ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA
MİTOLOJİK KADININ TEMSİLİ VE
KİŞİSEL UYGULAMALAR

Sanatta Yeterlik Tezi

Özge TAN

Eskişehir 2025

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA MİTOLOJİK KADININ TEMSİLİ VE KİŞİSEL UYGULAMALAR

Özge TAN

SANATTA YETERLİK TEZİ

Seramik Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Ezgi HAKAN

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Temmuz 2025

Eskişehir

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

.....’nın “.....

…….....” başlıklı tezi .../.../20.. tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek “Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği”nin ilgili maddeleri uyarınca, ... Anabilim/Anasanat dalında Yüksek Lisans/Doktora/Sanatta Yeterlik tezi olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı Adı Soyadı	**İmza**
Üye (Danışman)	**: .....**	**.....**
Üye	**: .....**	**.....**
Üye	**: .....**	**.....**
Üye	**: .....**	**.....**
Üye	**: .....**	**.....**

.....

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

FINAL APPROVAL FOR THESIS

This thesis/dissertation titled "…….....” prepared and submitted by…….....…….....……. in partial fulfillment of the requirements in “Code of Graduate School of Anadolu University” for the Degree of Master of Science/Master of Arts/Doctor of Philosophy (PhD)/Proficiency in Arts in the Department of ……..…….has been examined and approved on…./…/……

	Title, Name Surname	**Signature**
Member (Supervisor)	**.....**	**.....**
Member	**.....**	**.....**
Member	**.....**	**.....**
Member	**.....**	**.....**
Member	**.....**	**.....**

.....

Dean of Graduate School

ÖZET

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA MİTOLOJİK KADININ TEMSİLİ

VE KİŞİSEL UYGULAMALAR

Özge TAN

Seramik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Temmuz 2025

Danışman: Prof. Ezgi HAKAN

Her toplumun kendi dünya görüşünü, inanç sistemini, toplumsal düzenini ve değer yargılarını yansıtan mitolojiler, yalnızca kadim öyküleri değil; bir toplumun düşünsel, ahlaki ve sosyal kodlarını da aktarır. Mitolojinin, bu yönüyle toplumsal cinsiyet rollerinin kültürel kodlarını da içerdiği söylenebilir. Dünyanın farklı zaman ve coğrafyalarında tanrıçalar, kahramanlar, şifacılar, bilgeler ya da baştan çıkarıcı, yıkıcı ve ürkütücü figürler olarak çok çeşitli rollerde ortaya çıkan mitolojik kadınların anlatıları, kadın kimliğinin mitsel temellerini ve ataerkil toplum yapılarındaki inşa süreçlerini anlamada bir kaynak olarak değerlendirilebilir.

Mitolojinin aktarımında insanlık tarihinin başlangıcından bu yana önemli bir işlevi olduğu görülen sanat ve seramik sanatında, mitolojik kadınların nasıl temsil edildiğinin izinin sürülmesi, kadınlık algısının tarihsel dönüşümünü gözlemlemek için önemli veriler sunmaktadır. Kadın sanatçıların konuya yaklaşımı ise, bu figürleri kendi deneyimleri, kimlikleri ve toplumsal eleştirileri doğrultusunda dönüştürerek ataerkil kodlardan sıyrılmış özgün bir perspektifle sunmaları bakımından araştırma açısından önemli görülmektedir.

Bu araştırmada, mitoloji-cinsiyet ilişkisi bağlamında mitolojik kadınların sanat ve seramik sanatındaki çeşitli temsilleri farklı dönem ve sanatçılar üzerinden değerlendirilerek, çağdaş seramik sanatında mitolojik kadının temsili kadın merkezli bir yaklaşımla incelenmekte; yapılan kişisel uygulamalarla konu hem bilimsel hem sanatsal açıdan ele alınmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Mitoloji, Mitolojik Kadın, Tanrıça, Çağdaş Seramik Sanatı.

ABSTRACT

THE REPRESENTATION OF MYTHOLOGICAL WOMEN IN CONTEMPORARY CERAMIC ART AND PERSONAL ARTWORKS

Özge TAN

Department of Ceramics

Graduate School of Anadolu University, July 2025

Supervisor: Professor Ezgi HAKAN

Mythologies, which reflect each society's worldview, belief system, social order, and value judgments, convey not only ancient stories but also a society's intellectual, moral and social codes. In this sense, mythology can be said to contain the cultural codes of gender roles. The narratives of mythological women, who appear in various roles as goddesses, sheroes, healers, sages, or seductive, destructive and frightening figures in different times and geographies around the world, can be considered a source for understanding the mythical foundations of female identity and the processes of construction in patriarchal social structures.

In art and ceramics, which have played an important role in the transmission of mythology since the beginning of human history, tracing how mythological women are represented provides important data for observing the historical transformation of the perception of womanhood. The approaches of female artists to this subject is considered important for research in that they offer a unique perspective, free from patriarchal codes, by transforming these figures in line with their own experiences, identities, and social critiques.

In this research, various representations of mythological women in art and ceramic art are examined through different periods and artists within the context of the mythology-gender relationship; the representation of mythological women in contemporary ceramic art is explored from a woman-centered perspective, and the subject is approached both scientifically and artistically through personal artworks.

Keywords: Mythology, Mythological Women, Goddess, Contemporary Ceramic Art.

..../..../20....

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 aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen 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 sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....

(İmza)

.....

(Öğrencinin Adı Soyadı)

..../..../20....

STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES

I hereby truthfully declare that this thesis/dissertation is an original work prepared by me; that I have behaved in accordance with the scientific ethical principles and rules throughout the stages of preparation, data collection, analysis and presentation of my work; that I have cited the sources of all the data and information that could be obtained within the scope of this study, and included these sources in the references section; and that this study has been scanned for plagiarism with "Scientific Plagiarism Detection Program" used by Anadolu University, and that "it does not have any plagiarism" whatsoever. I also declare that, if a case contrary to my declaration is detected in my work at any time, I hereby express my consent to all the ethical and legal consequences that are involved.

.....

(Signature)

.....

(Name and Surname of the Student)

..../..../20....

ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI

Bu tezi hazırlarken ……..…… (ChatGPT, Gemini, DALL-E vb.) üretken yapay zekâ programlarından destek aldığımı/almadığımı beyan ederim. Tezin hazırlığı aşamasında üretken yapay zekâ programlarından …….. (örneğin çeviri, bilimsel makale vb.) desteği aldım. Üretken yapay zekâ programlarından aldığım bilgilerin doğruluğunu kontrol ettiğimi bildiririm. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....

(İmza)

.....

(Öğrencinin Adı Soyadı)

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI.....i

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....ii

ÖZET.....iii

ABSTRACT.....iv

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....v

STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES vi

ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI vii

İÇİNDEKİLER.....viii

GÖRSELLER DİZİNİ.....xi

GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM

1 MİTOLOJi VE KADIN.....3

1.1 Mitoloji Kavramı 3

1.2 Mitoloji ve Cinsiyet 10

1.3 Mitolojik Kadın 14

İKİNCİ BÖLÜM

2 SANATTA MİTOLOJİK KADININ TEMSİLİ 39

2.1 Sanatta Mitolojik Kadın.....39

2.2 Sanatçı Kadınlar ve Yeniden Yazılan Mitler 56

2.2.1 Niki de Saint Phalle 62

2.2.2 Judy Chicago 64

2.2.3 Ana Mendieta 68

2.2.4. CANAN 70

2.2.5 Meltem Şahin 74

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3 SERAMİK SANATINDA MİTOLOJİK KADININ TEMSİLİ.....78

3.1 Seramik Sanatı Tarihinde Mitolojik Kadın.....78

3.2 Çağdaş Seramik Sanatında Mitolojik Kadının Temsili.....102

3.2.1 Sandy Brown.....104

3.2.2 Azade Köker 106

3.2.3 Coille McLaughlin Hooven 107

3.2.4 Kukuli Velarde 109

3.2.5 Hanne Mannheimer 114

3.2.6 Soe Yu Nwe 116

3.2.7 Elif Uras 119

3.2.8 Ruby Neri 123

3.2.9 Tuba Batu 124

3.2.10 Anne Athena.....125

3.2.11 Zehra Çobanlı 128

3.2.12 Roxanne Jackson 129

3.2.13 Lisa Clague 134

3.2.14 Lena Peters 137

3.2.15 Prune Nourry 140

3.2.16 Clara Holt 144

3.2.17 Irmak Dönmez 147

3.2.18 Tracie Bertram 150

3.2.19 Caroline Andrin 152

3.2.20 Daphne Christoforou 154

3.2.21 Ezgi Hakan 158

3.2.22 Chenlu Hou 159

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4 KİŞİSEL UYGULAMALAR 162

4.1 Masalların Masalı 163

4.1.1 Yer Serisi 164

4.1.2 Gök Serisi 168

4.1.3 Yerinaltı Serisi 170

4.1.4 Göğünüstü Serisi 175

SONUÇ 180

KAYNAKÇA 183

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1. Fransa, Dordogne Mağarası vulva betimlemeleri 18

Görsel 2. Tan Tan Venüsü, Berekhat Ram Venüsü, Hohle Fels Venüsü 19

Görsel 3. Willendorf Venüsü 21

Görsel 4. Lespugue Venüsü 21

Görsel 5. Laussel Venüsü 22

Görsel 6. Göbeklitepe Doğum yapan kadın 26

Görsel 7. Bir Akad İmparatorluğu Mührü Üzerinde Tanrıça İştar 30

Görsel 8. Milo Venüsü 31

Görsel 9. Kybele heykeli 32

Görsel 10. Büyük Artemis Heykeli (solda), Güzel Artemis Heykeli (sağda) 33

Görsel 11. Aztek Tanrıçası Coatlicue Heykeli 34

Görsel 12. Yerebatan Sarnıcı'nda ters ve yatay konumlandırılmış Medusa Başı 37

Görsel 13. Venüs'ün Doğuşu 43

Görsel 14. Europa'nın Kaçırılması 44

Görsel 15. Caravaggio, Medusa-Murtola (solda), Rubens, Medusa Başı (Sağda) 45

Görsel 16. Danaë 46

Görsel 17. Minerva 47

Görsel 18. Freyja ve Kolye (solda), The Valkyrie (sağda) 48

Görsel 19. Medea 49

Görsel 20. Pallas Athene ve Danae 50

Görsel 21. Üç Güzeller 51

Görsel 22. Medusa'nın Başıyla Perseus 52

Görsel 23. Medusa'nın Büstü (solda), Apollo ve Daphne (sağda) 53

Görsel 24. Cupid'in Psyche'ye Can Veren Öpücüğü 54

Görsel 25. Deniz Kabuğundaki Venüs 54
Görsel 26. Persephone'un Hades'ten Dönüşü 55
Görsel 27. Nana Heykelleri ve Niki de Saint Phalle 63
Görsel 28. She – A Cathedral 64
Görsel 29. Akşam Yemeği Partisi 65
Görsel 30. İlk Tanrıça 66
Görsel 31. Tanrıça İştar 67
Görsel 32. İsimsiz-Silueta Serisi 69
Görsel 33. Imagen de Yagul (solda), İsimsiz (sağda), Silueta Serisi 69
Görsel 34. Şahmeran 71
Görsel 35. Şehretün'nar 73
Görsel 36. Vuslat 73
Görsel 37. Potnia Theron: Efesli Artemis 75
Görsel 38. Kopuş 76
Görsel 39. Koptuğumda 77
Görsel 40. Dolní Věstonice Venüsü 81
Görsel 41. Çatalhöyük Oturan Tanrıça 82
Görsel 42. Labirent Desenli Tanrıça 82
Görsel 43. Burney Rölyefi / Gecenin Kraliçesi 83
Görsel 44. Minos Yılan Tanrıça figürinleri 84
Görsel 45. Yılan ya da yılanlar tutan Minos pişmiş toprak adak figürü 85
Görsel 46. Aslan Başlı Tanrıça Biçiminde Amulet 86
Görsel 47. İsis'in Horus'u emzirdiği heykelcik 86
Görsel 48. İştar'ın Yeraltı Dünyasına İnişi Konulu Kil Tablet 87
Görsel 49. Uruk Eanna Tapınağı 88
Görsel 50. İştar Kapısı 90

Görsel 51. Gorgoneion Antefiks / Medusa Başlı Antefiks 91

Görsel 52. Askos 92

Görsel 53. Çift Kulplu Terrakotta Vazo 93

Görsel 54. Hathor Amblemi Kabartmalı Saklama Kabı 93

Görsel 55. Europa'nın Zeus tarafından kaçırılması konulu kırmızı figürlü calyx-krater kabı 94

Görsel 56. Paris'in Yargısı sahneli Attik kırmızı figürlü pelike 95

Görsel 57. Zenginlik Bağışlayan Tanrıça (muhtemelen Sri Lakshmi) 96

Görsel 58. İsis-Afrodit Figürü 97

Görsel 59. Ayakta Duran Kadın Tanrı ya da Tanrı Taklitçisi 98

Görsel 60. Ana Tanrıça Men Brajut (Hariti) 99

Görsel 61. Merhamet Tanrıçası Guanyin 100

Görsel 62. Medusa Başı 100

Görsel 63. Ölümsüzler Figürü 101

Görsel 64. Tanrıça 104

Görsel 65. Toprak Tanrıçası 105

Görsel 66. Soyut Form 106

Görsel 67. Yeraltı (solda), Kimim Ben? (sağda) 107

Görsel 68. Yaralı Kadın (solda), Havva (ortada), Denizde Kayıp (sağda) 108

Görsel 69. Isichapuitu 110

Görsel 70. Santa Chingada: Mükemmel Küçük Kadın 111

Görsel 71. La Linda Nasca 112

Görsel 72. De Las Wak'as y Las Pachamamas 113

Görsel 73. Yetmiş Dört Yaşam İpliği 114

Görsel 74. Ariadne'nin İpi 115

Görsel 75. Naga Mae Daw Serpent 117

Görsel 76. Naga Maedaw (solda), The Eye (sağda) 118

Görsel 77. Kendi Ayakları Üzerinde Duran Kadın 119

Görsel 78. Kaynak 120

Görsel 79. Kaynak 121

Görsel 80. Ay Tanrıçası 122

Görsel 81. Dryads 122

Görsel 82. İsimsiz / Geçmiş Şimdi Gelecek / Anne Figürü 124

Görsel 83. Penelope (solda), Kalypso (ortada), Kirke (sağda) 125

Görsel 84. Venüs 127

Görsel 85. Çağdaş Venüs 127

Görsel 86. Tanrıçanın Gizemi / Mavi Tanrıçanın Gizemi II 128

Görsel 87. Medusa 131

Görsel 88. Nessy ve Crystal 133

Görsel 89. Llarona, Yaşlı Cadı Denizkızı (solda), Cordelia (sağda) 133

Görsel 90. Üç Güzeller Tapınağı 136

Görsel 91. Leda ve Kuğular 137

Görsel 92. İki Yüzlü Tanrıça / Sarkıt Küpeli Tanrıça 138

Görsel 93. Çift Balık Kuyruklu Tanrıça/ Kolyeli Tanrıça 139

Görsel 94. Heykeller de Nefes Alır 140

Görsel 95. Mater Earth 141

Görsel 96. Dionysosçu Venüsler Projesi 142

Görsel 97. Venüs Sergisi 143

Görsel 98. Bir Temsilin Kronolojisi 143

Görsel 99. Kirke, Büyücü I ve II / Actaeon, Artemis'i Kithairon Dağı'nda Yıkanırken Kazara Görür 145

Görsel 100. Ipnosi, Aironi, La Sirena Guerriera 145

Görsel 101. Kuzeyden Öyküler 146
Görsel 102. Iðunn'un Kaçırılması 147
Görsel 103. Denizkızı 148
Görsel 104. İntikam Vazoları 149
Görsel 105. Misandri 150
Görsel 106. Kuş Tanrıça 151
Görsel 107. Medusa no1 153
Görsel 108. Medusa Madalyon 154
Görsel 109. Sevgili Ölümlüler 155
Görsel 110. Daphne ve Apollon 156
Görsel 111. Ölümlüleri Kurtarmak 157
Görsel 112. Atargatis 159
Görsel 113. Kai Ming Shou 161
Görsel 114. Çatalhöyük Tohumlu Kadın Heykelciği ve Arkasında Görülen Tohum Tanesi 165
Görsel 115. Tohum 166
Görsel 116. Ormanın Ruhu 167
Görsel 117. Kuş Olmayı Düşleyen Dağ 167
Görsel 118. Yüklenip Yağsam 169
Görsel 119. Bir Bulut Olsam 169
Görsel 120. Yerinaltı Serisi 171
Görsel 121. Kozmik Yumurta 172
Görsel 122. Yılan Kadın 173
Görsel 123. Şahmeran 173
Görsel 124. Tek Başına İki Kişi Olmuş, Kendisiyle Gölgesi 175
Görsel 125. Göğünüstü Serisi 176

Görsel 126. Yeniden..... 176

Görsel 127. Küçük Bi' Kuş, O Kadar. 177

Görsel 128. Uçmak İstiyordu Ama Farklı..... 177

Görsel 129. Uç Beni, Uç Beni, Uç!..... 178

Görsel 130. Meğer O Kuş Benmişim..... 179

GİRİŞ

Mitoloji, dünya üzerindeki farklı kültür ve yaşayışlara göre şekillenen, toplumların gerçekliği ile inançlarını aktarmak üzere oluşturdukları anlatıları içeren bir kavramdır. Birçok konuda insanlığa referans olan mitler, ortaya çıktıkları toplumların sosyo-kültürel yaşamıyla doğrudan bağlantılı oldukları için, cinsiyet normlarının biçimlenmesi ve kadınlık kavramının kurgulanışıyla da ilişkilidir. Bu nedenle, karşımıza tanrıçalar, kahramanlar, bilgeler, şifacılar ya da baştan çıkarıcı, yıkıcı ve ürkütücü figürler olarak pek çok farklı rolde çıkan mitolojik kadınların ve anlatılarının, cinsiyet algısının mitsel kökenini anlamak ve kadın olma deneyiminin tarihsel süreç içinde değişen durumunu izlemek açısından yol gösterici olabileceği düşünülmektedir.

Sanat tarihine bakıldığında, mağaralarda bulunmuş ilk örneklerden bu yana insanlar, özellikle mitolojik anlatıları görsel bir dille ifade etmek, yaymak ve nesiller sonrasına taşımak için farklı sanat dallarında eserler üretmiştir. Tarihi aydınlatmada en çok başvurulan kaynaklardan biri olan sanat eserleri arasında seramik olanlarının, bu kadim malzemenin tarihi ve sayısız buluntu göz önünde bulundurulduğunda insanın öyküsünün eşlikçisi ve aydınlatıcısı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Mitolojik kadınlar da sanatta ve seramik sanatında sıklıkla temsil edildikleri gibi, çağdaş sanata ve çağdaş seramik sanatına ilham vermeye bugün de devam etmektedir.

Mitolojinin ne anlattığı, toplumsal cinsiyet algısının oluşumunda nasıl bir rol oynadığı, mitolojik kadın figürlerinin tarihsel ve mitsel temsillerinin nasıl şekillendiği, bu figürlerin sanat ve seramik sanatı tarihinde nasıl temsil edildiği, çağdaş sanat ve seramik bağlamında kadın sanatçılar tarafından nasıl dönüştürüldüğü ve bu dönüşümün neden önemli olduğu; çağdaş seramik sanatında mitolojik kadın temsillerinde öne çıkan kavramlar, teknikler ve anlatım biçimlerinin neler olduğu; form, malzeme ve içerik açısından hangi yöntemlerin kullanıldığı; mitolojik kadın figürlerinin kişisel sanat pratiği kapsamında hangi biçimsel ve kavramsal tercihlerle yeniden yorumlanabileceği ve sanatçının kişisel deneyiminin bu yeniden yazım sürecine nasıl yansıdığı gibi sorulara yanıt arayan bu araştırma, mitolojik kadınların çağdaş seramik sanatındaki temsillerini çok katmanlı bir bakış açısıyla incelemeyi hedeflemektedir.

Bu çerçevede, nitel araştırma yöntemleriyle yürütülen araştırmada konu, mitoloji, arkeoloji, kadın çalışmaları, feminist sanat, sanatta ve çağdaş sanatta mitolojik kadın, seramik sanatı tarihi ve çağdaş seramik sanatı literatürü taranarak disiplinlerarası bir

yaklaşımla ele alınmaktadır. Yukarıda belirtilen başlıklar altında tasnif edilen kaynakların yoruma dayalı olarak yapılan içerik analizleri ve elde edilen veriler doğrultusunda bu çalışma ortaya konmakta; konuya ilişkin örnekler, kitaplar, tezler, makaleler, bildiriler, müze ve galeri koleksiyonları, sanatçı röportajları, sergi metinleri, kişisel web siteleri ve sanatçılarla kişisel görüşmelerden -birincil kaynaktan- edinilen görsel ve yazılı bilgilerle çeşitlendirilmeye çalışılmaktadır.

Kadına dair tarihsel bilginin, çoğunlukla eril anlatılar aracılığıyla günümüze ulaştığı ve bunun, birçok çalışmanın farkında olmadan eril bakış açısı içinde şekillenmesine neden olduğu düşünüldüğünde, tarih, mitoloji, sanat gibi alanların kadın öznesi, deneyimleri ve kimliği üzerinden, arkeolojik bulgular ve yazılı kaynaklara dayalı olarak değerlendirilmesi hem akademik ve sanatsal açıdan hem de tarih yazımının eksik kalan yönlerini tamamlamak adına bir gereklilik olarak görülmektedir.

Bu çalışma da söz konusu gereksinimden hareketle, mitolojide kadının, sanatta ve seramik sanatında mitolojik kadının izlerini kadın bakış açısı ile ele almayı amaçlamaktadır. Tez, cinsiyet ayrımcı tarih yazımını eleştirmek için feminist çevrelerce ‘history’ (his-story / erilin tarihi) teriminden türetilmiş olan eleştirel ‘herstory’ (her-story / dişilin tarihi) eğilimine atıfta bulunmaktadır. Bu nedenle araştırmanın ana bölümünü oluşturan ‘Çağdaş Seramik Sanatında Mitolojik Kadının Temsili’ başlığının sınırlılığı, mitolojik kadın konusunu, kadın, toplumsal cinsiyet, aidiyet, beden, kimlik, kadınlık deneyimi ve daha birçok kadınla ilişkilendirilen bağlamlarda ele alarak farklı bir yaklaşım sundukları görülen sanatçı kadınlardır. Ayrıca araştırmada mitolojik kadınlar, yalnızca tanrıçalarla sınırlandırılmayarak kökeninin Paleolitik döneme dayandığı düşünülen ilk örneklerinden itibaren Toprak Ana, Ana Tanrıça, tanrıça, kahraman, bilge, şifacı, cadı, asi, günahkar gibi kadına atfedilen çeşitli rolleri bir arada ele alan geniş bir kapsamda ele alınmaktadır.

Mitolojinin farklı kültürlerde ve dönemlerde kadınlara dair ürettiği anlatıların, çağdaş seramik sanatındaki yansımalarını ve bu anlatıların kadın sanatçılar tarafından nasıl dönüştürüldüğünü araştıran ‘Çağdaş Seramik Sanatında Mitolojik Kadının Temsili ve Kişisel Uygulamalar’ başlıklı sanatta yeterlik tezi ve uygulamalarının, çağdaş seramik sanatında mitolojik kadınlara ilişkin bütünlüklü yaklaşım sunarak literatüre katkı sağlaması, konu ile ilgilenenlere, araştırmacı ve sanatçılara kaynak oluşturması umulmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1 MİTOLOJİ VE KADIN

Araştırmanın bu ilk bölümünde öncelikle ‘Mitoloji Kavramı’ başlığı altında mit, mitos, mitoloji, tanımlar, farklı yaklaşımlar, türleri, özellikleri, önemi gibi konular ele alınırken; ‘Mitoloji ve Cinsiyet’ isimli bölümde mitoloji ve kadın ilişkisi, cinsiyet algısının mitsel kökeni ve ataerkil söylemler üzerinden değerlendirilmektedir. ‘Mitolojik Kadın’ isimli başlık kapsamında ise kadının mitlerdeki çok katmanlı varlığı, tarih öncesine ait ilk eserlerden bu yana görülen Toprak Ana, Ana Tanrıça, tanrıça, anne, doğa, yaratıcı, baştan çıkarıcı, kurban, cadı, şifacı, kahraman, bilge gibi mitolojik kadın kavramının değişken halleri üzerinde durulmaktadır.

1.1 Mitoloji Kavramı

İnsanın bilinmeyen karşısında duyduğu korku, temelde, bu bilinmezliği daha anlaşılır kılma çabasını doğurmuş ve mitler de böylece ortaya çıkmıştır. İnsanlığın, evreni, dünyayı, yaşamı görme ve anlamlandırma konusunda ortaya attığı anlatılar ve sembolik dil olarak düşünülebilecek olan mitolojinin ne olduğu ve ne olmadığını daha iyi anlayabilmek ve önemini kavrayabilmek için çeşitli araştırmacı ve yazarların konuya farklı bağlamlarda yaklaşan tanımlarını incelemek gerekmektedir. Çünkü,

> Bütün bilginlerin kabul edeceği ve aynı zamanda uzman olmayanlara da yabancı gelmeyecek bir mit tanımı bulmak güç olacaktır. Zaten tüm arkaik ve geleneksel toplumlardaki mitlerin bütün tür ve işlevlerini içerebilecek bir tek tanım bulmak olanaklı mıdır ki? Mit, çok sayıda ve birbirini bütünler nitelikteki bakış açılarına göre ele alınıp yorumlanabilen son derece karmaşık bir kültür gerçekliğidir (Eliade, 2014, s.16).

Türk Dil Kurumu’na göre mit, ‘‘geleneksel olarak yayılan veya toplumun hayal gücü etkisiyle biçim değiştiren alegorik bir anlatımı olan halk hikâyesi; mitos’’olarak; mitoloji ise ‘‘mitleri, doğuşlarını, anlamlarını yorumlayan, inceleyen bilim’’ olarak genel hatlarıyla tanımlanmıştır (http-1). Yunanca kökenli ‘mythos’ kelimesi, Türkçede mit, mitos ya da ‘söylence’ olarak karşılık bulurken, mythos ve logos kelimelerinin birleşiminden ortaya çıkan mitoloji kavramı ‘söylence bilgisi veya bilimi’ olarak açıklanabilir.

Mitler kapsamları bakımından farklı araştırmacılar tarafından farklı sınıflandırmalara tabi tutulmuştur. En geniş sınıflandırma ile mitler, tanrıların kökenini arayan teogonik mitler; evrenin ve dünyanın kökeniyle ilgilenen kozmogonik mitler; evrenin doğaya ilişkin

öğretilerini içeren kozmolojik mitler; insanın nasıl ve neden yaratıldığıyla ilgilenen antropolojik ve antropogonik mitler; görece daha sonraları ortaya çıkan kurtuluş- kurtarıcı anlatılarını içeren soteriolojik mitler ile dünyanın, evrenin, tanrıların bile sonuna işaret eden kıyamet fikriyle ilgili olan eskotolojik mitler olmak üzere çeşitli başlıklar altında incelenir (Nevzat Kaya, http-2).

Mitoloji Sözlüğü'nde Azra Erhat, mythos'un eski Yunan dilindeki anlamını ele alırken, söylenen veya duyulan söz olduğundan; masal, öykü, efsane anlamlarına geldiğinden söz eder: ‘‘Mythos'a pek güven olmaz, çünkü insanlar gördüklerini, duyduklarını anlatırken birçok yalanlarla süslerler. Bu yüzdendir ki Herodot gibi bir tarihçi mythos'a tarih değeri olmayan güvenilmez söylenti der, Platon gibi bir filozof da mythos'u gerçeklerle ilişkisiz, uydurma, boş ve gülünç bir masal diye tanımlar (2010, s.5)’’ ancak bu tanımlamalar, mitosların bugünün dünyasına uzanan kültürel, psikolojik, sanatsal, toplumsal ve tarihsel etkilerinin önemi üzerinde çalışan kişilerce zaman içinde değiştirilmiştir. Mitleri değersiz uydurma anlatılar olarak nitelendirmek, insanın yaşamı ve varoluşu anlamlandırma girişiminden doğan, toplumların kültür ve yaşayışının şekillenmesinde önemli rol alan bu kavrama haksızlık olacaktır.

> Yarım yüzyıldan daha uzun süredir, Batılı bilginler mitlerin incelemesini, sözgelimi XIX. yüzyılınkiyle açıkça çelişen bir bakış açısı içine yerleştirmişlerdir. Tıpkı kendilerinden öncekilerin yaptığı gibi, miti, terimin yaygın anlamıyla yani "fabl," "uydurma," "kurmaca" olarak ele almak yerine, onu, arkaik toplumlarda anlaşıldığı biçimiyle benimsemişlerdir; bu gibi toplumlarda mit, tersine, "gerçek bir öykü"yü belirtir, üstelik de kutsal sayıldığı, örnek oluşturduğu ve anlamlı olduğu için son derece değerlidir (Eliade. 2014, s. 11).

‘‘Mitoslar boş zamanlarda anlatılmak için uydurulmuş fantastik masallar değil, insanlığın bugüne gelişinin öyküsünü verebilecek kültürel veriler içeren, hayatı belirleyen, şekillendiren, sınırlamalar getiren, kültür dediğimiz şeyin DNA'sıdır. Mitler insanın anlam arayışının yegâne mekânı, dilin mucididir (Gezgin, 2022, s.11)’’. Wilkinson ve Philip mitlerin, insanlığın yaratıcı, ruhsal ve sosyal dürtülerinin bir karışımı olduğunu ve bu hikâyelerin bazılarının dine, bazılarının estetiğe ve bazılarının da pratiğe yönelik birçok amacı olduğunu söyler. Aslında her toplumun efsanesi, o kültürün her açıdan bir numunesi gibidir. ‘‘Mitler kutsal olanın dünyasına giden bir yol ve de günlük hayatta dünyada nasıl yaşanacağını gösteren bir rehberdir. Çünkü bir toplumu tanımlayan mitolojisidir. Dünyadaki her hareketi tanrılar geri yansıtır (Wilkinson, 2010, s.15)’’.

Thomas Mann'a göre ''mit yaşamın temelidir; yaşamın bilinçaltı bir itkiyle kendi özelliklerini yeniden üretirken içine aktığı zaman dışı kalıp, inanca dayalı formüldür.''

> Mitler ontolojik sorunların yanıt bulduğu toplumsal bilinçdışının ürünleri olarak on binlerce yılın insani deneyim, duygu ve kabullenişini ifade eder ve geleceğe aktarır. Geçmişte edilmiş ölü sözler değildir; içinde yaşadığı, dile getirildiği her topluluk ve kültürden beslenen, onlara dair izler taşıyan, yaşadıkça değişen ve koşullara bağlı olarak kendini sürekli yenileyen bir organizma gibidir; çok yönlüdür, herhangi bir yöntem ve analizle tam olarak anlaşılabileceği iddiasından uzaktır. İçine giren ışığı mutlaka farklı bir açıyla kırarak yansıtan kristal gibidirler, ifade ettikleri tek bir gerçek yoktur; kendilerine bakan her göze farklı bir ayna sunarlar, insanın kendini bu aynalarda tanı(mla)masının nedeni budur (Gezgin, 2022, s.11).

Mitoloji, bugüne dek, her biri farklı alanları karşılayan çok çeşitli başlıklarla ilişkileri bakımından incelenmiştir. Ortaya çıktıkları zamanın ve kültürün koşulları içinde değerlendirildiğinde mitler, bugün olduğu gibi keskin ayrımlar içermeyen çoklu işlevleri karşılamıştır. İlkel insanın mitolojisi, aslında psikolojisi; bir çeşit tarih yazımı; felsefeden önceki felsefesi; dini; edebi açıdan değerlendirilirse sanatsal sözlü anlatıları ve sonrasında metinlere dönüşerek tiyatroyu ve plastik sanatları besleyen kültürel değerleri; sanatları; kozmogonik ve kozmolojik mitler düşünüldüğünde evrenin, dünyanın, yaşamın, insanın ortaya çıkışını, doğanın işleyişini anlama-anlamlandırmaya dair ilk teorileri ve belki bu nedenle bir şekilde ilkel bilimsel önermeleri(?); yaşamı düzenleme ve toplumu şekillendirme amaçları taşıyan, siyasal, pragmatik değerleridir.

> İnsanlığın kendisini günümüze aktarabildiği mitolojiler ve efsanelerde yer ve zaman kesin olmamakla birlikte, Eskiçağ toplumlarının dinî değerlerini, üretim ilişkilerini, kültürlerini, gelenek ve göreneklerini yansıtmaktadır. Mitoloji ve efsaneler yaşanılan çağdan önce tanrılar, soylu kişiler, asiller, kahramanlar ve tabiatüstü varlıkları konu alırken, toplumun yaşantısı hakkında da bilgi verirler. Çoğunlukla ilgili oldukları topluluğun geçmişten gelen dinî veya ruhânî yaşantıları ile bağıntılı olan mitler ve efsaneler, toplumun yaşantısına da göndermeler yapabileceği gibi din adamları veya hükümdarların propaganda aracı da olabilmiştir. Mitlerin bu anlamda yönetenlerin ya da din görevlileri ve dinî değerlerle devleti yönetenlerin hâkim oldukları toplumların hayatına ve bilinçaltına (subliminal) göndermelerle bilgi ve mesajlar da sunabilirler. Çoğu mitin ve efsanenin başlangıç noktası aynı ya da benzer olabilirken, değişik coğrafya ve kültürlerden etkilenerek farklılaşmış birden farklı anlatı haline dönüşmüş, orijinal olanı ancak mitoloji uzmanlarının anlayabileceği kadar karmaşık hale gelmişlerdir (Erdemir, 2018, s.14-15).

Mitolojik anlatılar, yaşamı sürdürmeye ve ölüm sonrasına ilişkin inanç sistemlerinin biçimlenmesinde belirleyici bir rol üstlenmiştir. Tanrı ve tanrıça figürlerine dayalı bu

anlatılar, öteki dünya inancına yönelik kurallar ve öğretiler aracılığıyla dinsel düşüncenin temel yapı taşlarını oluşturur. Bir din tarihçisi olan Mircea Eliade, ‘‘söylencelerin ciddi dinsel deneyimlerden ortaya çıktıklarını ve dinin özünü oluşturduklarını’’ ileri sürer; bu bağlamda kutsal deneyimler, mitlere yapı ve kullanım kazandıran temel unsurlar olarak değerlendirilir (Rosenberg, 1996, s. 25). Campbell, ‘‘Mitoloji, başkasının dinine verdiğimiz addır’’ biçiminde ifade ederken, Dell ‘‘Din ve mitoloji arasındaki ayrımı özetlemenin belki de en iyi yolu, bugünün dinini yarının mitolojisi olarak nitelendirmektir’’ der (Dell, 2014, s. 7). Bu görüşler, din ve mitoloji arasındaki dinamik ilişkinin zamansal ve kültürel bağlamda sürekli dönüşüm içinde olduğunu ortaya koymaktadır.

Azra Erhat’a göre ise,

> Bu efsaneler inanç -tek tanrılı dinlerde söz konusu edilen inanç- düzeyine yükselmemiştir. Sözlü ya da yazılı yazın ve sanat kollarının hepsinde durmadan konu edinilip işlenen ve işlendikçe değişen mythoslar ne kadar ozan, yazar, sanatçı varsa o kadar biçim almış, bu nedenle hiçbir zaman belli bir dinin tek kitabı halinde toplanamamıştır. Böyle bir çeşitlilik, böylesine öğreti ve yöntem yokluğu, bu tür başıboşluk, özgürlük ve özerklik başka hiçbir din ve efsanelerinde görülmemiştir. İlk Çağ mythos'u laiktir, din adamının değil, sanatçının uğraşıdır, onun anlamı, yön ve biçimi din alanında verilmez, sanat alanında verilir. Asıl yaratıcısı da sözdür ve söz ustasıdır (2010, s.5).

Mitolojik anlatılar, ortaya çıktıkları dönemde anlaşıldığı şekliyle sanatın, edebiyatın, tiyatronun, heykelin, resmin, seramiğin ortaya çıkışını tetiklemiş, sanatın ilk örneklerine konu ve biçim kaynağı sağlamış, sözlü geleneklerden görsel ve maddi kültüre taşınan imgeler, sanat üretiminin temelini oluşturmuştur. Bu sanat eserleri insanın tarihine ışık tutar. Gezgin’e göre, Mitolojiden hareketle sanata, sanattan hareketle mitolojiye gitmek mümkündür.

> Dile getirilen her mitin bize sunduğu sözel bir resim söz konusudur. İçerdikleri kompozisyonlar sayesinde mitlerin hareketli resimlerden oluşan sinema ürünleri olduğu bile düşünülebilir. Dilden dökülseler de hem zihne hem de göze hitap ederler. Anlatıların ve olayların simgesel dille temsil edildiği sahneleri resimleştirerek insanlara sunmak, bir yerde anlaşılmayan bir dilin görülebilen bir dile çevrilmesidir ki bu sanatın işidir. Dolayısıyla hem dilin hem de sanatın ardında mitler yatar. Çünkü insanın kendisini içinde dille inşa edebileceği olduğundan farklı bir gerçekliğe atıfta bulunan imkanı verirler… Mitoslarla sanatın aynı kaynaktan çıktığını ve dile getirilmek istenilenin aynı amacı taşıyan farklı formları olduğunu kabul etmek gerekir. Prehistorik mağaraların duvarlarına yazıdan önce

> yansıyan sanat, mitlerin, dili olanın vücuda gelmesiydi. Mitler, arka planda ontolojik öyküler barındırır. Bu yüzden tarih öncesi mağaralar, kutsal metinlerin resmedildiği ilk katedrallerdir. Çok sonraları ortaya çıkan yazı ise, dil ve resimle birlikte mitlerin yeni varlık alanıydı. Mezopotamya kültürlerinden itibaren, sesini duyamadığımız ama temsillerini kayaların üzerinde gördüğümüz mitlerin sözleri yazıyla dile gelmişti. Önce konuşan, sonra resimleyen insanın inançları yazıyla birlikte uzaklara taşınabilmiş, farklı zaman dilimlerinde, farklı koşullarda yaşayan insanlara iletilmeye başlamıştı (Gezgin, 2022, s.12).

Mitler aynı zamanda bir çeşit sözlü tarih aktarımı ve sonralarda tarih yazımıdır. Mitlerin yazılmasıyla aynı zamanda kavimlerin ve ulusların kurucu mitleri de ortaya çıkmakta; döngüselliğini ve değişkenliğini kaybedip belirgin bir zaman çizgisine oturan mitler, tarih yazımı işlevi üstlenmektedir. Böylece mitler, geçmişin anlamlandırılmasında ve toplumsal kimliğin inşasında temel kaynaklardan biri hâline gelir. Nevzat Kaya, mitosların büyük bir bölümünün yazının henüz kullanılmadığı dönemlere ait sözlü anlatı geleneğinin ürünü olduklarını ve bu nedenle özgün hâllerine tam anlamıyla ulaşmanın mümkün olmadığını hatırlatır. Günümüzde bilinen mitolojik anlatılar, daha sonraki dönemlerde derlenip yazıya geçirilen versiyonlar aracılığıyla aktarılmıştır ancak bu yazılı örnekler, sözlü kültürdeki farklı anlatıların yalnızca belirli bir kısmını yansıtmaktadır. Dolayısıyla farklı coğrafyalarda, farklı biçimlerde anlatılmaya devam edilen alternatif versiyonların varlığı da göz ardı edilmemelidir. Mitosların bu bağlamda yerel ve kültürel çeşitlilik gösterdiği, anlatının bölgeye, zamana ve toplumsal bağlama göre dönüşebildiği görülmektedir. Her coğrafyanın insanı, 'nereden geldiği, nereye gideceği ve bu bağlamda nasıl yaşayacağı' sorularına yanıt ararken kendine özgü bir hikâye ve mitoloji oluşturma eğilimindedir (http-2).

Bununla birlikte, mitler bir bakıma öylesine evrensel bir nitelik taşır ki, farklı kültürler ve toplumlar kendi özgün tarihsel, coğrafi ve sosyolojik bağlamları içerisinde meseleleri farklı biçimlerde metaforlaştırıp simgeleştirmiş olsalar da temelde birbirine yakın anlatılar ve benzer karakterler üretmişlerdir. ''Tüm dünya söylencelerinin ortak odak noktası, insanları bütün küremizde ve bütün tarih boyunca birbirine bağlar. Söylencelerin yanıtladığı sorular, doğal olarak her temanın işlenişi, toplumdan topluma farklılıklar gösterse de çeşitli kültürlerde konu olarak birbirine çok benzeyen bir söylence birikimi yaratmıştır (Rosenberg, 1996, s.25)''. Bazı ortak ögelerin, benzerliklerin farklı mitoloji geleneklerinde örtüştüğü sıklıkla gözlemlenir. Tufan anlatısı, kimi yaratılış mitleri, ilk insanın topraktan yaratılması anlatısı, toprak ana- gök baba, kutsal evlilik gibi ortaklıklar

bu konuda akla gelebilecek sayısız örnekten yalnızca birkaçıdır. Bu durum, insanlık tarihinin ortak bilinçaltını ve evrensel deneyimlerini yansıtan arketipsel yapıların kültürler arasında süreklilik gösterdiğini düşündürmektedir.

Çolak'a göre, bireysellik olarak adlandırılan olgu, dönemin zeitgeist'i (zamanın ruhu) ile eşzamanlı biçimde ortaya çıkmakta ve bu ruhla uyum içerisinde biçimlenmektedir. Öznellik ise, bir anlamda öznenin dışındaki tarihsel, toplumsal ve kültürel yapıların kesişiminde inşa edilmektedir. Zamanın, toplumun ve kültürün iç içe geçerek oluşturduğu bu kolektif ruh, bireyleri kuşatmakta ve kaçınılmaz olarak düşünme, anlamlandırma, yorumlama ve sanat üretimine dair belirli kaynakların şekillenmesine zemin hazırlamaktadır (http-3).

Nevzat Kaya'ya göre, mit salt bir içerikten ibaret değil, dinamik bir yapı olarak değerlendirilmelidir. Afrodit, Eros gibi figürler anlatının içeriğini oluştursa da esasen belirleyici olan bu anlatıların ardında yatan yapısal örüntülerdir. Kaya, bu bağlamda, insanın bilişsel sisteminde saklı bulunan belirli örüntülerin tekrarının temel bir yapı oluşturduğunu vurgulamaktadır. Kaya, mitlerin, bireyin bilişsel sisteminin sürekliliğini sağlayabilmesi ve kendisini çevreleyen evrenle uyum içerisinde varlığını sürdürebilmesi için belirli anlatı yapılarını devreye sokan bir işlev gördüğünü ileri sürmektedir (http-4).

Önceleri mitler, uzmanlar tarafından dış çevrenin simgeleri olarak görülmekte; mitleri yaratanların doğayı gözlemledikleri ve insan davranışlarını buna koşut biçimde yorumladıkları düşünülmekteydi. Mitlerin dış çevreye bağlı olduğu yorumu, 20. yüzyılda yerini, bilinçaltının oluşturduğu iç çevreye bırakmış; Sigmund Freud ile Carl Gustav Jung, Carl Kerenyi, Erich Neumann, Joseph Campbell ve Freud gibi düşünenler, mitleri insanın bilinçaltındaki istek, korku ve güdülerinin; evrensel ve ortaklaşa bilinçaltının ifadesi olarak görmüşlerdir. Onlara göre, doğuştan gelen psikolojik özellikler, tüm dünyada ve tarih boyunca insanların yaşamın akışına nasıl yanıt verdiklerini, ne gibi deneyimler yaşadıklarını belirler (Rosenberg, 1996, s.25).

İlkel insanın mitolojisi aslında bir nevi psikolojisidir denilebilir çünkü mitolojik anlatılar, insanların nasıl bir psikolojiye sahip olduklarına, dünyayı nasıl algıladıklarına, deneyimlediklerine ve kendilerini nasıl konumlandırdıklarına ilişkin önemli veriler sunar. Bu bağlamda mitler, bireylerin içsel dünyalarını ve kolektif bilinçdışı yapılarını yansıtan kültürel göstergeler olarak değerlendirilebilir (Çolak, http-5). İnsanın antropolojik ve

antropogonik mitler kapsamında yanıt aradığı ‘İnsan nasıl yaratıldı?’ ve ‘Neden yaratıldı?’ soruları, yaşamı anlamlandırma çabasını göstermektedir denilebilir. Bu bağlamda mitler, ilkel insanın varoluşsal sorgulamalarını ve düşünce biçimlerini yansıtan erken dönem felsefi yaklaşımlar olarak okunabilir.

Mitoloji konusunda uzmanlaşmış Amerikalı yazar Joseph Campbell, ilk özgün çalışması olan ‘Kahramanın Sonsuz Yolculuğu’ kitabına şöyle başlar:

> Yeryüzünde ikamet edilmiş her yerde, bütün çağlarda ve her koşulda, insana ait mitler türemiştir ve bu mitler insanın vücudunun ve aklının eylemleriyle ortaya çıkan ne varsa hepsinin esin kaynağıdır. Mitin, kozmosun sonu gelmez enerjilerini insanın kültürel yaratımına akıtan gizli bir yarık olduğunu söylemek çok ileri gitmek olmayacaktır. Dinler, felsefeler, sanatlar, ilkel ve tarihsel insanın sosyal biçimleri, bilim ve teknolojideki büyük buluşlar, uyku kaçıran düşler, hep o temel ve büyülü mit çemberinden doğar.
>
> Küçücük bir peri masalında dahi bulunan o derin yaratıcı merkezlere dokunma ve uyandırma gücü özelliği, tıpkı okyanusun sırrının bir damla suda ya da yaşamın bütün gizeminin bir pire yumurtasında saklı olması gibi bir mucizedir. Çünkü mitolojinin simgeleri üretilmiş değildir; talep edilemezler, uydurulamazlar ya da kalıcı bir şekilde bastırılamazlar. Onlar ruhun kendiliğinden oluşan ürünleridir ve her biri kaynağının asıl gücünü bozulmamış olarak içinde barındırır (2015).

Ve sorar: ‘‘Zamanı aşan rüyetin sırrı nedir? Aklın hangi derinliğinden kaynaklanır? Mitoloji neden her yerde, çeşit çeşit kılığın altında aynıdır? Ve ne öğretir? (2015, s.13)’’. Campbell’ın sorusuna cevap bulmak için kuşkusuz çok daha derinleşmek gerekir.

Psikanalist Carl Gustav Jung, mitleri bütün insanlarca paylaşılan kolektif bilinçaltının olası yansımaları olarak araştırmıştır. Mitoloji konusunu çok heyecan verici bulmuş ve psikolojik çalışmalarını bu alanla besleyerek yürütmüştür. Kendi ifadesiyle adeta kendi yaptığı bir akıl hastanesinde yaşayan Jung, sentorları, nimfaları, satirleri, tanrı ve tanrıçaları, tüm o düşsel figürleri birer hastaymış ve onları analiz ediyormuş gibi ele almış; Yunan ya da Afrika mitlerini sanki bir akıl hastası ona hastalık geçmişini anlatıyormuş gibi okumuştur (Jung, 2015, s.11). Jung, düşsel düşünme ve çağdaş bireylerin düş ve fantezilerinde varlığını sürdüren mitolojik temalar üzerine kapsamlı bir araştırma olan ‘Libidonun Dönüşümleri ve Simgeleri’ adlı çalışmasında iki düşünme tipini, yönlendirilmiş düşünme ile düşsel düşünmeyi karşılaştırır. Bilim birinci, mitoloji ise ikinci düşünme tipinin örnekleridir. Yönlendirilmiş düşünce sözel ve mantıksal iken, düşsel düşünme edilgin, çağrışımsal ve imgecidir. Jung'a göre,

> Antik Çağlarda yaşayanlarda Modern Çağda edinilen yönlendirilmiş düşünme kapasitesi yoktu. Yönlendirilmiş düşünme ortadan kalkınca yerini düşsel düşünme alıyordu. Jung tarih öncesinin, ilk insanın ve çocuğun antropolojik denklemini vurguluyordu. Yetişkinlerde bugün görülen düşsel düşünmenin incelenmesi ile çocukların, vahşilerin ve tarih öncesi halkların yaşamlarına ışık tutulabileceğine inanıyordu. Jung çalışmasında on dokuzuncu yüzyıl bellek, kalıtım ve bilinçdışı kuramlarını birleştirerek bilinçdışının, herkeste bulunan ve mitolojik imgeler içeren filogenetik bir katmanı olduğunu öne sürüyordu. Jung'a göre söylenceler libidonun simgeleriydi ve onun tipik hareketlerini betimliyordu (Jung, 2015, s.12).

Jung çok geçmeden bu çalışmanın kolektif bilinçdışı kavramının keşfi olduğunu müjdelemiştir. ‘‘Dünyanın her tarafından çeşitli söylencelerin pek çok benzer konu içermesi, ortaklaşa bilinçaltının varlığını göstermektedir. Bu temaların işlenişinin farklı olması ise, her kültürün özel fiziksel, toplumsal, ekonomik ve siyasal koşullarının arketipleri etkileyişini yansıtmaktadır (Rosenberg, 1996, s.25)’’.

> Antropolog Claude Lévi-Strauss, mitleri deneyimlerin birer simgesi ya da aktarılan hikâyeler olmaktan çok, soyut kurgular olarak düşünmüştür. Ona göre, tüm insanların düşünce yapıları tek tiptir ve sorunlarını hep aynı yollardan çözmeleri de bunu ortaya koymaktadır. Mitler özdeş düşüncelerin ürettiği özdeş ürünlerdir, bu nedenle de tüm dünya mitleri ortak bir yapı gösterir. Yaşam ve ölüm ya da doğa ve kültür gibi birbirine karşıt güçler arasındaki çelişmeleri ortaya koyar. Belli bir mitin anlamını keşfetmek için, simgesel anlamından ya da metin içeriğinden çok, altındaki yapıya odaklanmak gerekir. Bu yapı, değişmez biçimde toplumsal ilişkilerdeki ve ekonomik sorunlardaki gerilimleri ortaya koyar. Mitlerin çözümlenmesi, teknolojileri ne denli ilkel olursa olsun, insanların zihinsel olarak aşağı olmadıklarını kanıtlar. İnsanların mitleri, yaşadıkları dünyayı anlayabilecek entelektüel yeterliliğe sahip olduklarını gösterir (Rosenberg, 1996, s.25).

Bütün bu açıklamalardan anlaşılacağı üzere mitoloji, din, psikoloji, felsefe, sanat, tarih, toplum bilimi gibi alanlarla çoklu ilişkiler kurarak geçmiş zaman insanlarının dünyayı, evreni, varoluşu, yaşayışı, inancı nasıl algıladığına ve değerlendirdiğine dair bugünün insanlarına, bize, insanın anlama, anlamlandırma ve anlatma arzusunun sonucu olarak kültürel, tarihsel ve yaratıcı bir kaynak sunar.

1.2 Mitoloji ve Cinsiyet

Mitoloji kavramının tanımına, önemine ve farklı alanlarla kurduğu ilişki üzerinden taşıdığı işlevsel değerlere değindikten sonra aslında bugün masal gibi duyuluyor olsa da dönemi ve koşulları içinde incelendiğinde mitlerin, insanın düşlerine ve aynı zamanda

gerçekliklerine dair nelerin gizini barındırıyor olabileceği anlaşılmaktadır. Mitler, yalnızca düşsel anlatılar değil, doğdukları toplumların sosyal ve kültürel yapılarının yansımalarıdır. Bu yönüyle, mitik hikayelerin toplumsal cinsiyet normlarına dair bilgiler verebileceği; hatta kadın erkek rollerinin oluşumunda ve şekillenmesinde etkili oldukları söylenebilir. Farklı dönemlerde ve kültürlerde kadının mitolojideki konumunun incelenmesi, kadın olma deneyiminin tarih boyunca geçirdiği dönüşümleri anlamak için bir izlek sunaken aynı zamanda mitlerin toplumsal cinsiyet rollerine nasıl yön verdiğini anlamak ve karşılıklı bir etkileşim içinde değerlendirmek açısından önemli olabilir. Bu bölümde mitolojinin kadınla kurduğu ilişki, cinsiyet algısının mitsel kökeni ve ataerkil söylemler üzerinden ele alınacaktır.

İsmail Gezgin, Antik Yunan ve Roma Sanatında Cinsellik ve Erotizm (2010) adlı eserinde, mitosların toplumsal bilinçdışından kaynaklandığını belirtir. Bu anlatıların kurgusal öyküler olmanın ötesinde, tanrıların insanlaştırılması ve onlara cinsellik, eş, aile gibi kavramların atfedilmesi yoluyla toplumu yansıtan birer ayna işlevi gördüğünü vurgular. Bu açıdan, mitolojik kadının tarihsel süreçte değişen konumu değerlendirilirken toplumda ve sanattaki değişimleri de izlenebilir.

> Mitlerin ve efsanelerin ele aldığımız konu bakımından önemi, tanrılar ve tanrılar arasında geçen hadiseler ve tanrılarla insanlar arasındaki ilişkilerden bahsedilirken kadın-erkek ilişkilerinin de dikkatli okuyucular tarafından anlaşılabilmesidir. Bu noktada mitler ve efsanelerde tanrı ve tanrıçaların statüleri, konumları ve cinsiyetlerine atfedilen görev ve sorumluluklar toplumda kadın ve erkeğe biçilen görevleri de yansıtmaktadır (Erdemir, 2018, s.14-15).

Kadın ve erkek tanrılara atfedilen karakter özellikleri, öğretici nitelikteki mitolojik anlatılar aracılığıyla toplumsal bir gerçekliğe dönüşmüş ve kadın-erkek rollerine dair bir algının oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu durum, söz konusu dönemde cinsiyetler arası ilişki biçimlerine dair önemli ipuçları sunmaktadır (Gözen ve Adıgüzel, 2017, s.184).

Ataerkil düzenin doğuşu ve giderek güç kazanmasıyla birlikte kadınların sistematik olarak toplumsal, dinsel ve siyasal alanlardan dışlandığı uzun tarihsel süreçte, kadının yaratıcı ve kutsal bir figür olarak temsil edildiği Ana Tanrıça imgesinin nasıl kademeli biçimde mitolojik anlatıların dışına itildiğini; zamanla yerini eril tanrılara bırakarak dönüşüme uğradığını ve nihayetinde bir kadının tanrı mertebesine ulaşmasının tahayyül bile edilemediği bir inanç sistemine evrildiğini gözlemleriz.

> Joseph Campbell yaratılış mitlerine ilişkin incelemesinde dört safhaya dikkat çeker:
> 1. Eşsiz tanrıçadan doğan dünya
> 2. Bir eşten gebe kalmış tanrıçadan doğan dünya
> 3. Erkek savaşçı tarafından tanrıçanın gövdesinden biçimlendirilen dünya
> 4. Erkek tanrının gücü ile yardımsız yaratılan dünya.
>
> Bu dört safhayı farklı mitolojilerde izlemek ve patriarkadan önceki değer sistemlerine ilişkin en temel ve süreklilik gösteren kanıtları bulmak mümkündür. Kadınların erkeklere göre daha üstün konumda oldukları dönemi hatırlatan, tüm dünyadan yüzlerce mitin çoğu erkeklerin iktidarı ele geçirmelerini haklı gösterme öyküleri olarak okunabilir: Kadınların zayıflığından, "günah"larından, acımasızlıklarından ve erkekleri isyana zorlayan tutumlarından söz edilir (Tekin, 2010, s.119).

Dinsel inanç sistemlerinin temelinde, “yaşamı yaratan kimdir?” sorusuna verilen yanıtın belirleyici bir rol oynadığı görülmektedir. Bu bağlamda, "yaratma" kavramı yalnızca yoktan var etme edimini değil, aynı zamanda soyun sürekliliğini sağlayan yeniden üretim sürecini de içermektedir. Tarihsel süreç içerisinde, yaratma kudretine ilişkin dinsel söylemlerin önemli bir dönüşüm geçirdiği izlenmektedir. Başlangıçta evrensel bereketin yegâne ilkesi olarak Ana Tanrıça figürünün merkezde yer aldığı bu anlatılar, zamanla üretkenliğin erkek tanrılar ya da insan-krallar tarafından desteklenen bir Ana Tanrıça imgesiyle bütünleşmesine yönelmiştir. Ardından, yaratıcı gücün önce "ad" düzeyinde, sonrasında ise yaratıcı "ruh"un simgesel boyutunda ifade bulduğu yeni bir anlayışın geliştiği gözlemlenir. Benzer bir geçişin tanrılar panteonunda da yaşandığı dikkate değerdir: Tüm güçleri elinde bulunduran Ana Tanrıça imgesinden, tüm kudreti temsil eden Fırtına Tanrısı figürüne doğru belirgin bir kayma söz konusudur. Bu noktada, Ana Tanrıça artık, Zeus ve Hera örneğinde olduğu gibi, bereket tanrıçasının evcilleştirilmiş ve ikincil konuma indirgenmiş bir versiyonuna dönüşmektedir. Bu dönüşümün bir sonraki aşamasında ise, çoktanrılı panteonun yerini, yaratma kudretinin her iki yönünü de -yoktan var etme ve soy üretme- kendi kişiliğinde toplayan tek ve üstün bir (erkek) tanrının aldığı görülmektedir. Kültürler arasında biçimsel farklılıklar gösterse de bu dönüşümün özü benzer nitelikler taşımaktadır. Batı uygarlığı bağlamında ise bu süreç, en açık biçimde Kutsal Kitap’ın Tekvin (Genesis) bölümünde ifadesini bulmaktadır (Lerner’den aktaran Berktay, 1995, s.42).

> Anaerkil düzendeki güç sahibi, üreten, dengeleyen kadın imajı; yerini kötülüklerin taşıyıcısı, dış görünümüyle her türlü entrikaya davetiye çıkaran, ilişkileri kaosa sürükleyen kadın imajına bırakmıştır. Yaşam veren kadının değeri, üretim gücünü hâkimiyeti altına alan erkek karşısında silinmeye yüz tutmuştur. İlkel Dönemde bir cins iktidarı söz konusu değilken

> ataerkil değerlerin baskın hale gelmesiyle birlikte erkeklerin açtığı hegemonya savaşı da alevlenmeye yüz tutmuştur (Gözen ve Adıgüzel, 2017, s.185).

Ataerkil müdahalelerle tanrıçanın değerinin düşürülmesinin en açıkça izlendiği örneklerden biri Hint Avrupa göçleri sonrası değişimdir. Gerek Yunanistan gerekse de Hint coğrafyalarında zaman içinde yaşanan değişimlerin Ana Tanrıçadan, toprak tanrıçasına, oradan Ana Tanrıça-bereket ilahı birlikteliğine, daha sonra Ana Tanrıçanın eril bir tanrı tarafından egemenlik altına alınması ve son olarak da bu Ana Tanrıçanın tamamen yok sayılması eksenli olduğu görülmektedir. Hint-Avrupa göçleri öncesi Hint ve Yunan toplumlarının mitolojilerinde yer alan anaerkil motifler, Hint-Avrupa göçleri sonrası ataerkil dönüşümlere uğramıştır. Ataerkil dönüşüm sonrası cinsiyet rolleri ve sembolizmi açısından erilliğe ve dişilliğe dair çağrışımlar, toplumsal düzenin erkek temelli bir formda yeniden inşası ve bu süreçte erkeğin ve kadının cinsiyet rolleri ekseninde konumlandırılması söz konusudur (Akmaz, 2021). Örneğin,

> Hera'yla ilgili anlatılagelen mitler ve efsaneler genellikle onun ideal kadın tipini sergilediği Zeus ile olan evliliğiyle ilgilidir. Zeus'la ilgili olan hemen hemen tüm mitlerde Hera pasifize edilmiş kadın rolünü oynar görünmektedir. Helen kültürü öncesindeki Hera'nın ise bu karakterin aksi yönde bir karaktere sahip olan güçlü Ana Tanrıça figürlerinden biri olduğu düşünülmektedir. O da aslen annesi Rhea ve kızkardeşi Demeter'le eşit özelliklere sahiptir, ancak bu özellikleri mitler vasıtasıyla değiştirilmiş ve ataerkil Hint-Avrupa kültüründe Zeus'un karısı olarak ikincil role hapsedilmiştir (Akmaz, 2021).

Yunan mitolojisinden başka bir örnekte, Pandora mitosunda, insan olarak kadının yaratılışına dair anlatıda, kadının doğrudan bir cezalandırma aracı olarak kurgulandığı dikkati çeker. Bu anlatıya göre kadın, baştan çıkarıcı biçimde tüm güzelliklerle bezendirilmiş ve böylelikle erkeği cezbetmek üzere tasarlanmıştır. Bu etkileşim sonucunda ise insanlık, evrensel kötülüklerle lanetlenmiştir. Mitolojik anlatılar içerisinde kadın figürüne yönelik iki temel ve birbirine zıt algının süreklilik gösterdiği görülmektedir. Bir yandan döllenme yoluyla yaşamın kaynağı olan, karşı konulamaz bir çekim gücüne sahip kadın imgesi, öte yandan ise tehlikeli, denetim altında tutulması gereken ve potansiyel olarak yıkıcı bir güç olarak tasvir edilen kadın imgesi. Nitekim bu ikili algının yalnızca mitolojik anlatılarla sınırlı kalmadığı, kutsal metinlerdeki Adem ile Havva anlatısında da benzer biçimde sürdürüldüğü ve günümüz toplumlarına da taşındığı söylenebilir. Bu bağlamda, kadın hem annelik üzerinden kutsallaştırılan hem de güzelliği ve "şeytani" zekâsı nedeniyle tehdit unsuru olarak algılanan bir varlık olarak konumlandırılmaktadır (Gözen ve Adıgüzel, 2017, s.191).

Tanrıçalardan farklı olarak yaratılan ilk insan kadın olan Pandora, ‘kötülük kaynağı’ olarak nitelendirilmiştir. Pandora’ya tanrılar tarafından açılmaması gereken, kapalı bir küp armağan edilmiş; ama o, ‘kadınsal zaafı’ olan merakı yüzünden bu küpü açmıştır. Sonrası şöyle anlatılır: Pandora küpü açar ve yıkıcı kötülükleri kaçırıverir. Acılar, yorgunluklar, ağrılı hastalıklar ölüm getirerek yeryüzüne yayılır. Bir tek umut küpün içinde kalır. İnsan soyu çoğalır, kötülük de birlikte çoğalır. Bu mitten de anlaşıldığı gibi kötülüklerin dünyaya yayılmasına neden olan şey kadının merakıdır (Çaylı, 2008, s.147).

> Aşkın kadınla özdeş görülmesi, erkeğin gözünde kadının güzel ve zarif bulunmasıyla bağlantılı olmakla birlikte, farklı bölgelerde aşk ve güzellik tanrıçası olarak kabul edilen mabutların aynı zamanda erkek tanrıların savaşmasına sebep olmaları ve kötülük ve belaların kaynağı olduklarının ustalıkla anlatılması, ister istemez toplumun gözünde kadın imgesini mitin anlattığı konuma yerleştirmiştir ya da kadınların özellikle bu yönleri mitlerle ön plana çıkarılmıştır. İnanna'nın Uruk (İştar) şehri hükümdarı Gılgamış'a yaptığı evlenme teklifi reddedilince Tanrılar Meclisi'nden çıkarttığı kararla Gılgamış'ı öldürmek üzere Gök Boğası'nı Uruk'a göndermesi ve Boğa'nın Gılgamış'ın dostu Enkidu tarafından öldürülmesi, erkeğin kadını belaların, felaketlerin, kötülüklerin temsilcisi olarak görmesinin ya da göstermeye çalışmasının mitoloji diliyle aktarımıdır (Erdemir, 2018, s.23).

Anlaşılmaktadır ki insanın varoluşsal sorgulamaları, doğayı anlamlandırma çabaları ve toplumsal örgütlenme biçimleriyle iç içe gelişen mitler ve mitolojik anlatılar, yalnızca kültürel bellek ve kolektif kimlik üretiminde değil, aynı zamanda cinsiyet rollerinin tarihsel biçimlenişinde de belirleyici bir rol oynamıştır. Mitoloji, kadim toplumların dünyayı algılayış biçimlerini yansıttığı kadar, kadına ve erkeğe atfedilen niteliklerin doğallaştırıldığı, ideolojik olarak meşrulaştırıldığı bir anlatı alanı olarak işlev görmüştür. Kadının doğurganlık, doğa, gizem ve sezgiyle özdeşleştirilmesi; erkeğin ise akıl, düzen ve iktidarla ilişkilendirilmesi gibi ikilikler, mitler aracılığıyla simgesel bir düzleme taşınarak, toplumsal cinsiyetin kültürel kodlarını beslemiştir. Dolayısıyla mitolojik anlatılar, yalnızca geçmişi anlamakla kalmayıp bugünün toplumsal cinsiyet söylemlerinin ardındaki tarihsel ve ideolojik temelleri de açığa çıkaran bir arkeolojik kazı alanı işlevi görebilmektedir. Bu nedenle mitolojik kadınların, anlatılarının ve sanattaki temsillerinin incelenmesinin cinsiyet algısına ilişkin çeşitli veriler sunacağı aşikardır.

1.3 Mitolojik Kadın

Kökenini Paleolitik kültüre kadar uzanan bir geçmişte bulan bu evrensel ilahi dişil arketipi, derin ve kadim bir kültürel mirasa dayanmaktadır. Dünyanın dört bir yanında

mitolojik kadınlarla ilgili hayranlık uyandıran öyküler tarih boyunca anlatılagelmiştir. Kadının, tarihsel süreçte farklı kültür ve coğrafyalara göre şekillenen, mitlerdeki çok katmanlı varlığından söz edilebilir. Bu kadınlar karşımıza evreni ve varoluşu yaratan tanrıçalar, cesur kahramanlar, bilgeler, şifacılar ya da baştan çıkarıcı, yıkıcı, ürkütücü, kötücül figürler olarak çok çeşitli şekillerde çıkar. Bu figürlerin temsillerini, insanlığın ilk sanat eserlerinden itibaren izlemek mümkündür. Bu bölümde, mitolojik kadınlar arkeolojik buluntu ve arkaik sanat eserleri ışığında aydınlatılan tarihsel süreçte farklı rolleriyle kapsamlı bir çerçevede ele alınmaya çalışılmaktadır.

Mitolojik kadın dendiğinde öncelikle akla gelen kavram 'Tanrıça'dır. Hemen hemen tüm antik kültürlerde, en az bir tanrıça mitine rastlanmaktadır. İlahi dişil figür, tarihsel süreç boyunca farklı coğrafyalarda çeşitli adlar ve biçimler altında yeniden şekillenmiştir. Mezopotamya'da ona İnanna adı verilmiştir; Antik Mısır'da İsis, Hathor ya da Sekhmet'tir; Antik Yunan'da ise Athena ve Afrodit başta olmak üzere çeşitli tanrıçalar olarak karşımıza çıkar. Günümüzde ise o, Wicca inancının üçlü tanrıçasıdır; toprak anadır, ya da Eski Ahit'ten iblislerin anası Lilith'tir. Bugün bu ilahi dişil arketipin izleri, tek tanrılı dinlerde, örneğin Hristiyan gelenekleri içinde Meryem Ana kültünde ve kadın azizlere yönelik dua pratiklerinde sürmektedir.

Bu çeşitlenmiş ve geniş kapsamlı tarihsel geçmişi nedeniyle, tanrıça her zaman onu kendine mal etmek isteyenler için güçlü bir sembol olmuştur. Tarih boyunca savaş, aşk, cinsellik, doğurganlık ve bilgelik tanrıçaları olmuştur; savaş alanından yatak odasına kadar çeşitli bağlamlarda onlara yakarılmıştır. Bu geniş yelpazedeki koruyuculuk alanları, tanrıçayı çok yönlü bir sembol hâline getirmiştir. Öyle ki, aynı anda hem kadının yerinin doğal olarak evde ve annelikte olduğu fikrini yaymak isteyen muhafazakâr gruplar tarafından sahiplenilmiş, hem de güç ve özgürlüğün sembolü olarak feminist hareket tarafından benimsenmiştir. Dinler ve popüler kültür aracılığıyla geçirdiği evrim, her yönüyle kapsayıcı olmuştur.

> Bu, bir arketipin yaşamöyküsüdür; hepimizin içinde var olan ve insanlık tarihinin başlangıcından beri çok sayıda, çok çeşitli kültürel biçimlerle şu ya da bu derecede bilince çıkan, dişi tanrı ya da ilahe anlamında tanrıça sözcüğüyle betimlediğimiz potansiyel bir varlığın yaşam öyküsüdür. Bu çok sayıdaki Tanrıça simasının arkasında, Tanrı'ya karşı Tanrıça olan, varoluşun büyük sırrı için uygun bir kinaye olarak erkek denginden uzun süre önce ortaya çıkmış bir güç olan bir varlığın bulunduğunu anlamaya başlamamız oldukça yakın zamanda oldu. Her yaşam öyküsü örneğinde olduğu gibi, Tanrıçanın ancak dolaylı

> olarak bilinebildiğini anlıyoruz. Tanrıçanın aldığı kültürel biçimler -deneyimlendiği törenler, heykeller, resimler, ilahiler, binalar, en başta da efsaneler- onun gerçek kişiliğini hem anıştırır hem de gizler. Ayrıca Tanrıçanın yüzyıllar boyunca gelişimini gözlemlemenin, tür olarak kendi gelişimimizi ve varlığımızın dişi biçimiyle ilgili kendi deneyimimizi, kendi tepkimizi incelemek olduğunu da anlıyoruz. Işığı ve karanlığı, yaşamı ve ölümü, erkeği ve dişiyi içerip yücelten, kaynağı havai doruklardan çok içsel derinliklerde bulunan Tanrıçanın ekolojik bütünlüğünü kendi içimizde ve dünyamızda aradığımız bugünlerde, eril Tanrı dinlerinin yapay kutuplarını arkada bırakmakta olduğumuzu söyleyecek çok kişi vardır. Ama açık seçik bir kronolojik süreçten söz edemeyiz. Hepimizin belli bir anda Tanrıçaya vereceği yanıt aynı değildir. Bir grup, Tanrıçayı yaşamın kaynağı olarak yüceltirken, başka bir grup küçültebilir, bastırabilir, hatta inkâr edebilir. Yirminci yüzyılda yaşayan bir Navaho'nun değişen kadına ilişkin deneyimi, Tanrıçanın "ancak efsanelerde" olduğuna inanan bugünkü bir Müslüman'a ya da Musevi'ye kıyasla, Cilalı Taş Devri'nde yaşayan bir Sümerli'ye daha anlaşılabilir gelirdi. Bu nedenle, arketipimiz olan şahsiyetin yaşamını kesinkes doğru bir çizgi üzerinde izlemek mümkün değildir (Leeming ve Page, 2019, s.15).

Dişinin en derinde, özünü oluşturan, biçim bulduğu ilk imgeye kadar inildiğinde karşımıza çıkan ilk imge 'Ana Tanrıça' imgesidir. Daha sonrakiler ise onun değişik ifadeleridir. Dolayısıyla bu arketip kendi varoluşunu yalnızca statik bir biçimde ilksel bir imge olarak değil, aynı zamanda dinamik bir süreç olarak da ortaya koymaktadır. Dişi arketipini, dişil karakter taşıyan bitkiler, hayvanlar ve nesnelerde de görmek mümkündür: Gece, deniz, su, dünya, dağ, orman, vadi, mağara, örümcek, cadı, peri, kutsal bakire, kutu, kedi, gül ve benzeri kavramların hepsi birer arketipsel imgedir. Arketipler, kişileştirilerek sembolik biçimlere de dönüştürülebilirler. Jung'un, arketipsel içerik olarak tanımladığı bu kavram kendisini öncelikle benzetmelerle ifade etmektedir. Örneğin 'güç'ten bahsetmek istenirken kral, kraliçe ya da tanrıça imgeleri ve onların sahip olduğu güç ile özdeşleştirilebilir (Okan, 2020, s. 45).

Mitolojik kadının ilk tasvirinin, dünyanın ve içindeki tüm bitki ve hayvan yaşamının yaratılmasından sorumlu kutsal dişil güç olan Toprak Ana olduğu düşünülür. Tanrıça, ölümü kabul eden; bitki, hayvan ve insan kalıntılarından yeni yaşam yaratan evrensel ruhtur. İlk Tanrıça tasvirleri semboliktir ve Paleolitik Çağ'a kadar uzanmaktadır. Kökeni Toprak Ana olan daha sonraki tanrıça gelenekleri geliştikçe, ona farklı roller verilmiş ve bu roller, ona tapan toplulukların inançlarına ve ruhsal ihtiyaçlarına göre şekillenmiştir. Toprak Ana Tanrıça geleneği, Yunan tanrıçası Gaia da dahil olmak üzere, birçok farklı kutsal dişil figürde kendini göstermektedir. Tanrıçanın küresel ölçekte bilinen pek çok

farklı hali olmasına rağmen, tüm tanrıça gelenekleri, kaynağını bir şekilde Toprak Ana mirasından alır.

Aydıngün'e göre Homo Sapiens'in daha gelişmiş örneği olan Homo Sapiens- Sapienslerin alt türleri Cré Mag- non, Pre-Most ve Grimaldi'ler düşünen ve sevinçli, korkulu, kederli duygularını açığa vuran; bedenlerini boyayarak kabuk ve kemikten yaptıkları boncuklu gerdanlıklarla kendilerini süsleyen; hayvan kemiklerinden kaval ve düdük yaparak müziği yaratan, yaşadıkları mağaranın duvarlarına şekiller çizen, ellerini boyayıp duvarlara basan, çevrelerinde gördükleri olayların, nesnelerin resimlerini, heykelciklerini yaparak ilk sanat eserlerini üreten insanlardır ve artık yaşamak, onlar için yeme, içme, korunma ve barınmanın ötesine geçmiştir. Tarihi tartışmalı olmakla birlikte MÖ 50.000'lerde başlamış olduğu kabul edilen Üst Paleolitik ya da Buzul Çağı sanatı böylelikle ortaya çıkmıştır. Zekası ve duyguları giderek daha fazla gelişen insan, nereden gelip nereye gittiği, kendisini kimin yarattığı, doğum ile ölüm arasındaki bağlantı gibi kaçınılmaz yaşamsal sorgulamalarının cevabını en yakınında gördüğü kadın kimliğinde bulmuştur. Kadın yani anne olan, doğuran dişi cinsin bedeninin, genişleyip tekrar küçülerek yeni bir bedeni içinden çıkarabilmesi, her türlü besin kaynağının son derece zor bulunduğu koşullarda sütüyle mucizevi bir şekilde hazır besin üretebiliyor ve dünyaya getirdiği insanı besleyip büyütebiliyor olması gibi özelliklerinin erkek bedeninin yavanlığına karşı, son derece üstün bir durum olması nedeniyle insanlığı yaratanın 'ana' yani doğuran kadın olduğu düşünülmüş ve Ana Tanrıça kültüyle ilgili ilk inanç sistemi böyle ortaya çıkmıştır (2006, s.12).

Kaynaklarımızın bulanıklığına rağmen, elimizdeki kanıtlar ışığında yine de tanrıçanın erken dönemine ait bir portresinin -hiç değilse siluet olarak- ortaya çıktığını dile getiren Leeming ve Page, Tanrıça'nın tepeden tırnağa dişi olduğunu ve herhangi bir Tanrı-Tanrıça ayrışmasından çok daha önceleri var olduğunu vurgular:

> Öyle anlaşılıyor ki mutlaktı, partenogenetikti -yani kendi kendinden doğmuştu- ve tüm varlığın temeliydi. 'Her şeyi veren' ve 'her şeyi alan' idi; yaşamın, ölümün ve yeniden doğumun kaynağıydı. Bir Ana Tanrıçadan ya da doğurganlık tanrıçasından fazlasıydı, sanki toprağın ve doğanın kendisiydi, sanki -biz insanların en sonunda bağımızı keseceği- muazzam organik, ekolojik ve bilinçli bir bütündü (2019, s.20).

Marija Gimbutas'a göre,

> Tarih öncesi din anlayışındaki 'Toprak Ana'nın üzerinde kuvvetle durulmuştur ancak 'Toprak Ana' -önemli olmakla birlikte- erken tarihli Dişi Mabut ilkesinin yalnızca bir boyutudur.

> Avrupa'nın dört bir yanındaki tarım toplumlarından günümüze kadar varlığını sürdürdüğü için bu denli önemsenmiş olabilir. Bir diğer neden ise etnologların uzun zamandır kabul ettiği bir olgudur: Endüstri öncesi tarım ritleri toprağın verimliliği/doğurganlığı ile kadının yaratma kuvveti arasında apaçık bir mistik bağlantı gösterirler. Bütün Avrupa dillerinde Toprak dişildir. Eski Avrupa'nın Hamile Tanrıçası, kuvvetle muhtemeldir ki, Demeter gibi genç yaşlı bütün Tahıl Tanrıçalarının ve Avrupa folklorundaki Toprak Ana'ların prototipidir. Bir Toprak Ana olarak aynı zamanda Ölümün Annesi'dir de. Besleyen toprağın, bolluğun ve bereket boynuzu misali doğurgan rahmin bu sembolü kaç yaşındadır? (Campbell, 2018, s. 44).

Tarih öncesi tanrıça gelenekleri hakkındaki bilgimiz, arkeolojik buluntu ile kayıtlardan ve araştırmacıların söz konusu buluntulara ilişkin yorumlarından gelmektedir. Henüz üretime dayalı yerleşik hayat başlamadan çok daha öncelerden, mağara yaşamının hüküm sürdüğü Paleolitik Dönemden itibaren Ana Tanrıça inancının varlığına dair ilk kanıtlar, bu döneme ait mağara duvarlarındaki kadın figürleri ve taşınabilir sanatsal eserlerde görülmektedir (McCoid ve McDermott, 1996).

Görsel 1.

Fransa, Dordogne Mağarası vulva betimlemeleri

Not:* MÖ 30.000

Kaynak: Aydıngün, 2006, s.13.

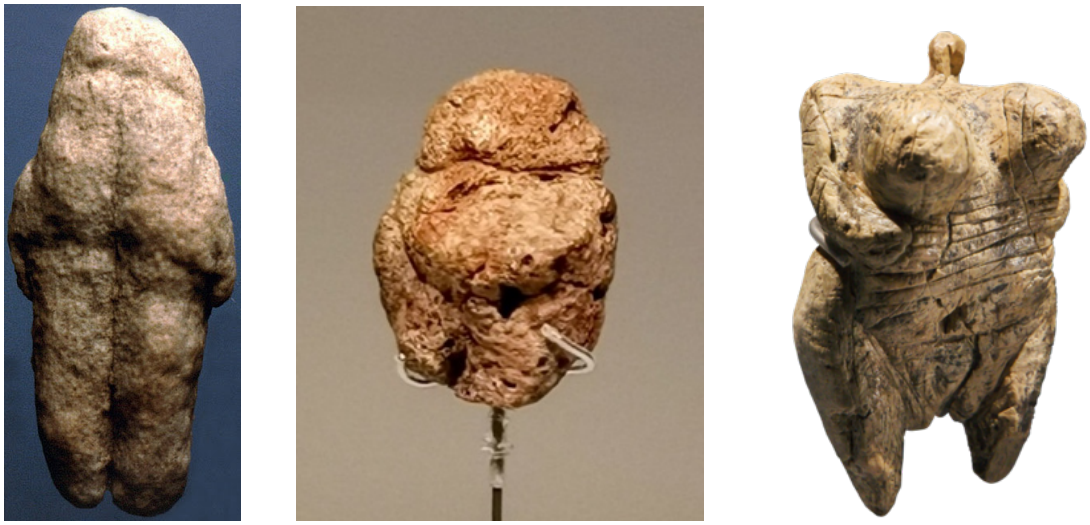
Büyük Tanrıça'nın ilk işaretlerinin bulunduğu, yeryüzünün içinde oluşmuş, sıcaklık ve güvenlik sunan gizemli bir delik olan mağaraların, Tanrıça ibadeti için uygun yerler olduğu düşünülmektedir. Mağaralar, Toprak Ana'nın rahmi olarak görülmüş olup ibadet yerleri ile tanrıça bedeni arasındaki bu bağlantının bazen apaçık görüldüğü söylenebilir. Yontma Taş Devri'ne ait mağaralarda bulunan nesnelerin büyük kısmı kadınları tasvir

eden heykelcikler ve çizimlerden oluşmaktadır. Bunların bazıları açıkça gebedir, neredeyse tamamı abartılı şekilde iri memelerle ve kalçalarla (örneğin, ünlü Toprak Analar ya da Laussel ve Lespugue Venüsleri gibi), ferç yarıkları bulunan disklerle ve başka nesnelerle tasvir edilmiştir. Sayısız biçimlerde ferç çizimleri ve oymaları olmasından anlaşılmaktadır ki ferç ya da vulva, mağaralarda özel bir önem taşır. Fransa'nın Dordogne şehrinde, MÖ yaklaşık 30.000 yılına tarihlendirilen gravürlerin olduğu mağaralarda (Görsel 1), ferç sıklıkla çana benzeyen ve bir girişi olan basit bir nesnedir (Leeming ve Page, 2019, s.21).

> İlk kez Leroi-Gourhan tarafından 'kadınlık simgeleri' olarak adlandırılan bu bezemelere M. Gimbutas 'kozmik güçle dolu rahimler' yorumunu getirmiş ve 'yaşam suyunun kaynağı' olarak görüldüğünü belirtmiştir. Kadınlık simgelerinin yanında yine Paleolitik dönemde üretilmiş az sayıda kadın heykelciği, Avrupa'nın güneyinde özellikle İtalya-Fransa-İspanya arasındaki mağaralarda ele geçmiştir. Başlıca örnekleri "Willendorf, Lespugue, Brassempouy" gibi buluntu yerlerinden tanınarak "Venüs" sıfatıyla adlandırılan tarihin en eski sanat eserlerinden bu kıymetli heykelcikler, "Ana Tanrıça" inancının üretime dayalı günlerden çok önceleri başladığını göstermektedir (Aydıngün, 2006, s.13).

Görsel 2.

Tan Tan Venüsü, Berekhat Ram Venüsü, Hohle Fels Venüsü



Not:* Tan Tan Venüsü: 6x2,6x1,2 cm, 10 gram kuvarsit kaya, 500.000-300.000 yıllık/ Berekhat Ram Venüsü 35x25x21mm, 280.000-250.000 yıllık, İsrail Müzesi/ Hohle Fels Venüsü: 6 cm, Mamut dişi, 41.000 yıllık, Baden Württemberg Almanya'da keşfedildi.

Kaynak: http-6

İlk üç boyutlu plastik figürler olan bu heykelcikler, sanat tarihindeki tanımlarıyla ilk idollerdi ve standart dişi esin perisi tasvirleri olarak kadın vücudunun yaşama dönüştürme gücünü simgeliyorlardı. Genelde bu figürlerin yüzleri belirgin hatlara sahip değildir, böylelikle gizemli yan vurgulanır: Kişi olan kadın değil, doğanın tezahür etmesine aracı olan doğal haliyle Kadın (Campbell, 2018, s. 43). Fas'ta bulunan bir taş figür olan Tan-Tan Venüs'ü, günümüzden yaklaşık olarak 500.000-300.000 yıl öncesine tarihlenmektedir. Bu figürün adı, bulunduğu bölgenin adı olan Tan-Tan'dan gelmektedir. Kendisi ve çağdaşı olan Berekhat Ram Venüsü figürlerinin insan formunun en eski temsilleri olduğu iddia edilmektedir ancak bu heykelciğin insan eliyle mi yoksa doğal koşullarla mı oluştuğu doğrulanmamış, hala gizemini korumaktadır (http-6). Cro-Magnon'larla ilişkilendirilen 41.000 yaşındaki Hohle Fehls Venüsü ise diğerlerine göre belirgin kadın bedeni hatlarına sahiptir (Görsel 2).

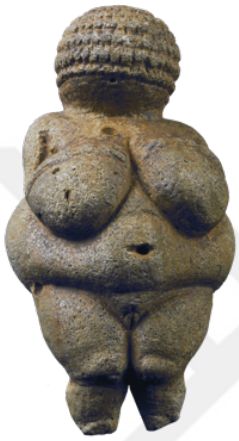
İlk tanrıçaya tapınmanın Üst Paleolitik Dönemde yaygınlaşmış olduğunu düşünen birçok akademisyen, bu dönemde kadın bedeninin, tarih öncesi insanların doğada gözlemlediği olguları açıklamak için kullanıldığına inanmaktadır. İlahi yaratıcı olarak tanrıça, değişen mevsimlerle, insanların avladığı hayvanların davranışlarıyla ve gözlemlenebilir kozmolojik döngülerle ilişkilendirilmiştir. Doğanın döngüleri, kadın bedeninin döngülerinde -menstrüasyon, hamilelik, doğum ve emzirme- yansımasını bulmuştur. Kadın bedeninin stilize edilmiş imgeleri çoğunlukla yalnızca tek bir bedensel özelliğe, örneğin göğüslere, cinsel organlara veya kalçalara vurgu yapmaktadır. Bu anatomik vurgu, söz konusu organın biyolojik işlevini, doğada gözlemlenebilen diğer süreçlerle, örneğin hayvanların üremesi, bitkilerin büyümesi ve çiçeklenmesi ya da ayın döngüleriyle ilişkilendirmiş olabilir. Bazı araştırmacılar, bu figürlerin, kadınlar tarafından kendi vücutlarına bakarak oyulduklarını öne sürmüştür. Paleolitik ve Neolitik (yaklaşık MÖ 10.000) toplumlarında yeterince yağlı yiyecek bulunmaması nedeniyle böyle bir vücut ağırlığına ulaşmalarının mümkün olmayacağından bu figürlerin hamile olduğu varsayılmaktadır. Bunların en bilinen örneklerinden biri Willendorf Venüsü'dür (Görsel 3). Kıvrımlı ve inkâr edilemeyecek derecede geleneksel biçimde dişil olan yuvarlak bedeni, 1908 yılında keşfedilmesinden bu yana araştırmalara konu olmuş ve bu figürün kimi tasvir ettiği, yapılış amacının ne olduğu gibi konularda derin merak uyandırmıştır.

Bereketin ve doğurganlığın temsilcilerinden biri olarak kabul edilen en eski figürler arasında en ünlülerden biri olan Willendorf Venüsü, Paleolitik Çağ insanının kadın ile

doğa arasındaki bağı algılayış biçimini yansıtır. Kadın, doğurganlığı, besleyiciliği ve anaçlığıyla doğayla bütünleştirilmiştir (Çelebi, 2015, s. 98). Ayrıntılı ve belirgin bir vajinal bölgeye sahipken ayakları ve yüz hatları işlenmemiş olan figürün kolları göğüslerinin üzerine yerleştirilmiştir. Başındaki süsleme detayı dikkat çekici bir özelliktir.

Görsel 3.

Willendorf Venüsü



Not:* 11,1 cm, Kireçtaşı, Üst Paleolitik, MÖ 28.000 – 25.000, Viyana Doğa Tarihi Müzesi.
Kaynak: https://www.arthistoryproject.com/timeline/prehistory/paleolithic/venus-of-willendorf

Görsel 4.

Lespugue Venüsü

Not:* 15 cm, mamut dişi, MÖ 25.000, güneybatı Fransa, Paris Musée de l'Homme, Fotoğraf: J.C. Domenech.

Kaynak: https://www.museedelhomme.fr/fr/venus-de-lespugue

1922 yılında Fransa Lespugue'deki Rideaux Mağarasında keşfedilen ve Üst Paleolitik Döneme tarihlendirilen 'Lespugue Venüsü' (Görsel 4), tarih öncesi sanatın en ünlü kadın tasvirlerinden biri olarak yaklaşık 25.000 yıl önce Avrupa'da yaygınlaşan heykel sanatının en etkileyici örneklerinden birini temsil etmektedir (http-7).

Pireneler'de bulunan ve çok önemli bir figür olan kabartma Laussel Venüsü (Görsel 5) yukarı kaldırdığı sağ elinde, üzerinde on üç tane dikey çentik bulunan bir bizon boynuzu tutmaktadır (Gimbutas, 1989, s.141). MÖ 25.000 yılına tarihlenen Venüs'ün sağ eli Ay takviminin aylarını ve düzenli aylık kanamaları temsil ettiği düşünülen yeniay görünümlü boynuzu tutarken sol eli belirgin bir şekilde ürogenital üçgenin yukarısında, gebe karnın üstünde durmaktadır (Leeming ve Page, 2019, s.23). On üç sayısı ilk hilal ile dolunay arasındaki gecelerin sayısıdır. Göbeğin üzerinde duran el ise akla âdet döngüsü ile ay döngüsünün eşdeğerliklerine dair bir farkındalığın olduğunu getirir, bu döneme ait elimizde hiçbir yazı bulunmamaktadır ancak eğer böyleyse, hayatın göksel ve yersel ritimleri arasındaki bağlantının farkında olunduğuna dair elimizdeki ilk işarettir bu (Campbell, 2018, s.44).

Görsel 5.

Laussel Venüsü

Not:* Kireçtaşı, 46cm yükseklik, 25.000-23.000 yıllık, Fransa.

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Laussel_Ven%C3%BCs%C3%BC

Leeming ve Page, kadın üreme organlarının abartılı şekilde tasvir edildiği bir heykelciğe bakıp Yontma Taş Devri'nde cinselliğin ve üretkenliğin sevinçle kutlanışını ortaya koyduğu kanısına varabileceğimizi ancak emin olamayacağımızı hatırlatır. Araştırmacıların, kadın nesnelerinin bol, erkek nesnelerinin kıt olması nedeniyle dönem insanlarının, cinsel ilişki ile doğum arasındaki bağı anlamadıkları sonucuna varmakta aceleci davrandıklarını belirtir (2019, s.19). Dişi figürinlerin bir tanrıçayı ya da Ana Tanrıça'yı simgelediği çıkarımları çok sık yapılır. Bazı kültürlerde, özellikle de Akdeniz medeniyetlerinden etkilenmiş olanlarda böyle bir yoruma güvenilebilir ancak etnografik kanıtların ortaya koyduğu gibi, kadın heykelleri pek çok farklı anlama ve işleve sahip olabilir. Bu heykellerin bazıları kadınların cinselliği, ekonomik ya da sosyal rollerine odaklanabilir; "annelik" ve beslemeye pek az gönderme içerebilir: Doğum ve yenilenme kadar ölüm ve şiddetle ilgili de çok sayıda kadın heykeli vardır (Hodder, 2006, s.8).

Ana Tanrıça'nın sembolü olarak görülen bu heykelciklerin, çoğunun hamile kadın formunda tasarlanmış olması nedeniyle başlangıçta doğrudan hamilelik ve bereket kavramlarıyla ilişkili olduğu düşünülmüş olsa da günümüzde yapılan araştırmalar bu figürlerin yalnızca doğurganlığı değil, kadınlığın farklı yaşam evrelerini temsil etmiş olabileceği fikrini ortaya koymaktadır. Söz konusu figürlerin evin koruyucu ruhu, şaman, 'Hayvanlar Hakimesi' veya ölüm ve yeniden doğuşun simgesi gibi çeşitli roller üstlendiği düşünülmektedir. Farklı topluluklar, bu çeşitli formlardaki heykelciklere doğum, hamilelik, ölüm ve yeniden doğuş gibi kavramlarla bağlantılı farklı anlamlar yüklemiştir. Bazı tasvirlerin, ait oldukları topluluklarda hastalıkları iyileştiren, doğum sürecine yardımcı olan, evleri koruyan, hayvanların hareketlerini yönlendiren ve avcılığın başarısını artıran kadınları temsil ettiği düşünülmektedir. Bu roller, onlara toplum içinde şamanlık gibi önemli bir kimlik kazandırmış olabilir. Şaman olup olmadıklarına bakılmaksızın, arkeolojik bulgular ve günümüz avcı-toplayıcı topluluklarıyla yapılan karşılaştırmalar, Paleolitik Çağ'da cinsiyete dayalı bir iş bölümü olduğunu ve kadınların toplulukları için büyük sorumluluklar üstlendiğini göstermektedir (Bostancı, 2014, s. 193-197).

Üst Paleolitik'te ortaya çıkmış olan steatopijik (göğüs, kalça ve karın bölgeleri abartılı şekilde büyük tasvir edilmiş) kadın figürinlerinin Neolitik ve Kalkolitik Dönemlerde de varlığını sürdürdüğü görülmektedir (Yalçınkaya, 1971, s. 203).

Neolitik Çağda Ortadoğu bölgesindeki çok çeşitli kültürlerde, Ana Tanrıça kültünün geçerli olduğu ve yaklaşık MÖ 2. binyıla dek varlığını sürdürdüğü anlaşılmaktadır. Kadınların ana olarak kutsallığı Paleolitik Dönemde de bilinmekle birlikte, toprağın verimliliği, kadının doğurganlığıyla ilişkilendirilerek tarımın bulunmasının bunu önemli ölçüde artırmış olacağı düşünülmektedir (Berktay, 1995, s.52). Ünlü din tarihçisi Mircea Eliade'ye göre, ''Beslenmeye yönelik bitkileri ilk kez kadın yetiştirmiştir. Tabii ki, toprağın ve hasadın sahibi haline gelen odur. Kadının büyüsel-dinsel prestiji ve buna bağlı olarak toplumsal üstünlüğü, kozmik bir modele sahiptir: Toprak Ana (1991, s.123)''.

Neolitik Çağ'a ait erken dönem tanrıça tapınımı araştırmalarında en önemli arkeolojik alanlardan biri, Anadolu'da (günümüz Türkiye'sinde) yer alan Neolitik kent Çatalhöyük'tür. İlk kez 1960'lı yıllarda James Mellaart'ın kazdığı bir ören yeri olan Çatalhöyük'te duvarlara resmedilmiş ya da heykel olarak şekillendirilmiş pek çok erken doğurganlık tanrıçası imgesi bulunmuştur. Çatalhöyük kazısında çıkarılan en önemli örneklerden biri Anadolu'daki Ana Tanrıça kültünün ikonik tasviri olarak bilinen ve iki yanında aslanlarla betimlenmiş pişmiş toprak 'Oturan Tanrıça' heykelciğidir (Ayrıca bkz. Görsel 41).

Çatalhöyük'te elde edilen kanıtların, MÖ 6500-5700 yılları arasında tarımın, dokumacılığın, çanak çömlekçiliğin ve evcil hayvancılığın, avcılıktan daha önemli olduğu bir kültürde, kadın din görevlileri tarafından yürütülen Tanrıça dininin egemen olduğu ve savaşın bulunmadığı cennet gibi bir döneme işaret ettiği düşünülmektedir. Erken Neolitik Çağ'da kadın din görevlilerinin, yaşamın dayanağı olan gizemli ve büyüsel sistemin koruyucuları haline gelerek Tanrıça ve kadınlarının yalnızca derin enerjilerin, temel yaşam gücünün kaynakları olmakla kalmayıp denetleyicileri de oldukları söylenebilir (Leeming ve Page, 2019, s.36).

Kimi akademisyenler tarafından erken tanrıça tapınma geleneklerinin bir parçası olduğuna inanılan bu imgelerin, erken dönem anaerkil pratiklerle, özellikle annelerin, topluluğun yönetiminden sorumlu olmuş olabileceği kadın egemen toplum pratikleriyle bağlantılı olabileceği teorisi öne sürülmüştür.

Matriarki (anaerkillik), kadınların erkeklerle yalnızca eşit oldukları değil, aynı zamanda denetim, iktidar ve egemenlik sahibi oldukları bir toplumu belirtmek için kullanılır. Erkeklerin iktidarı ele geçirmesinden önce anaerkil toplumların var olduğu tezi, ilk kez 19. yüzyılda Johann Bachofen ve Lewis Henry Morgan isimli iki araştırmacı tarafından

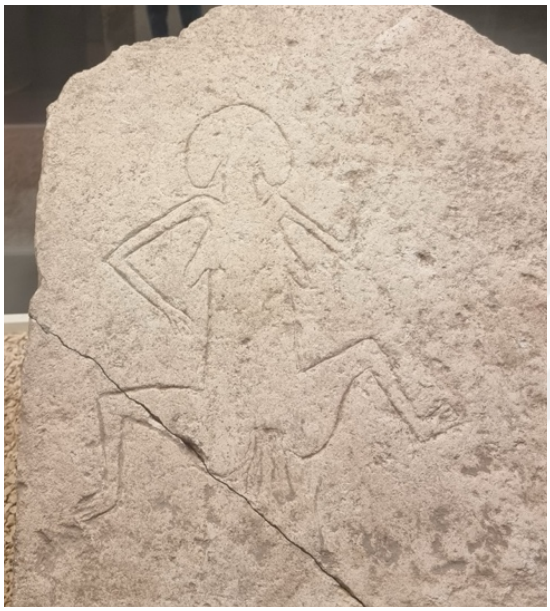
ortaya atılmıştır. Bachofen, 1861 tarihli 'Das Mutterrecht'te arkeolojik kadın heykelciklerine ve özellikle de klasik mitolojiye dayanırken, Morgan'ın, 1877 tarihli 'Ancient Society'de Kuzey Amerika yerlileri üzerinde yaptığı araştırmalara dayanıyordu. Morgan, Irokua yerlilerinde kadınların, çok daha yüksek bir statüye sahip olduğunu, dinsel ve siyasal faaliyette büyük bir rol oynadıklarını, ekonomiye ise egemen olduklarını saptamış, ayrıca soyun ana tarafından hesaplandığını gözlemlemiş ve bu anasoylu yapının yerleşik hayata geçiş ve mülkiyetin yaygınlaşmasıyla erkekler tarafından değiştirildiğini savunmuştur. Friedrich Engels, Morgan'ın tezini geliştirerek, 'Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni'nde (1884)' başlangıçta ortak mülkiyetin kadınların denetiminde olduğunu, ancak tarımla birlikte erkeklerin üretim araçlarını ele geçirerek özel mülkiyet sahibi ilk cins haline geldiklerini öne sürmüştür. Anasoylu sistemde, erkeğin sahip oldukları erkeğin kendi çocuklarına değil, kız kardeşinin çocuklarına miras kalırken kendi çocukları da karısının soyuna ait görülüyordu. Babasoylulukta ise, erkeğin karısı üzerindeki cinsel tekelinin yanı sıra çocukları üzerinde ekonomik ve hukuksal tekeli bulunuyordu. Bu nedenle erkekler, mülklerini kendi çocuklarına aktarmak için tekeşliliği dayatmışlardır. Sonuçta, babasoyluluğa geçişle birlikte kadınlar cinsel olarak kısıtlanmış ve ekonomik olarak ikincil konuma itilmiştir (Berktay, 1995, 45-46). Engels bu durumu 'kadının tarihsel yenilgisi' olarak tanımlamıştır.

Leeming ve Page'a göre Neolitik Çağ toplumlarının anaerkil nitelikler taşıdığına ilişkin görüşler oldukça yaygın olsa da bu toplulukların siyasal yapıları ya da gündelik yaşamlarındaki cinsiyet ilişkilerine dair mevcut bilgiler son derece sınırlı ve yüzeyseldir. Bununla birlikte, kadına odaklanan bir dinsel yapının, toplumsal düzlemde zorunlu olarak anaerkil bir düzeni beraberinde getirmediği kesin olarak söylenebilmektedir. Günümüzde Tanrıça kültlerinin baskın olduğu, ancak toplumsal yaşamda kadınların sınırlı ya da hiç etkili olmadığı bölgeler (örneğin Hindistan ve Afrika'nın belirli kesimleri) bu durumu açıkça göstermektedir. Öte yandan, Anadolu, Afrika ve diğer bazı bölgelerdeki arkeolojik bulgular, Tanrıça odaklı olan bu eski toplumların, her ne kadar bütünüyle anaerkil olmasalar da çağdaş anlamıyla ataerkil bir yapılanma içinde de olmadıklarını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, söz konusu toplumların askeri gücün ya da fiziksel kuvvetin belirleyici olduğu hiyerarşik yapılar tarafından yönlendirilmediği anlaşılmaktadır (2019, s.36).

Göbeklitepe, içerisinde tek bir doğum yapan kadın betimlemesinin bulunması (Görsel 6) ve bölgede tasvir edilen hayvanların neredeyse tamamının erkek olup, çiftleşmeye hazır halde yapılmış olması nedeniyle keşfinden itibaren Ana Tanrıça inancına ilişkin teorileri tekrar gündeme getirmiştir. Kimi araştırmacılar, Göbeklitepe'deki eril izlerin tanrıça inancını yalanladığını savunurken bazı teoriler, Göbeklitepe'de doğrudan bir kadın tasvirine rastlanmamasının sebebinin, yapının fiziksel olarak Ana Tanrıça'nın kendisini temsil etmesi olduğunu öne sürmektedir (Luckert, 2018, s. 80).

Görsel 6.

Göbeklitepe Doğum yapan kadın



Not:* MÖ 9600–9500, Urfa Müzesi.

Kaynak: Ezgi Hakan

Bu görüşe göre dönemin insanları Toprak Ana'yı temsil eden devasa bir kadın figürü tasvir etmişlerdir. Göbeklitepe yapısının silueti, doğurganlığı simgeleyen bir kadın bedeni olarak yorumlanmış; çakmaktaşı yumruları, Toprak Ana'nın rahmindeki embriyolar olarak görülmüş ve dini ritüeller güneyde, yani kasık bölgesi olarak düşünülen alanda yoğunlaşmıştır. Bölgede bulunan tapınakların Toprak Ana'nın rahmine giriş kapıları olduğu, T biçimindeki dikilitaşların ise fallus sembolleri olarak yorumlandığı ileri sürülmektedir. Tapınakların üst üste inşa edilmesi, doğurganlıkla ilişkilendirilerek Toprak Ana'nın döllenmesi ve hamileliğini temsil eden bir süreç olarak değerlendirilmiştir (Kılıç ve Eser, 2020, s.754). Göbeklitepe'nin isminin de bu bağlamda hamile bir kadına atfen verildiği öne sürülmektedir (Luckert, 2018, s. 73-92). Klaus

Schmidt'e göre Göbeklitepe'de bulunan T biçimli dikilitaşlarda gördüğümüz kabartmalar çok etkili bir mitsel anlatım gücünün varlığına işaret ederken betimlemelerin ardındaki saklı hikayelerle ilgili bilinmezliği gözler önüne sermektedir (2007, s. 444). Bu bağlamda, bu bilinmezliğin aydınlatılması ve dişil-eril dinamiğinin anlaşılması zaman alacak gibi görünmektedir.

Ayrıca Aydıngün, Güneydoğu Anadolu'daki Neolitik heykelcikler arasında, Göbeklitepe'de bulunan ve belirgin erkeklik organına sahip bir erkek figüre dikkat çekerek bu figürün, bölgede "Baba Tanrı" inancının Ana Tanrıça kültünden önce veya onunla birlikte var olup olmadığına dair tartışmaları gündeme getirdiğinin altını çizer. Benzer şekilde, Şanlıurfa'nın Mezraa-Teleilat kazılarında bulunan abartılı fallus figürleri ve tahtta oturan erkek heykelcikleri de bu inancı destekleyen önemli buluntular arasında yer alır. Bu gibi yeni buluntular, Orta Anadolu'daki Çatalhöyük'te daha önce ortaya çıkarılan az sayıdaki erkek heykelciklerine de yeni bir önem kazandırmıştır. Aydıngün'e göre Çatalhöyük kazılarında hem erkek hem kadın heykelcikleri bulunmuş olmasına rağmen, literatürde uzun süre yalnızca "Ana Tanrıça" figürleri öne çıkarılmış, "Baba Tanrı" temsilleri göz ardı edilmiştir. Anadolu'da Baba Tanrıya atfedilebilecek erkek betimleri, Mezopotamya etkisinin güçlü olduğu güneydoğuda yoğunlaşırken, Orta Anadolu'da sınırlı örneklerle temsil edilmektedir. Orta Anadolu'da İlk Tunç Çağı'nda kadın figürinlerinin sayıca baskınlığı sürerken, erkek figürinleri oldukça azdır. Erkekliği simgeleyen fallus ve hayvan figürleri bulunmakla birlikte, bunlar kadın heykelciklerinin ulaştığı kutsal ve otoriter statüye erişmemiştir. Güneydoğudaki erkek betimlerinin ise Mezopotamya kültleriyle bağlantılı gelişmiş olabileceği değerlendirilmektedir (2006, s.19).

> Bu toplumların farklı biçimlerdeki bu kadın heykelciklerini neden, niçin yapmış olduklarıyla ilgili pek çok varsayım söz konusudur. Bugün tanrıça olarak adlandırılan bu kadın heykelcikleri gerçekten tanrı olarak kabul gördüler mi? Doğurabilen kadın bedenine duyulan saygının göstergeleri miydiler? Bereketi mi, bekâreti mi sembolize ediyorlardı? Anneliği mi kutsuyorlar yoksa dişiliği mi temsil ediyorlardı? net olarak bilemiyoruz ancak kadınlığın ve onun hallerinin heykeli yapılacak kadar önemli olduğunu Neolitik Dönemden beri biliyoruz (Ağatekin, 2016, s.78).

Sözü edilen örneklerle kökeninin Paleolitik ve Neolitik Çağlara dayandığı düşünülen kutsal dişil imge, zamanla dönüşerek farklı coğrafya ve kültürlerde çeşitlenmiş; daha belirgin adlara, işlevlere ve mitolojik anlatılara sahip tanrıça figürlerine evrilmiştir.

Böylece, ilk örneklerde temellenen Ana Tanrıça geleneği, tarihsel süreçte çok yönlü tanrıça kimlikleriyle gelişimini sürdürmüştür.

Binlerce yıl önce oldukça ilkel yaşam koşullarına sahip insan topluluklarının, birbirleriyle doğrudan etkileşim içinde olup olmamalarına bakılmaksızın, Eski Dünya genelinde ortak bir din anlayışını kadın bedeni üzerinden inşa etmiş olmaları ilginçtir. Özellikle Akdeniz kültürleri ekseninde şekillenen Eski Dünya'da, ilkel topluluklardan başlayarak çoktanrılı pagan inanışlarına kadar (MÖ 40.000'lerden MÖ 1. bin yılın ortalarına dek) kadın, yalnızca cinsel çekiciliğiyle doğuran ve kendi soyunu devam ettiren bir varlık olarak değil, aynı zamanda besleyici, büyütücü ve verimliliği sağlayan bir unsur olarak, en büyük yaratıcı güç şeklinde tanrıçalaştırılmıştır. Bu inanç biçiminin, Eski Dünya'nın Avrupa, Asya ve Kuzey Afrika gibi üç ana kıtasında ve özellikle Akdeniz'deki Kıbrıs, Girit, Malta ve Kiklat adaları gibi tarih öncesi kültürlerde benzer dönemlerde ortaya çıktığı düşünülmektedir. Eski Dünya kıtalarına kıyasla binlerce yıl daha geç bir dönemde tarih öncesi çağlarını yaşayan Yeni Dünya'nın (Amerika kıtasının) ortasında özellikle günümüzde Amerika Birleşik Devletleri'nin güneyinde yer alan Meksika, Guatemala ve Belize gibi ülkelerin bulunduğu bölgede geçmişte varlık göstermiş Nayarit, Olmec, Maya ve Aztek gibi erken toplumlarda (MÖ 1500'lerden MS 1500'lere kadar), kadının doğurganlığın ve yeryüzündeki üretimin sembolü olarak kutsandığı benzer bir inanışın izlenebildiği bu döneme ait sanatsal örnekler aracılığıyla söylenebilir. Ayrıca, Orta Okyanus adalarındaki ilkel kültürlerde de benzer bir inanışın var olduğu bilinmekle birlikte, Güney Afrika, Avustralya ve Okyanusya adalarındaki ilkel toplumlarda da durum pek farklı değildir (Aydıngün, 2006, s.14).

> Eski ve Yeni Dünyalar arasındaki isimsiz "Ana Tanrıça" inancındaki benzerlik şaşırtıcı olsa da insanın yaratılışla ilgili kaygılarındaki çok temel düşünce tesadüf olmamalıdır. Aradaki binlerce yıllık uzun zaman boşluğu ise her iki dünya arasında doğrudan bir etkileşim olmayacağı sonucuna götürmektedir. Bu da insanın kültürel gelişmesinin belli bir evresinde yaratılışla ilgili konularda birbirinden bağımsız zaman ve mekânlarda aynı sonuçlara ulaşabildiğini gözler önüne sermektedir (Aydıngün, 2006, s.14).

Kadının analık niteliği, tarih boyunca çeşitli adlarla ve tanrıça imgeleriyle mitolojilerde temsil edilmiştir. Eskiçağ'da Hellen mitolojisinde Gaia ve Rhea adına törenler düzenlenirken, Anadolu'da egemen olan Kybele kültü, bölgenin "Ana Tanrıçalar diyarı" olarak anılmasına yol açmıştır. Bu kült, MÖ 8.000-6.000 yıllarında Güneybatı Asya'da yaygın biçimde varlık göstermiştir. Ana tanrıça figürü, farklı kültürlerde Gaia, Rhea,

Hera, Demeter, Artemis, İsis, İştar, Kybele, Kali ve Parvati gibi çeşitli adlarla bolluk, bereket ve üretkenliğin simgesi olarak kabul edilmiştir. Gılgamış tabletlerinden itibaren yazılı metinlerde kadının doğayla ve yaşam mücadelesiyle belirli kalıplar içinde temsil edildiği görülmektedir (Erdemir, 2018, s.16).

Campbell'in, krallıkları, gücü ve görkemiyle 'Tanrıça'nın altın çağı' olarak nitelendirdiği mitolojik kadının en güçlü örnekleriyle karşılaştığımız ilk evre Dicle-Fırat ve Nil vadilerinde uygarlığın doğduğu dönemdir. Her iki bölgede de Tanrıça'nın ilk imgeleri (MÖ dört ile üçüncü binyıllar) kollarında bebeği ile ayakta duran bir anneyi gösterir. Tanrıça, mitolojilerde de hem dönüşümlerin kolaylaştırıcısı hem de sürecin kuşatıcı, koruyucu ve kapsayıcı yönlendiricisi olarak, evrenselliğini temsil eden birçok form ve rolde baş gösterir. Bu figür Mısır'da erken zamanlarda dört bacağı göklerin taşıyıcı sütunları olan, karnı yıldızlarla bezeli Yaban İneği ile temsil edilen Hathor, ya da dünya üzerinde bir kemer gibi uzanan gökyüzü tanrıçası Nut olarak ortaya çıkar. Dicle-Fırat bölgesinde tanrıçanın kozmik konumu tersine çevrilmiştir. Erkek gök olarak yukarıda, dişi yeryüzü olarak aşağıdadır. Anlatılanlara göre, başlangıçta kadim denizin derinliklerinden kozmik bir dağ yükselmiştir, denizin adı bir tanrıçanın, Nammu'nun adıdır; dağınki ise Enki'dir, yani 'Gök ve Yer'. Çocukları hava tanrı Enlil, ikisini ayırır ve babası olan göğü yukarı iter. Hikâyenin benzerini Hesiodos'tan okuruz, Gökyüzü Uranos, oğlu Kronos tarafından Yeryüzü-tanrıça Gaia'dan ayırılır (Campbell, 2018, s.24). Kültürden kültüre dönüşerek hem farklılaşan hem de ortaklıklar taşıyan bu anlatıların ilk yazılı kanıtlarını, Dicle-Fırat bölgesinde Sümerolog Samuel Noah Kramer'in başını çektiği kazılarda ortaya çıkan Sümer Uygarlığına ait kil tabletler oluşturmaktadır.

Yazılı kaynaklardan bilinen ilk 'aşk ve savaş' tanrıçası Sümerli İnanna'dır (Gül ve Meral, 2024, s.221). Sümerce'de adı, 'Nin-ana' kelimelerinden türeyerek 'Göğün Kraliçesi' ve 'Cennetin Hanımefendisi' anlamlarına gelmektedir (Doğancı, 2019, s. 627). Tanrıça İnanna, Antik Dönemin en önemli kadınlarındandır. Sümer patreonundaki, adını evrenin yaratıldığı sudan aldığı söylenen Nammu adlı tanrıça, yeryüzü tanrıçası Ninki, Sağlık tanrıçası Bau gibi diğer tanrıçalar arasında en öne çıkan tanrıça İnanna olarak görülür. O, aşk, savaş ve doğurganlığın tanrıçasıdır. Sümer tarihi boyunca, Erech şehir devletinin hükümdarı olarak, esasen aşk ve üreme tanrıçası olarak hayat veren, toprağın ve halkının refahını sağlayan bir figürdür. O, güzelliğin, şuhluğun, çekiciliğin, şefkatin, hırsın, kavganın, önderliğin, kurnazlığın ve en önemlisi bereketin ve çoğalmanın sembolüdür

(Çığ, 2005, s.29). İnanna her zaman genç bir kadın olarak tasvir edilir, hiçbir zaman anne ya da sadık eş olarak değil. Kadınsı gücünün tamamen farkında olan, hayata cesurca yaklaşan ve özellikle erkeklerin kendisini nasıl algılayacağından korkmadan davranan bir figürdür (http-8). İnanna'nın bu özellikleri daha sonraki yüzyıllarda İştar ile bütünleşir. İştar büyük olasılıkla Sami kökenli bir özel isimdir, ama dilbilimsel analizi yapılamamaktadır (Kramer ve Bottero, 2017, s.229). Genellikle İnanna/İştar isimlerinin birbirinin yerine kullanıldığı ya da metinlerde İnanna/İştar şeklinde bahsedildiğine rastlanmaktadır.

Mezopotamya'nın şüphesiz en tanınmış tanrıçası olan İnanna/İştar adına yapılmış sayısız eser mevcuttur. Sanatta, genellikle bir savaş tanrıçası olarak betimlenmiş, çoğunlukla kanatlı ve tamamen silahla donatılmış, bazen de bir yıldız halesiyle çevrelenmiştir. Asur ve Babil sanatında, ön tarafı ya da belden aşağısı çıplak olarak gösterilen, kanatları olan ve tanrısallığı temsil eden boynuzlu başlığa sahip bir kadındır (Çaylı, 2008, s.140). Tanrıça İştar'ın savaşçı özelliğinin en iyi betimlendiği örneklerden biri MÖ 2350-2150 yılları arasına tarihlenen bir Akad İmparatorluğu mührü üzerindeki (Görsel 7) boynuzlu bir miğfer takan ve sırtında silahlar taşıyan İştar'ın, tasma takılı bir aslanı ayakları altına almakta olduğu bu sahnedir. Üstte ise simgelediği Venüs yıldızı görülmektedir (Gül ve Meral, 2024, s.222).

Görsel 7.

Bir Akad İmparatorluğu Mührü Üzerinde Tanrıça İştar

Not:* MÖ 2350-2150

Kaynak: https://isac-idb.uchicago.edu/id/90eec75d-0343-4a85-8810-ad0cdcc2a081

Sümerliler'in İnanna'sı, Akadlar'da İştar olmuş, oradan Filistin'e geçerek Kenan'ın Bereket Tanrıçası Astarte, İsrailcesi de Aşeret, Aştorah, Aşere isimleri altında varlığını sürdüren bu tanrıça Yunanlarda Afrodit, Roma'da Venüs'e dönüşmüştür (Çığ, 2005, s.29).

Yunanların aşk tanrıçası Afrodit'in meşhur tasvirlerinden biri olan 'Milo Venüsü' (Vénus de Milo), MÖ 2. yüzyılın üçüncü çeyreğine, yaklaşık MÖ 150–125 yıllarına tarihlenmektedir (Görsel 8). Heykelin yapım yerinin de keşfedildiği, günümüzdeki Milos Adası olduğu düşünülmektedir. 1820 yılında keşfedilen ve ertesi yıl Louvre Müzesi'ne getirilen eser, bugün hala Louvre Müzesi'nin Yunan, Etrüsk ve Roma Antik Eserler Departmanı'nda korunmaktadır. Saçları geriye doğru ense kısmında bir topuz halinde toplanmış, yarı çıplak olarak tasvir edilen tanrıça Afrodit'in belden aşağısı ve bacakları üzerine ince bir kumaş örtü serilmiştir. Sol kolu, sağ kolun büyük bir bölümü ve sol ayağı eksik olan heykelin burun kısmında kırıklar sırtında çok sayıda aşınma izleri bulunmaktadır. Kaide, Antik Çağ'da yeniden yontulmuştur. Saç topuzu sonradan yerine yapıştırılmış; burun ucu ise alçı ile tamamlanmıştır. Heykelin üzerinde tespit edilmiş olan deliklerin, taç gibi bronzdan yapılmış eklenti parçaları için açılmış olabileceği düşünülmektedir (http-9).

Görsel 8.

Milo Venüsü

Not:* (Venus de Milo), 204 cm, MÖ 150–125, Helenistik Yunan Kültürü, Louvre Müzesi Koleksiyonu.
Kaynak: http-9

Ana Tanrıça Kibele ya da Kybele, Anadolu'nun tarih öncesi çağlardan bu yana en güçlü mitolojik kadınlarından birisidir. Frigler Ana Tanrıça Kybele'yi kendi inanç sistemlerinin merkezine yerleştirmiş ve toprağın gücü ve vahşi doğanın bir simgesi olarak görmüşler, ardından gelen Romalılar da bu inanışı sürdürmüşlerdir. Frig halkının 'Kybele' ismini verdiği bu tanrıça; Kayseri'de bulunan Kültepe tabletlerinde 'Kubaba', Lidyalılar'da 'Kybebe', Girit'te 'Rhea', Efes'te 'Artemis', İtalya'nın bir kısmında 'Venüs', Roma'da 'Magna Mater', Hititler'de ise 'Hepat' adıyla anılmıştır. Kybele, özellikle iki yanında aslanların olduğu oturan bir kadın olarak betimlenir. Türkiye, Afyon coğrafyasından 1960'lı yıllarda kaçırılan ve yıllar sonra ait olduğu topraklara iade edilen Kybele Heykeli, en iyi örneklerden biridir. Altında Ana Tanrıçaya adandığına dair bir yazıt bulunan bu oldukça korunmuş 1700 yıllık Kybele heykeli (Görsel 9), yaklaşık 60 yılın ardından 2022 tarihinden bu yana Afyonkarahisar Müzesinde sergilenmektedir (http-10).

Görsel 9.

Kybele heykeli

Not:* MS 3. Yüzyıl, Mermer, yaklaşık 70cm yüksekliğinde, Afyonkarahisar Müzesi.
Kaynak: Anadolu Ajansı, http-10

Mitolojik kadınların kültürler arası etkileşiminin göz alıcı tasvirlerinden biri MS 1.yüzyıla tarihlenen 'Büyük Artemis Heykeli' ve 'Güzel Artemis Heykeli'nde öne çıkmaktadır (Görsel 10).

Görsel 10.

Büyük Artemis Heykeli (solda), Güzel Artemis Heykeli (sağda)

Not:* M.S. 1. yüzyıl, mermer, Efes Antik Kenti (Anadolu), Efes Müzesi.
Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Ephesus_Archaeological_Museum#/media/File:The_Statue_of_Artemis_at_Ephesus.jpg

Paleolitik Dönem sonrasında ve Neolitik Çağda, Ana Tanrıça inancının oldukça yaygın olduğu Anadolu'nun Ege Havzası'na MÖ 1000 civarında gelen Grekler, yerel tanrıça figürünü Artemis ile özdeşleştirerek inançlarını bu topraklara uyarlamış; birkaç yüzyıl sonra Efesliler ilk Artemis tapınağını inşa etmişlerdir. Antik dünyanın en büyük mermer yapılarından biri olan bu tapınak, Lydia kralı Kroisos'un desteğiyle gerçekleştirilmiştir. Bir tanrıçaya adanmış bu denli görkemli yapıların varlığı, onun söz konusu coğrafyadaki kültürel ve dini önemini açıkça ortaya koymaktadır. Tapınakta bulunan Efesli Artemis, Kozmos'un, dünyanın, doğanın, vahşi hayvanların, doğumun ve ölümün tanrıçası; Efes şehrinin koruyucusudur. Efesli Artemis figürü, Yunan mitolojisinde karşılaştığımız avcı, genç bakire tanrıça figüründen ayrılarak bambaşka bir ikonografiye bürünmüştür. Bu özgün ikonografi, yalnızca Grek ve Roma dönemlerinde Artemis'e atfedilen işlevlerle açıklanamaz; kökeni çok daha eskiye, Anadolu'nun yerel inanç sistemlerine ve kadim kültlerine uzanır. Efesli Artemis'in bu farklı temsili, bölgenin tarih öncesi tanrıça kültleriyle olan devamlılığını ve yerel kimliğini açıkça yansıtmakta, Efesli Artemis'in kökleri, Ana Tanrıçaların var olduğu MÖ 2000'li yıllardaki Anadolu'ya dayanmaktadır. İsmi Artemis olsa da Grek dünyasında bilinen Artemis'le bir değildir; bir yanı Anadolu, bir yanı Grek olan muhteşem bir karışımdır. Bereket tanrıçası Artemis'in bu görkemli

heykelindeki eşsiz ikonografide, figürün başındaki üç katlı tapınak başlığı tanrıçanın Efes'i koruduğuna; aslan, geyik, boğa, arı gibi hayvan figürleri, hayvanların hakimesi olarak, doğaya ve evrene hükmettiğine dair inanca işaret etmektedir. Tanrıçanın çok sayıdaki memesi, etrafındaki su perileri, meyve ve sebzelerden yapılmış bilezikler gibi dikkat çekici detaylar, tanrıçanın özelliklerini sembolize etmektedir (http-11).

Dünya genelinde farklı coğrafya ve kültürlerde tanrıça figürlerine rastlamak ve bu figürlerin yer aldığı mitolojik anlatılarda, kimi benzerlikler ve farklılıklarla örülmüş kadın temsillerini izlemek mümkündür. Hindistan'da Lakshmi ve Parvati, Çin'de Tanrıça Jiu Tian Xuannu, Japonya'da Güneş Tanrıçası Amaterasu, Maya Uygarlığında Tanrıça Ixchel, Aztek Uygarlığında Chalchiuhtlicue, Chicomecoatls, Cihuacoatl ve Coatlicue, İnkalarda Tanrıça Mama Quilla ve Pachamama ile karşılaşırız (Tunç, 2023).

Görsel 11.

Aztek Tanrıçası Coatlicue Heykeli

Not:* Andezit, 2,52 m, 1439 veya 1491, Aztek kültürü, Meksika Antropoloji Müzesi Koleksiyonu.
Kaynak: https://www.britannica.com/topic/Coatlicue

Aztek toprak tanrıçası Coatlicue hem yaratıcı hem de yok edici olarak toprağın sembolü, tanrıların ve ölümlülerin annesidir. 'Büyükannemiz' olarak da adlandırılan Coatlicue, toprak tanrıçasının tezahürü ve çok yönlü bir varlıktır. Taşıdığı dualizm, betimlemesinde güçlü biçimde somutlaştırılmıştır. Yüzü iki dişli yılan şeklindedir ve eteği iç içe geçmiş yılanlardan oluşmaktadır; yılanlar bereketin simgesidir. Göğüsleri sarkıktır çünkü birçok varlığı beslemiştir; kolyesi eller, kalpler ve bir kafatasından oluşmaktadır; cesetlerle

beslenir, çünkü toprak ölen her şeyi yutar; el ve ayak parmakları pençelidir. Coatlicue'nin 13 Ağustos 1790'da Plaza del Zócalo, Meksiko'da keşfedilen taş heykeli (Görsel 11) günümüzde Meksika Antropoloji Müzesi'nde sergilenmektedir (http-12).

Türk mitolojisinde de kadınların öykülerine rastlanır: Ak Ana, henüz hiçbir şey yaratılmamışken ve yalnızca uçsuz bucaksız bir su varken, sonsuz sulardan çıkarak, Tanrı Ülgen'e yaratma ilhamını vererek sulara tekrar dalmıştır. Cisimsel olmayan, ışıktan bir bedeni vardır. Başında gücü simgeleyen ve taca benzeyen zarif boynuzları bulunur. Hayatın başlangıcına dair ne varsa hepsine ruh vererek yaşam döngüsünü başlatmıştır. Akdeniz'de yaşar (Loğoğlu, 2022, s.109). Çocukların, annelerin ve aile ocağının koruyucusu; bereketin ve çoğalmanın tanrıçası olarak düşünülebilecek olan Umay Ana, Umay, Kül Tigin, Bilge Kağan ve Tonyukuk yazıtlarında kadın tanrı olarak gümüşi renkte dalgalı saçlı, genç bir kadın şeklinde tasvir edilir. Umay, çocukları korumak için gökten elinde altın yay ile iner (Bayat, 2007, s.49-56).

Merlin Stone, 'Tanrılar Kadınken' isimli kitabında mitolojik kadına ya ta tanrıçaya dair genellikle bilinen, doğru kabul edilen bilgilerin dışında konunun derinine inildikçe karşılaşılan çeşitlilikten şöyle söz etmektedir:

> Okudukça, yaşamım boyunca bir yerlerde birilerinin bana hep —kabul edilmiş bir düşünceyi— büyük ve güçlü Güneş'e kuşkusuz erkek olarak tapınıldığını; puslu, kırılgan, duygu ve aşkın simgesi Ay'ınsa hep kadın sayıldığını söylemiş olduğunu anımsadım. Ama Kenan Ülkesi'nde, Anadolu'da, Arabistan ve Avustralya'daki Güneş Tanrıçası öykülerini okuyup, Eskimolar, Japonlar ve Hindistan'daki Khassiler arasında Güneş Tanrıçalarına, Ay olarak simgelenen ikinci konumdaki erkek kardeşlerin eşlik ettiğini bulguladığımda çok şaşırdım.
>
> Yeryüzünün her zaman kadınla özdeşleştirilip, edilgen bir biçimde tohumu içine alan Toprak Ana olarak tanımlandığını, oysa gökyüzünün doğal ve yapısal açıdan erkek sayıldığını, elle dokunulmazlığının salt erkeklere özgü olduğu varsayılan soyut kavramlarla düşünme yetisini simgelediğini içime sindirmiştim. Bunu da -Yakın ve Ortadoğu'daki hemen hemen bütün kadın tanrıların Göklerin Ecesi olarak adlandırıldığını; Mısır'da eski Güneş Tanrıçası Nut'un gökyüzü olarak tanımlanırken, erkek kardeşi ve kocası Geb'in yeryüzünü simgelediğini öğrenene kadar- hiç sorgusuz kabul ediyordum.
>
> Beni en çok şaşırtan, bütün varlıkların Kadim Yaratıcılarının anlatıldığı, yalnız ilk insanları değil yeri-göğü doğuran tanrıçaları anlatan sayısız öyküyle karşılaşmak oldu. Sümer'de, Babil'de, Mısır'da, Afrika'da, Avustralya'da ve Çin'de bu tür Tanrıçalarla ilgili kayıtlar vardı. Hindistan'da Tanrıça Sarasvati ilk abecenin buluşçusu olarak ululanırken, Kelt İrlanda'sında Tanrıça Brigit dilin koruyucu tanrısı sayılıyordu. Kitaplar, yazı sanatıyla, kil

> tabletleri ilk bulan kişi olarak Sümer'de Tanrıça Nidaba'ya saygı gösterildiğini açıklıyordu. Nidaba, bu konumda sonradan yerini alan bütün erkek tanrılardan daha önce görülüyordu (Stone, 2000, s.34).

Mitolojilerde tanrıçalar dışında kadın kahramanların öyküleri de anlatılmaktadır. Mitolojik kadın kahramanlar geleneksel cinsiyet rollerine meydan okuyan ve farklı alanlarda etkinlik gösteren kadın figürleri olarak öne çıkar. Bu kadın kahramanlar savaşçı, sağaltıcı, anne, büyücü ve öykücü kimlikleriyle baskıya direnmekte, topluma önderlik etmekte, otoriteye karşı çıkmakta, intikam almakta, yeni kentler inşa etmekte ve hem ailelerini hem de toplumlarını koruyucu bir rol üstlenmektedir. Yunan mitolojisinde, Kaledonya yaban domuzu avına katılan ve Argonotlar arasında yer alan Atalanta bu türden kahraman kadın figürlerinin önemli bir örneğidir. Bu karakterler, bazen son derece dişi bir görünüme sahipken, bazen erkeksi tavırlarla ya da cinsiyetin ötesine geçen bir kimlikle temsil edilir. Birçoğu, içinde bulundukları kültürlerin dayattığı cinsiyet ayrımlarını reddeder (Williamson ve McMenemy, 2023, s.18). Mitolojik kadın kahramanlar yalnızca mitolojik anlatılar içinde değil, günümüz sanatında ve kültürel üretimlerinde de kadın öznenin güçlenmesine ve patriyarkal yapının eleştirilmesine hizmet eden temsiller sunar. Kadınların cesaret ve liderlik gücünün bir simgesi haline gelen mitolojik kahramanlara Viking efsanelerinde yer alan savaşçı kadın figürü Lagertha ya da MÖ yaklaşık 1900 ile 1200 yılları arasında yaşamış kadın savaşçılardan oluşan bir topluluk olarak anlatılan Amazonlar örnek verilebilir.

Mitolojide kadının rolü, birbirine karşıt iki düşünce biçiminin çatışmasıdır: Kadın, hem karşı konulmaz bir yaşam kaynağı hem de baştan çıkarıcı, zalim, yıkıcı bir figürdür. Kadın hem lanetlenmiş hem sevilmiş hem de baş tacı edilmiştir (Gözen ve Adıgüzel, 2017, s.181).

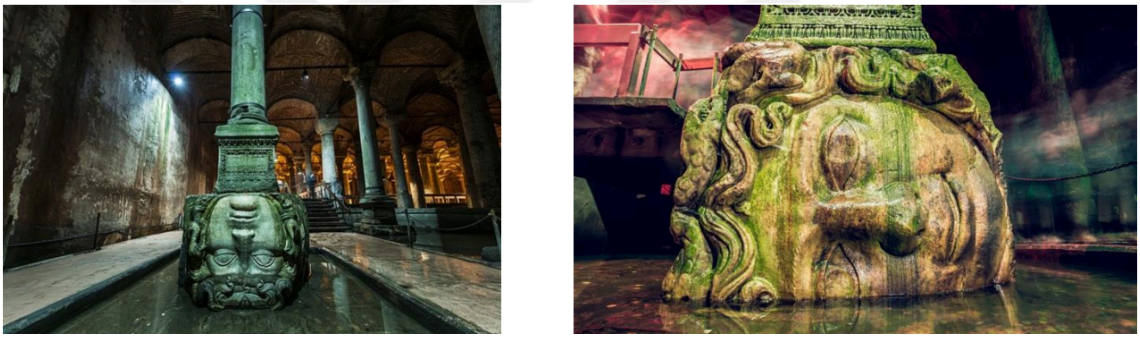
Mitolojik kadınlar, kötülük, asilik, baştan çıkarıcı olmak gibi negatif özelliklerle de ilişkilendirilirler. Örneğin, Yunan mitolojisinde Medusa, Lamia, gorgonlar, sirenler, harpialar gibi dişil mitolojik figürler ürkütücü ve nispeten dışlanmış figürler olarak değerlendirilebilir. Kimi kadın karakterler mitolojilerde, kötücül figürler ya da ataerkil kurallara uymadıkları için yaftalanan, cezalandırılan, kovulan, itibarsızlaştırılan anti-kahramanlar olarak belirirler.

Antik Yunandan günümüze değin pek çok geleneğin içinde kendisine yer bulan ve pek çok sanatçı ve heykeltıraşa ilham kaynağı olan Medusa'nın en bilinen hikayesinde ve bu

hikayenin türevlerinde, önceleri çok güzel olan Medusa'nın Poseidon tarafından Athena'nın tapınağında tecavüze uğraması ve tanrıçanın bu saygısızlığın cezası olarak onu yılan saçlı, kendisine bakanı taşa çeviren korkunç bir canavara dönüştürerek lanetlemesi anlatılır. Medusa'nın bu tasvirine olan ilgiye özellikle yazın alanında hemen her dönemde rastlanmıştır (Kef, 2018, s. 35). Medusa miti yüzyıllar boyunca onlarca alanda kullanılmış, birçok eserin öznesi olmuştur. Mimaride, Medusa'nın bulunduğu yeri koruduğuna inanıldığı için önemli tapınaklara ve saraylara Medusa başı yerleştirilmiştir. İstanbul'da, Yerebatan Sarnıcı'nda iki farklı konumda yerleştirildiği görülen Medusa Başı (Görsel 12) Bizans'ta kılıç kabzalarına işlenmiş ve sütun kaidelerine bakanların taş kesilmemesi için ters olarak yerleştirilmiştir (Ünsal Coruk, 2021, s.195).

Görsel 12.

Yerebatan Sarnıcı'nda ters ve yatay konumlandırılmış Medusa Başı



Not:* MS 6.yüzyıl, Bizans Kültürü, İstanbul, Türkiye.

Kaynak: Ünsal Coruk, 2021, s.195.

Lilith figürü de tarihsel süreç içerisinde kadına bakışın nasıl şekillendiğini anlamada önemli bir arketip olarak görülür. Üç semavi dinin kutsal kitaplarında, Adem ve Havva yaratılan ilk insanlar olarak anlatılır ancak bazı hikaye ve mitlerde Havva'dan önce ilk kadın olarak Lilith'in yaratıldığından bahsedilir. Lilith'e dair ulaşılabilen en eski izlerin, Sümerlerin Gılgamış Destanı'nda; sonrasında ise Yahudi kültürüne dayanan Ben Sira Alfabesinde görüldüğü iddia edilmektedir. Ben Sira Alfabesinde Lilith, Âdem ile eşit yaratıldığını savunmuş ve bağımsızlığı uğruna cinsel ilişki sırasında Âdem'i reddederek cennetten ayrılmıştır. Sonrasında ise insanlara musallat olan dişi bir şeytana dönüşmüştür. Lilith ölüm ve kaos getiren, itaatsizlikle ilişkilendirilen bir kötülük simgesi haline gelmiştir. Dünyaya gelen ilk kadın olduğu düşünülen Lilith'in böylesi olumsuz niteliklerle tanımlanması kadına dair var olan negatif algının geçmişten günümüze gelen bir göstergesidir. Kadınlarla kötülük arasındaki bağ kutsal metinlerde özellikle de Yahudi

kutsal metinlerinde yılan-şeytan-kadın (Lilith) bileşimi bir figür olarak daha da belirginleştirilmiştir. Günümüzde ise feministler, kadına ilişkin oluşan bu algıyı sorgulamakta ve diğer tanımlamaların aksine Lilith'i, erkek egemen otoriteye karşı çıkan ilk cesur kadın olarak görmektedir (Yeter ve Özcan, 2022, s.507).

> Tanrıça, kısmen ona maskeyi kimin ve hangi kültürün sağladığına, kısmen de onun kendini içinde bulduğu koşullara bağlı olarak birçok şey olabilir. Evrenin kendisi, tüm varlığın kaynağı, kutsal tapınak, ilahi çocuk, kutsal bakire, besleyip büyüten toprak ana, çılgın histerik yıkıcı, felaket getiren kadın (femme fatale), Tanrı'nın eşi ya da annesi, kocasının hadım edilmesine ya da öldürülmesine isteyerek katılan kadın, hatta oğlunun sevgilisi olabilir. Öznemiz, alışılmış sınırları kabul ediyormuş gibi görünmez. Bireyler ve kültürler olarak bizim ona verdiğimiz çeşitli biçimlere rağmen, bu biçimlerin altındaki arketip -bizim ona dair bireysel ve toplumsal düşlerimizden gölge halinde beliren Tanrıça- yüzyıllar boyunca erkek egemenliğinin, Tanrı egemenliğinin toplumsal düzenlemelerimize ve düşünce süreçlerimize yerleştirdiği normları yıkan kendine ait bir yaşam sürdürür. O yaşamı inceleyerek, kendi içimizde ve dünyamızda yeniden bir denge kurulmasına belki katkıda bulunabiliriz (Leeming ve Page, 2019, s.16).

Mitolojide yer alan kadın figürleri, yalnızca ilahi varlıklar olarak ya da savaşçı özellikleriyle değil, kimliklerin oluşumuna katkıda bulunan etkin yapıyı yansıtmaları bakımından da öne çıkar. Mitolojik anlatılar, kadınların niteliklerini kuşaklar boyunca şekillendiren, aktaran ve bu özelliklerin kültürel hafızada canlı kalmasını sağlayan önemli kaynaklardır. Bu figürler, ilham verici özellikleri ve güçlü temsilleriyle sanatta ve kültürün çeşitli mecralarında varlıklarını sürdürmüş ve sürdürmektedir.

> Sınıflı toplumların güçlü erkek yönetenleri, iktidarın ihtiyaçları ve sürekliliği doğrultusunda Ana Tanrıça inancı ve matriarkal gelenekleri dönüşüme uğratmışlardır. Bu dönüşüm kültürel öğelerin içersine yavaş yavaş yerleştirilmiş, insanlığın geçirdiği ilerleme ve gelişim içerisinde gücü elinde bulunduran yöneticilerin istekleri doğrultusunda şekillendirilmiştir. Doğurganlık sembolü olarak görülmüş ve kutsiyet yüklenmiş kadın, eril bakışın, politik, siyasi ve ekonomik çıkarları için alaşağı edilerek bir köle haline getirilmiş, baştan çıkarıcı özellikleri ile günaha itici, tehlikeli, fiziksel olarak zayıf, karakter olarak kontrolden yoksun ve itaatsiz addedilerek, ataerkil toplumsal bilincin resimlediği tarih sahnesinin arka planına hayalet bir figür olarak yerleştirilmiştir (Serbest Yılmaz, 2017, s.670).

Bu nedenle mitolojik kadın figürlerinin, sonraki temsillerinde sanatın, ataerkil yapının destekleyicisi ve sürdürücüsü işlevi görmüş olup olmadığı konusu, araştırmaya değer görülmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

2 SANATTA MİTOLOJİK KADININ TEMSİLİ

Önceki bölümdeki arkaik örneklerden anlaşıldığı üzere sanat, mitolojinin aktarımında ve tarihi aydınlatmada önemli bir rol almıştır.

Gezgin'e göre,

> Mitoslar antikçağların psikolojilerini, insani kimlik kaygılarını, dünya tasavvurlarını ve diğer birçok şeyle birlikte elbette inançlarını içerirler, onlar içine düşenlere farklı dünyaların kapılarını açan kutsal sözlerdir. Sanat ise dilde şekillenen bu tasavvurların bedenlenmesine duyulan psikolojik bir ihtiyaçtan kaynaklanmış olmalıdır. Görünmeyenin, görünür olmak isteyenin, görmek isteyen için somutlaşmasıydı, başka bir gerçekliğin mümkünlüğünün umudunu taşıyan insanın Diyonisyak ve kitonyen doğasının karanlığından çıkmış Apolloniyen ürünlerdir. Bu yüzden mitoslarla sanatın aynı kaynaktan çıktığını ve dile getirilmek istenilenin, aynı amacı taşıyan farklı formları olduğunu kabul etmek gerekir. (2022, s.12).

Araştırmanın bu bölümünde, sanat eserlerinde mitolojik kadınların temsillerini içeren; edebiyat, tiyatro, resim, heykel, performans, enstalasyon, animasyon ve dijital sanat gibi çaşitli dallarda üretilmiş farklı dönemlerden eserler ele alınmaktadır. Bu bölümde kadınların konuya yaklaşımları ayrıca önemli görülmektedir.

Bölüm iki başlıkta ilerlemektedir. İlk olarak, sanatta mitolojik kadınları konu edinen eserler ve içeriklerinden örnekler verilerek bu örneklerdeki eril izler sürülmeye çalışılmakta; ikinci olarak, "Sanatçı Kadınlar ve Yeniden Yazılan Mitler" başlığı altında, kadın sanatçıların üretimleri, mitolojik imgeleri dönüştürme, ataerkil anlatıları sorgulama, yeni kadın özneleri oluşturma çabaları ve mitolojik anlatıları kadın bakış açısıyla nasıl yeniden kurguladıkları gibi konular araştırılmaktadır.

2.1 Sanatta Mitolojik Kadın

Mitolojik kadınlar, tarih öncesinden günümüze kadar pek çok sanat dalına konu olmuş, farklı dönem ve anlayışlarda çeşitlenen temsillerle karşımıza çıkmıştır. Tanrıçalar, kahramanlar, büyücüler, şifacılar, anneler, öfkeli adalet figürleri ya da baştan çıkarıcılar, asiler, günahkarlar olarak anlatılan bu figürler, yalnızca mitlerin değil aynı zamanda toplumsal cinsiyet normlarının da görsel ve yazılı hafızasını oluşturmuştur. Mağaralardaki ilk buluntulardan itibaren heykelin, seramiğin, sanatın ilk örneklerini oluşturan bu betimlemeler, Gılgamış Destanı'nı içeren ilk yazılı metinlerden itibaren

yazıyla da anlatılarak edebiyat alanındaki ilk örnekleri oluşturmuş; sonraları tiyatroyla kitlelere canlandırmalar aracılığıyla aktarılmak üzere sayısız metne ve oyuna ilham olmuştur. Kendinden sonraki sanat üretimini konu, içerik, form, kompozisyon, biçimsel özellikler ve daha birçok bakımından etkileyen; heykelden resme, edebiyattan tiyatroya, sinemaya; performansa ve günümüzde animasyona, dijital sanatlara kadar uzanan bu çeşitlilik, mitolojik kadın figürünün sanat içindeki yerini hem estetik hem tarihsel hem de ideolojik açıdan anlamlandırmamıza olanak tanımaktadır.

Bu bölümde sanatta mitolojik kadın temsillerine dair örnekler, çağdaş sanat üretiminde sıklıkla atıfta bulunulan Venüs, Europa, Danae, Minerva, Medea, Athena, Psyche, Persephone, Clytemnestra, Valkürler, Üç Güzeller, Freyja, Medusa, Kirke gibi mitolojide ataerkil söylemlerin ve farklı temsillerin izlerinin bulunabileceği karakterler üzerinden değerlendirilmektedir. Bu öyküler, çağdaş sanata, çağdaş seramik sanatına ve kadın sanatçılara ilham olan sanatsal ve anlatısal arkaplanın anlaşılması için önemli görülmektedir. Sanatta özellikle Antik Yunan ve Roma mitolojileri, dünyaya mal olarak evrensel boyutta tanınırlığa ulaşmış olmaları bakımından öne çıkmaktadır.

Edebiyatın, tiyatronun ilk önemli örnekleri mitoloji ile doğrudan ilişkilidir. Bu açıdan mitolojik kadın anlatılarına ilişkin çeşitlilik edebiyat ve tiyatro alanlarında dikkat çekicidir.

> MÖ 9. ve 8. yüzyıla ait olduğu düşünülen ozan Homeros'un aktardığı, Antik Yunan'da yazılı hale getirilen İliada ve Odysseia destanları, kötü kadın arketipleri açısından önemli veriler sunmaktadır. İliada destanında da kadın figürler eril söylemin onlara atfettiği özellikleriyle okuyucunun karşısına çıkmaktadır. Hekabe ve Priamos'un kızı Kassandra kimsenin sözüne inanmadığı bir kâhindir. Helen'nin mahvedici güzelliği, aşılamayan surları ile ünlü Troia'nın yok olmasına neden olmuştur. Homeros'un Odysseia destanında ise yarı kadın yarı kuş biçimindeki Sirenler, büyülü şarkıları ile rotaları şaşırtan, güzellikleri ve cazibeleri ile kendilerine çektiği denizcileri öldüren yaratıklar olarak betimlemiştir. Bu nedenle destanda sirenlerin çekiciliklerine kapılmamak için kurnazlığı ile tanınan Odysseus, yolculuk ettiği geminin direğine kendini bağlamış, gemici arkadaşlarının da kulakları tıkaması için emir vermiştir (Vidal-Naquet'ten aktaran Serbest Yılmaz, 2017, s.673-674).

Antik tragedya yazarı Euripides'in anlatısı da farklı değildir. MÖ 411 tarihli 'Medea' adlı oyununda, ihanet ve öfke nedeniyle çocuklarını öldüren Medea, sadece bir mitolojik figür değil, aynı zamanda kadın karakterin günah keçisi haline getirildiği; çocuk katili anneye dönüşümünün çarpıcı bir örneğidir. Medea hakkında kimi yorumlar, onun aslında bir tanrıçayken, patriyarkanın yeniden yorumladığı mitlerde zamanla çocuklarını öldüren bir

‘cadıya’ dönüştürülmüş olduğundan söz eder. Tragedya yazarı Euripides öncesi anlatımlarda Medea, ihanete uğrayıp çocuklarını geride bırakarak kaçan ve tanrıça özellikleri taşıyan olumlu bir figürken; Euripides’ten itibaren özellikle çocuklarını öldüren, büyücü ve intikamcı bir anne olarak tasvir edilmiştir. Bu güçlü yeniden yorum, günümüzde “Medea Sendromu” gibi psikolojik kavramlara da kaynaklık etmiştir. Euripides tarafından ilk defa çocuk katili olarak edebiyata taşınan Medea, yaklaşık 2500 yıldır tiyatro, edebiyat, resim, opera gibi sanatın her alanında katil bir anne olarak gösterilir (Aydın, 2016, s. 67).

Aiskhylos’un Agamemnon adlı tragedyasında da benzer durum görülür: Esere ilham veren Clytemnestra, ölümcül kadın stereotipleri açısından Avrupa kültürünü derinden etkileyen önemli bir figürdür. Efsaneye göre Agamemnon, Clytemnestra’nın ilk eşini öldürüp ona tecavüz etmiş ve zorla evlenmiş; Troia Savaşı’na giderken, Clytemnestra’dan olan kızı Iphigenia’yı tanrıça Artemis’e kurban etmiştir. Bu acı, Clytemnestra için affedilemezdir. Savaşın sürdüğü on yıl boyunca iktidar Clytemnestra’nın eline geçmiş; Agamemnon’un yokluğunda düşmanı Aegisthus ile ilişki yaşamaya başlamış; savaş dönüşünde ise intikam duygusuyla Agamemnon’u öldürmüştür. Myken’de başlayan bu mit, Clytemnestra’nın oğlu Orestes tarafından Atina’da öldürülmesiyle son bulur. Berktay, söz konusu tragedyanın Antik Yunan’da ataerkil düzenin, sistemleştirildiği ve kurumsallaştırıldığı yeni yazılı hukuk ve demokrasiye geçiş döneminde yazılmış olmasına dikkat çeker: Antik Yunan ve Roma mitolojik öykülerindeki kadın karakter patriyarkanın onlara atfettiği ölümcül ve tehlikeli özelliklere vurgu yapılarak şeytanlaştırılmıştır (Serbest Yılmaz, 2017, s.673-674).

> Arkaik metinlerde büyücü/cadı Kirke, yaratıcı ve yok edici dişil gücün simgesi olarak çelişkili karakteri, diyonizyak yapısı ve mistik doğası ile erkeklerin korkulu rüyası hâline gelir. Kirke’nin erkekler üzerindeki hâkimiyeti, fallik asasıyla onları birer domuza dönüştürüp kitonyen doğasına hapsetmesinden kaynaklanır. Doğanın akışına kapılarak bitki ve hayvanlarla yakaladığı organik bütünlük, bedenin ve aklın sınırlarını aşan bir noktadadır. Dönüşen ve dönüştüren bir güç olarak Kirke, varlıklarla oyun oynayan bir simyacıdır ancak doğadaki özgürlüğünü ev içindeki faaliyetlerine borçludur. Paradoksal özgürlüğü tuhaf bir şekilde onu evine bağlar çünkü her ne kadar eğirme, dokuma, yemek pişirme, masaj yapma ve hastalıkları iyileştirme gibi etkinlikler ataerkil toplumda özel alana hapsedilen kadının günlük pratiklerine işaret etse de Kirke için bu etkinliklerden her biri, büyü yeteneğini, dönüştürme gücünü sergileyebileceği alanlardır (Dunn Mascetti’den aktaran Çelik, 2020, s.341).

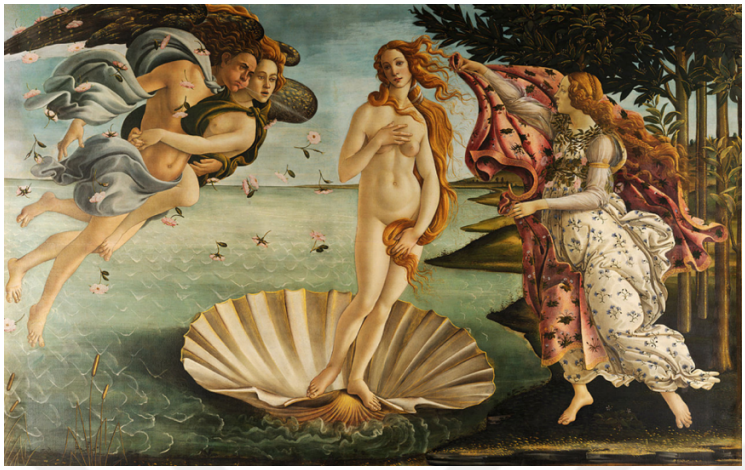
Aristophanes'in komedyası 'Lysistrata' bu bağlamda değerlendirildiğinde daha farklı yorumlanmaktadır. Lysistrata, oyunun zeminini oluşturan ataerkil sistemde yönetimi ele geçiren kadınlar imgesiyle, Stroup'a göre simgesel düzlemde "erken bir feminist ütopya" olarak görülebilir. Oyunda, kadınların ülke yönetimi gibi önemli işlerde hiçbir söz hakkının olmamasına eleştirinin yanı sıra, ev idaresinin tüm sorumluluğunu almak zorunda kaldıkları bir hayattan muzdarip olduklarına ilişkin göstergelerin de bulunması, toplumsal cinsiyet rollerine dair eleştiriye işaret etmektedir (Uslu ve Yücel, 2024, s.138).

Edebiyatta ve tiyatrodaki eril aklın ürettiği temsiller görsel sanatlarda da gözlemlenebilmektedir. Örneğin Botticelli'nin 'Venüs'ün Doğuşu' adlı tablosunda, kadın bedenin idealize edildiği görülür. Aynı şekilde Tizian'ın 'Danae'si ya da 'Europa'nın Kaçırılışı' gibi sahneler, kadın figürünü arzunun nesnesi olarak sunar; erkek tanrıların etkisi altındaki kadınlar edilgen bir güzelliği temsil eder. Benzer olarak Delacroix'nın 'Medea' sahnesinde çocuklarını öldürmeye karar veren Medea, kadınlık hâllerine dair karanlık ve ikilemlerle dolu bir portre sunar. Oysa Artemisia Gentileschi gibi kadın ressamların yorumlarında aynı mitolojik karakterler çok daha dirençli, aktif ve özneleşmiş biçimde yeniden görünür kılınır. Gentileschi'nin 'Danae' yorumu, izleyiciyi yalnızca bir estetik algıya değil, aynı zamanda bedensel deneyimin duygusal ve travmatik katmanlarına da ortak eder. Bu bakımdan kadın sanatçıların konuya yaklaşımlarının farklı olduğu söylenebilir.

Mitolojik kadının temsiline dair belki de en bilinen resimlerden biri Boticelli'nin 'Venüs'ün Doğuşu' tablosudur. Eserde (Görsel 13), Yunan mitolojisindeki aşk tanrıçası Afrodit (Venüs), bedenin ve güzelliğin idealize edilmiş bir sembolü olarak görülür. Tabloda, tanrıçanın deniz köpüğünden doğarak istiridye kabuğu içinde Kıbrıs kıyılarına varışı tasvir edilir. Bu doğum, Uranüs'ün Kronos tarafından hadım edilmesi sonucu denize düşen uzvundan oluşan köpükle ilişkilendirilir. Venüs, tabloda zarif ama fiziksel olarak mümkün olmayan bir pozda durur; başı yana eğik, boynu uzun ve iffetli bir Meryem duruşunu andırır. Bu, antik pagan imgelerinin Hristiyan saflık ve erdem sembolleriyle uzlaştırılma çabasını yansıtır. Sol üstte, batı rüzgârı tanrısı Zyphros ve eşi Chloris birlikte Venüs'e doğru üflemekte, saçlarına ve etrafa güller savurmaktadır. Kıyıdan yaklaşan Hora (bahar tanrıçası) ise Venüs'ü çiçekli bir pelerinle örtmek üzeredir. Tablodaki tüm bu unsurlar, tanrısal güzelliğin yeryüzüne inişini, baharın gelişini ve doğanın yeniden canlanışını simgeler (Tosun, 2021, s.30).

Görsel 13.

Venüs'ün Doğuşu



Not:* Sandro Botticelli, yaklaşık 1482–1486 arası, 1,72 m x 2,78 m, Tuval üzerine tempera, Uffizi Galerisi, Floransa, İtalya.

Kaynak: Tosun, 2021, s.30.

Bu duruş, Venus Pudica (İffetli Venüs) olarak adlandırılır. Antik heykellerdeki Venüs pozlarından esinlenilerek, Medici patronajı ile yapılan eserlerde sıklıkla kullanılmış ve sonrasında sanat tarihine bu isimle geçmiştir ancak gerçekte bu duruş, Venüs'ün iffetinden ya da utangaçlığından dolayı değildir. Vajinasından yayılan cinsel gücün bir vurgulayıcısı, cinsel organından salgıladığı en güçlü afrodizyak olan ve Hera'nın Zeus'u baştan çıkarmasına yardım eden kaynağa işaret eder (Clark, 2005, s. 225). Vasari'ye (1998, s. 225) göre, Venüs'ün Doğuşu doğrudan doğruya baharın gelişini simgeler ve yine Botticelli'nin eseri olan Primavera'nın ilkbahar teması ile benzerlik taşır.

Titian, 'Europa'nın Kaçırılması' adlı eserinde (Görsel 14), mitolojik anlatıyı dramatik bir görsellikle yorumlar. Kompozisyonda, boğa kılığına girmiş tanrı Jüpiter tarafından kaçırılan Europa, dehşet ve şaşkınlık içinde bir eliyle boğanın boynuzuna tutunurken, diğer eliyle kıyıdaki arkadaşlarına seslenir. Elinde, güneş ışığında sarı parıltılar yayan kırmızı bir ipek parçasını çılgınca sallayarak yardım çağrısında bulunur. Kıyıda kalan kadın figürleri, bu dramatik sahneye kendi kaygılı beden dilleriyle eşlik ederken, bir melek de yunus sırtında Europa'nın ardından ilerleyerek sahneye alegorik bir müdahalede bulunur. Bu mitolojik anlatıya göre Jüpiter, Europa'yı Girit adasına götürerek ona tecavüz etmiş, bu birleşmeden doğan çocuklar ise Avrupa medeniyetlerinin atası kabul edilen Minos hanedanını kurmuştur. Europa'nın Orta Doğu ve Afrika kökenlerine, kendi rızası

dışında göç ettirilmişliğine ve bedeninin siyasallaştırılmasına dair bu sahne, Avrupa kimliğinin mitolojik temellerini de ele verir. Titian'ın söz konusu yapıtı, yalnızca mitin estetik bir temsili değil, aynı zamanda Avrupa'nın kuruluş anlatılarına yönelik eleştirel bir okuma imkânı da sunar (http-13).

Görsel 14.

Europa'nın Kaçırılması

Not:* Titian, 1559–1562, Isabella Stewart Gardner Müzesi, Boston, ABD.
Kaynak: https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/10978

Europa'nın kaçırılışı ve tecavüze uğramasındaki yadsınamaz şiddet, çeşitli sanatçıların ifade biçimleri ile yok sayılmış ve bu eylem sadece şehvete indirgenmiştir.

> Europa'nın kaçırılması miti yalnızca bir kaçırılma olarak değerlendirilmemiş, kadın cinselliği, erkek otoritesi, merhamet ve acıma gibi kavramlarla da ilişkilendirilmiştir. En genel anlamda, karşısındaki güçle mücadele edemeyen ve kaçırılışı esnasında çevresindekilerden yardım isteyen çaresiz kız durumu resme bakan kişide bir acıma duygusu yaratmaktadır. Farklı ele alış biçimlerinde, özellikle kitap süslemeleri ve gravürlerde bu durum yapısöküme uğramış, kaçırılan Europa ve çevresindeki diğer kişilerde bir panik ya da korku duygusu görülmemiştir (Mete, 2022, s.332).

Tiziano'nun eserinde Europa' nın sergilediği duruş ve kompozisyon erotizm anlamının yanı sıra şiddeti ve zorbalığı da yansıtması bakımından önemlidir. Aniden kaçırılan Europa, savrularak neredeyse sırtüstü düşecek bir pozisyonda boğaya tutunur; bir eliyle de şalını kavramıştır. Açılmış bacakları ve rüzgârla savrulan giysisi, her an çıplak kalacak

izlenimi verirken, kurtulma umuduyla çaresizce arkasına bakar. Kıyıdaki arkadaşları ise olanları dehşetle izlemektedir (Mete, 2022, s.333).

Ataerkil bakış tarafından haksız yere cezalandırılan Medusa da sanatta sayısız örneğini gördüğümüz bir mitolojik figürdür (Görsel 15).

> Sanat yapıtlarında, Medusa daha çok korkutucu bir yüz ifadesi ile resmedilir. En ünlü özelliği ise, hiç kuşkusuz, kafasında saç yerine bulunan yılanlardır. Antik Yunan vazolarında da rastladığımız bu gizemli figür, Batı sanatında, Caravaggio, Rubens, Cellini, Rodin, Klee ve Picasso gibi birçok sanatçıya ve heykeltraşa da ilham kaynağı olmuştur. Ayrıca, Euripides, Ovid, Dante, Petrarch, Goethe, Shelley, Nietzsche, Freud, Sartre ve Derrida gibi yazarlar ve filozoflar da eserlerinde Medusa 'dan bahsetmiş veya ona gönderme yapmışlardır. Birçoğu ondan bir canavar olarak söz ederken, bir kısmı onu karanlık bir ilham perisi olarak yorumlamış, bir kısım yazar ise Medusa 'dan kötü kaderli bir tecavüz kurbanı olarak bahsetmişlerdir (Başkan, 2011, s.88).

Görsel 15.

Caravaggio, Medusa-Murtola (solda), Rubens, Medusa Başı (Sağda)

Not:* Caravaggio, Medusa-Murtola, 60x55cm, 1596, Uffizi Galeri koleksiyonu. / Peter Paul Rubens, Medusa Başı, 68.5x118 cm, 1618, Viyana Sanat Tarihi Müzesi koleksiyonu.

Kaynak: Ünsal Coruk, 2021, s.196.

Kadın ressamların henüz kabul görmediği ve sanatsal bir topluluk olarak görülmediği bir dönemde Floransa'daki Accademia di Arte del Disegno'ya kabul edilen ilk kadın olarak tarihe geçen İtalyan Barok ressamı Artemisia Gentileschi, İncil ve mitlerden alınan birçok kadın karakteri eserlerinde konu edinmiştir: Kurbanlar ve savaşçılar olarak (http-14).

Duran'a göre her şeyden önce, Gentileschi'nin konu seçimi ve bu konuları ele alış biçimi, 17. yüzyılın diğer sanatçılarından belirgin şekilde ayrılmaktadır. Gentileschi, dönem sanatçılarının çoğu gibi İncil ve mitolojik anlatıları resmetmiş olsa da özellikle güçlü

kadın figürlerin yer aldığı hikâyelere yönelmiştir. Bu figürlerin, erkek sanatçılar tarafından sıklıkla edilgen, çekingen ve cinselliğe indirgenmiş biçimde betimlenmesine karşılık, Gentileschi onları güç ve kudretle donatarak geleneksel temsilleri sorgulamıştır (2024, s.34).

> Artemisia Gentileschi ise özellikle 1630'lardan itibaren görülen olgunluk dönemiyle birlikte kolektif bilinçten uzaklaşmaktadır. Kutsal metinleri temel alan eserlerinde, kolektif bilincin dışına çıkarak kadın kahramanları yaptıkları şeyden emin, güçlü figürler olarak ele almıştır. Judith ve Susanna örneğinde olduğu gibi, bir insanı öldürmenin ya da büyük bir iftiraya maruz kalmanın korkusundan ziyade yapmak zorunda kaldıkları ya da maruz kaldıkları eylemler karşısında, verdikleri tepkiden son derece emin, güçlü ve aynı zamanda Tanrı'ya teslim olmanın güveni ile resmedilmişlerdir (Duran, 2024, s.34).

Görsel 16.

Danaë

Not:* Artemisia Gentileschi, yaklaşık 1612, bakır üzeri yağlı boya, 41,3 × 52,7 cm, Saint Louise Sanat Müzesi Koleksiyonu.

Kaynak: https://www.slam.org/collection/objects/15612/

Bugün neslinin en ilerici ve etkileyici ressamlarından biri olarak kabul edilen sanatçının 'Danaë' isimli eseri antik Yunan mitinde genç bir kadın olan Danaë'nin öyküsünü konu alır (Görsel 16). Danaë, bir kehanete göre babasını öldürecek bir oğul doğuracağı önceden bildirildiği için, hamile kalmasını engellemek amacıyla babası tarafından bir odaya kapatılmıştır. Tanrıların kralı Zeus, bu planı alt üst ederek kendisini altın bir yağmura dönüştürmüş ve Danaë'nin hapsedildiği kapalı odaya bu şekilde girmeyi başarmıştır. Ardından tanrısal formuna geri dönerek Danaë'yi hamile bırakmıştır. Gentileschi henüz

on dokuz yaşındayken yaptığı bu resim, babası Orazio'dan öğrendiği, ten tonlarını incelikle işleme ve zengin yüzey dokuları yaratma becerisini yansıtır. Artemisia Gentileschi, bu uzanmış figürün altın sarısı saçlarında, gösterişli kumaşlarda ve çıplak ten üzerine düşen metal paralarda görüldüğü üzere, dokuların resmedilmesinde son derece ustadır (http-15). Artemisia'nın eserinde, Zeus'un altın yağmuru şeklinde içeri süzülme anı resmedilmiştir. Yatağında uzanmakta olan Danae, sol eli başının altında, sağ elini yumruk şeklinde sıkmış bir vaziyette yatağında uzanmaktadır. Yanındaki hizmetçi, Zeus'un altın yağmuru şeklinde gelişi sırasında etrafa saçılan altınları eteğine toplamaya çalışmaktadır. Arka fon daha karanlıkken ışığın merkezinin Danae üzerinde toplandığı görülen resimde, ışık sahneye yukarıdan, Zeus'un gelişi yönünden verilerek ışığın ilahi sembolizmi uygulanmıştır. Altın yağmurunun damlaları yatağın ve Danae'nın üzerine düşerken, Danae umursamaz bir tavırla, yarı açıkgözlerle olayı seyretmektedir. Zeus'un gelişi karşısında umursamaz bir tavra sahip olan Danae'nın, yumruk şeklinde sıkmış olduğu sağ elinde, parmakları arasında yağmur damlalarını sıkıca tutmuş olduğu görülmektedir. Bu durum esasen Danae'nın meydana gelen olay karşısında kayıtsız kalıp kalamadığı konusunda bir zıtlık barındırmaktadır (Duran, 2018 s.151).

Görsel 17.

Minerva

Not:* Artemisia Gentileschi, Yaklaşık 1615 veya 1640'lara tarihlenen, 131×103cm ölçülerinde tuval üzerine yağlıboya, Uffizi Galeri, Floransa.

Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/g/gentiles/artemisi/minerva.html

Artemisia Gentileschi'nin mitolojik kadın temalı çalışmalarından bir diğeri Antik Roma mitolojisinden Minerva ile aynı ismi taşıyan eserdir (Görsel 17). Yunan mitolojisindeki Athena figürüyle özdeşleştirilen bilgelik, güzel sanatlar ve savaşla ilişkilendirilen bir Tanrıça olan Minerva (Can, 2011, s.45), sahneye tek başına dâhil edilmiş, mızrak ve kalkanı savaşçı özelliğini vurgularken kıyafeti, takıları ve yüzünde yer alan mağrur ifadesiyle ihtişamlı bir güzellik içerisinde ele alınmıştır.

Başka bir coğrafyada, İskandinav mitolojisinde önemli bir figür olan aşk ve bereket Tanrıçası Freyja'nın bir temsili, James Doyle Penrose tarafından 1890'da yapılmış 'Freyja ve Kolye' isimli tabloda (Görsel 18) görülür. Bazen savaşçı bir kişiliğe büründüğü görülen Freyja, bu eserde kızıl uzun saçlarıyla kolyesini takarken betimlenmiştir. Yine İskandinav mitolojisinden kadın kahramanlara dair bir başka tasvire, Peter Nicolai Arbo'nun, 1869 tarihli, 'The Valkyrie' isimli eserinde (Görsel 18) rastlanır. Odin'in yardımcıları olan, miğfer, mızrak ve kalkanla kuşanmış genç ve güzel bakire kahramanlar olarak görülen Valkürler, gökten kanatlarıyla savaş alanına inip Einherjar denilen, savaştaki cesur kahramanları Valhalla'ya götürürler. Modern ve antik sanatta Valkürler muazzam güzellikte, zırh kuşanmış, kasklı, mızraklı dişiler olarak tasvir edilmişlerdir (http-16).

Görsel 18.

Freyja ve Kolye (solda), The Valkyrie (sağda)

Not:* James Doyle Penrose, 1890 / Peter Nicolai Arbo, 1869, Norveç Ulusal Müzesi.
Kaynak:https://www.worldhistory.org/image/8090/freyja/https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.00259

Eugène Delacroix'nın eserinde Medea'nın bir temsili görülmektedir (Görsel 19). ''Medea, Antik Yunandan günümüze kadar sanat eserlerine esin kaynağı olmuş mitolojik bir figürdür ve ataerkil düşünce tarafından günah keçisi haline getirilen ve çocuk katili anne olarak kendisini sanatın her alanında göstermiş ve sevilen bir izlek olarak günümüze kadar gelmiştir (Akyıldız Ercan ve Balkaya, 2018)''. Yunan mitolojisinde ve Kral Ayet'in kızı ve güneş tanrısı Helios'un torunu olarak soylu bir mitolojik soydan gelen ve annelik yönüyle öne çıkan Medea'nın en belirgin niteliği, büyücülük yetileriyle ilişkilendirilmesidir. 17. ve 18. yüzyıllarda, Medea figürü sanatçılar arasında oldukça ilgi görmüş ve bu dönemde mitolojik temalar içinde sıkça tercih edilen bir konu hâline gelmiştir. Bu ilginin bir yansıması olarak, Eugène Delacroix'nın eserinde Medea'nın ihanete uğramış bir anne olarak tasviri öne çıkar; sanatçı burada Medea'nın, çok sevdiği eşi tarafından terk edilişine karşılık olarak kendi çocuklarını öldürerek intikam almasını dramatik bir sahneyle izleyiciye sunar (Dinçer Nükte, 2024, s.197).

Görsel 19.

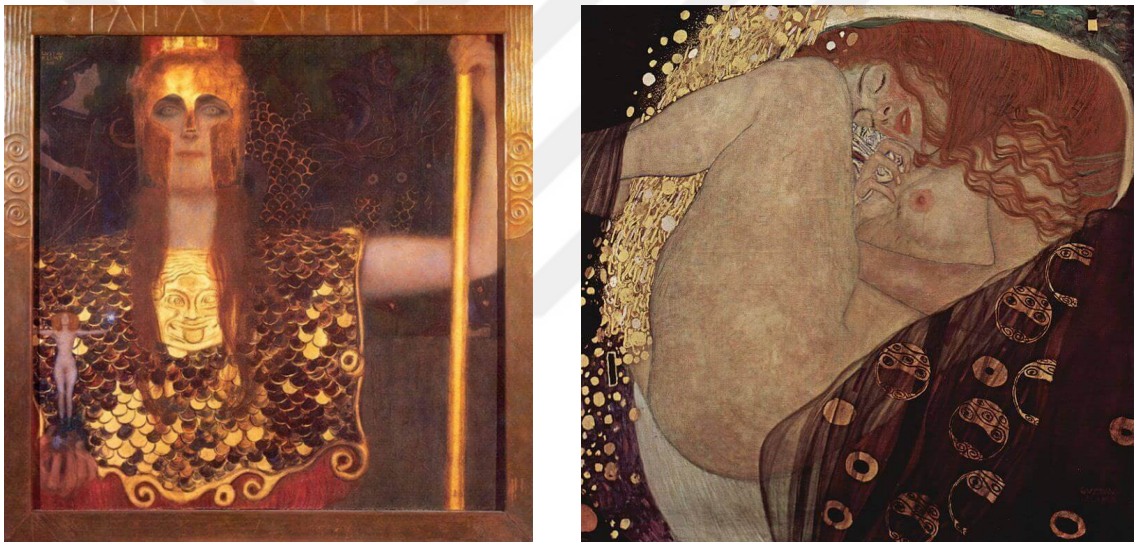
Medea

Not:* Eugène Ferdinand Victor Delacroix, tuval üzerine yağlı boya, 1862, Louvre Museum, Paris.
Kaynak: Dinçer Nükte, 2024, s.197.

Kariyeri boyunca 16 defa Tanrıça Athena'yı restmettiği bilinen Klimt'in; 1898 tarihli 'Pallas Athene'sinde (Görsel 20) koruyucu tanrıça izleyiciyi saldırgan bir pozla karşı karşıya getirir. Medusa başı biçimindeki göğüs zırhı dilini çıkarmış göstermektedir; sağ elinde geleneksel Pallas Athena tasvirlerinin aksine Nike değil, 'Nuda Veritas (Çıplak Gerçek)' temsil ettiği düşünülebilecek çıplak bir figür tutmaktadır (http-17). Sanatçının 1907 tarihli Danae isimli eserinde ise, Danae'nin daha erotik bir tasviri görülmektedir. Jüpiter tarafından baştan çıkarılan Danae'nin uyuyan figürü, Jüpiter'i simgeleyen altın yağmurunu karşılamak için kıvrılmıştır. Aralanmış dudaklar, kapalı gözler, Danae'nin duyusal deneyiminin göstergeleridir (http-18).

Görsel 20.

Pallas Athene ve Danae



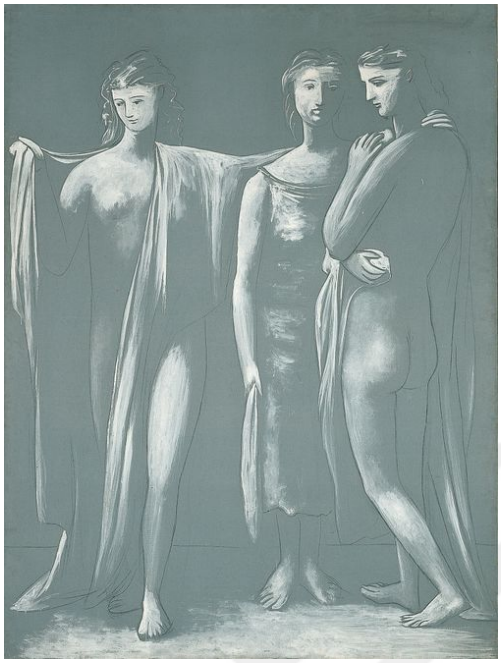
Not:* Gustav Klimt, 'Pallas Athene', 1898 / 'Danae', 1907.

Kaynak: Usal, 2025, s. 436. / https://www.gustav-klimt.com/Danae.jsp

Picasso, Üç Güzeller eserinde (Görsel 21) Etrüsk gravürlerinden ve Fransız Maniyerizmi'nden esinlenerek, klasik figürün inceltilmiş ve modernleştirilmiş bir yorumunu ortaya koymuştur. Picasso'nun sanata ve güzellik anlayışına yönelik radikal tavrı, şu sözlerinde açıkça görülmektedir: "Güzellik üzerine akademik eğitim bir aldatmacadır. Kandırıldık, hem de öyle ustaca kandırıldık ki, gerçeğin gölgesine bile neredeyse ulaşamıyoruz. Parthenon'un güzellikleri, Venüsler, Nympha'lar, Narcissus'lar… hepsi birer yalandır. Sanat, güzellik kanonlarının uygulanması değildir; içgüdü ve aklın, herhangi bir kuramın ötesinde tasarlayabildiğidir (Zervos, 1946, s. 273)''.

Görsel 21.

Üç Güzeller



Not:* Picasso, Paris, 1923, tuval üzerine yağlıboya ve kömür, 200 × 150 cm, Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso, Madrid.

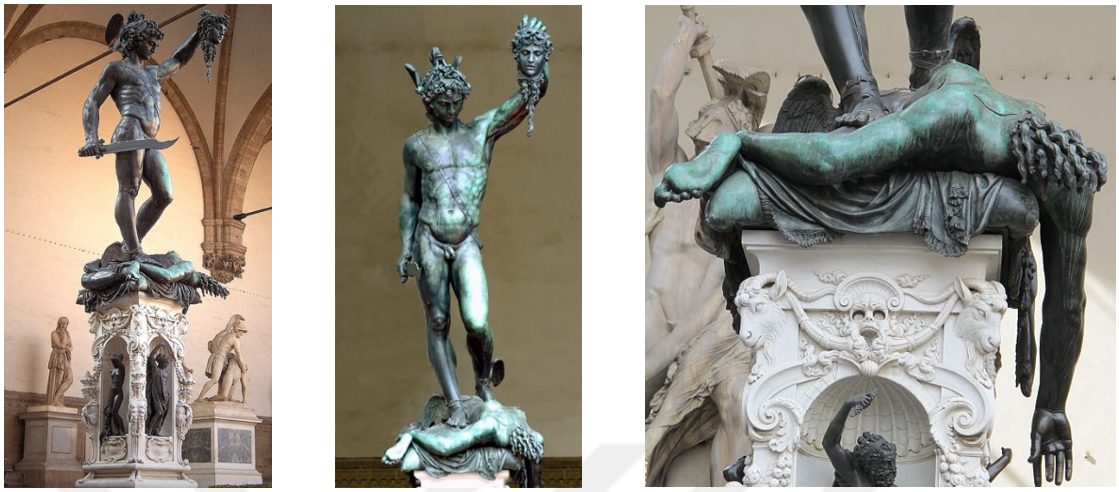
Kaynak: https://www.museopicassomalaga.org/en/coleccion/three-graces

Heykel sanatında da mitolojik kadın figürlerinin dönüşümü gözlemlenebilir. Tarih öncesinden bu yana heykel sanatında mitolojik kadın figürleri, Venüs figürinlerinden itibaren birçok kültürde işlenmiştir. Tanrıçalar, kahraman kadınlar ve dişil mitolojik varlıklar, idealize edilmiş biçimleriyle taşta, bronzda, çamurda vücut bulmuştur. Afrodit, Athena, Artemis, Demeter gibi figürler çoğunlukla çıplak ya da zırhlı, ama her zaman dengeli oranlara sahip, kusursuz beden formlarıyla temsil edilmiştir. Bu heykellerde kadın bedeni, ilahi ya da ahlaki bir ideali simgelerken, aynı zamanda dönemin erkek egemen estetik anlayışına hizmet eden bir nesne konumundadır. Rönesans ve Barok Dönemlerinde de bu geleneğin sürdüğü, mitolojik kadın figürlerinin anatomi bilgisinin ve güzellik algısının göstergesi olarak tekrarlandığı görülür.

Heykelde sayısız örneğiyle karşılaştığımız mitolojik kadın temsillerine, Benvenuto Cellini'nin 'Medusa'nın Başıyla Perseus'; Bernini'nin 'Medusa Büstü' ve 'Apollo ve Daphne'; Antonio Canova'nın 'Psyche'ye Can Veren Cupid'in Öpücüğü'; Henry Matisse'in 'Deniz Kabuğundaki Venüs'; James Arthur Woodford'un Persephone'un Hades'ten Dönüşü gibi eserler örnek verilebilir.

Görsel 22.

Medusa'nın Başıyla Perseus



Not:* Benvenuto Cellini, 1545–1554, bronz döküm, Piazza della Signoria, Floransa.
Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Perseus_with_the_Head_of_Medusa#cite_note-auto-2

Benvenuto Cellini'nin 1545–1554 tarihli Medusa'nın Başıyla Perseus isimli eseri konuyla ilgili öne çıkan örneklerden biridir (Görsel 22). Floransa'daki Piazza della Signoria'da sergilenen bu ünlü Rönesans heykelinde, Yunan kahraman Perseus, yılan saçlı Gorgon Medusa'yı yenerek onun kesik başını zaferle havaya kaldırmış halde betimlenmiştir. Cellini'nin bronzdan döktüğü bu eser, Medusa'nın bakışlarıyla insanları taşa çevirme gücüne karşı kazanılan zaferin simgesi olarak görülür (http-19).

Bernini'nin 1630'da mermerden yaptığı Medusa Başı heykeli ise aslında kesik bir baş değil, bir büsttür (Görsel 23). Bernini'ninki, Gorgonların en güzel ve ölümcülünün (tam da başkalaşım anındaki gerçek bir portresidir. Klasik mit, Giovan Battista Marino'nun bir şiirinin içeriğine göre yeniden canlandırılır: "Ölümlü bir keski beni böyle mi yonttu, / yoksa, kendimi berrak bir aynada yansıtırken, / kendimin görüntüsü mü beni böyle yaptı". Hayali bir aynaya bakıp kendi yansımasını gören Medusa, dehşet ve acıyla her şeyin ne kadar alay konusu olduğunu fark ettiği anda tasvir edilmiştir: Gözlerimizin önünde mermere dönüştürülmektedir (http-20).

Bernini'nin 'Apollo ve Daphne' isimli heykeli (Görsel 23), Eros'u kızdıran Apollo'nun, Eros tarafından cezalandırılma hikayesinden ilham alır. Eros, tanrı Apollon'dan öç almak için onu Daphne'ye âşık olmasına neden olan altın bir okla vurur; Daphne'ye ise kurşun bir ok saplayarak onun, tanrının aşkını reddetmesini sağlar. Daphne, bir ırmak tanrısı olan babası Peneus'a seslenerek görünüşünün değişmesini ister. Heykel, onun bir defne

ağacına dönüşmesinin doruk ânını yakalar. Bernini, bu konuyu adeta bir tiyatro sahnesi gibi ele alır; izleyiciye dönüşüm sürecini adım adım takip etme imkânı sunar (http-21).

Görsel 23.

Medusa'nın Büstü (solda), Apollo ve Daphne (sağda)

Not:* Gian Lorenzo Bernini, yükseklik 68cm, 1644/1648. Musei Capitolini koleksiyonu, Roma / Gian Lorenzo Bernini, yükseklik 243cm, 1622, Borghese Galeri Koleksiyonu.

Kaynak: https://www.museicapitolini.org/en/infopage/restauration-du-buste-de-m%C3%A9duse-par-gian-lorenzo-bernini / https://www.collezionegalleriaborghese.it/en/opere/apollo-and-daphne

Antonio Canova'nın dünya sanat tarihindeki en değerli parçalardan biri olarak kabul edilen 'Cupid'in Psyche'ye Can Veren Öpücüğü' isimli eser (Görsel 24), birçok Neoklasik resim ve heykelin ilham aldığı Cupid ve Psyche arasındaki aşk hikayesinden ilham almıştır. Ölümlü Psyche'nin aşık olduğu Cupid'e bakması yasaklanır. Kurala itaatsizlik eden Psyche, Cupid'in uyuyan bedeninin üzerine bir ışık tutar ve bunun için Aphrodite tarafından cezalandırılır. Bu heykeldeki sahne, Psyche'nin Cupid'in kollarında kurtarılmasıdır. Canova, bu kompozisyonun iki hafif farklı versiyonunu yapmıştır. Biri, Saint Petersburg'daki Hermitage Müzesi'nde, diğeri Paris'teki Musée du Louvre'da sergilenmektedir (http-22). Antonio Canova, mitolojik olayları işlediği narin mermer betimlemeleriyle öne çıkmış; taşta duyguyu yakalamayı başarmıştır. Psyche'nin Cupid'in Öpücüğüyle Dirilişi, aşkın hissiyatını anında iletebilen bir duygu yansıması sunar. Sadece klasik bir modeli kopyalamak yerine, Canova, heykelinin kompozisyonuna neredeyse koreografik bir yaklaşım benimsemiş ve tanrıçanın uyandığı o etkileyici anı seçmiştir (http-23).

Görsel 24.

Cupid'in Psyche'ye Can Veren Öpücüğü

Not:* Antonio Canova, İlk versiyon 1787–1793, Mermer, 155 cm × 168 cm, Louvre, Paris
Kaynak: https://www.louvre.fr/en/explore/visitor-trails/the-louvre-s-masterpieces/bringing-marble-to-life

Fransız sanatçı Henri Matisse tarafından 1930 yılında yapılmış bir heykel olan 'Deniz Kabuğundaki Venüs'te (Görsel 25), tanrıça Afrodit, deniz kabuğu içinden çıkışı ile tasvir edilmiştir (Erbay Aslıtürk ve Küçükgüney, 2020, s.272).

Görsel 25.

Deniz Kabuğundaki Venüs

Not:* Henri Matisse, 31 x 18,3 x 20,6 cm, bronz, 1930, The Museum of Modern Art, New York
Kaynak: Erbay Aslıtürk ve Küçükgüney, 2020, s.272.

James Arthur Woodford'un 1930 tarihli, Persephone'un Hades'ten Dönüşü ya da "Merkür Tarafından Desteklenen ve Ceres Tarafından Karşılanan" isimleriyle anılan eserinde (Görsel 26) ilkbahar Tanrıçası Persephone (Proserpina), yeraltı dünyası Hades'ten geri dönmektedir. Annesi Demeter (Ceres) tarafından desteklenmekte, Hermes (Merkür) eşliğinde yolculuk etmektedir. James Arthur Woodford'un bu duygu yüklü heykelinde, Persephone annesine doğru dönerken Hades'ten uzaklaşmakta ve etraflarında yeşillikler filizlenmektedir (http-24).

Görsel 26.

Persephone'un Hades'ten Dönüşü

Not:* James Arthur Woodford, 1930, Leicester Müzesi ve Sanat Galerisi koleksiyonu.
Kaynak: https://artuk.org/discover/artworks/the-return-of-persephone-from-hades-257589

İlk günden bugüne sayısız örneğiyle karşılaşılması mümkün olan sanatta mitolojik kadın temsillerinde, kadının eril idealler çerçevesinde tayin edilmiş konumu izlenebilmektedir. Mitolojik kadın temsilleri bugün de etkilerini sürdüren ikonik referanslar haline gelmiş; taşıdığı sembolik anlam, sanat dünyasında sıklıkla farklı pek çok açıdan yeniden düşünülmüş, birçok sanatçıya ilham vermiştir. Günümüze uzanan sanat serüveninde mitolojik kadın figürü, yalnızca yüzeydeki biçimiyle değil, altında yatan çok katmanlı anlamlarıyla da araştırma nesnesi haline gelmiştir. Sanat tarihi boyunca mitolojik kadının temsillerini farklı biçimlerde görmek mümkündür ancak özellikle sanatçı kadınların kadın bakış açısıyla bu konuyu ele almaları önemli görülmektedir.

2.2 Sanatçı Kadınlar ve Yeniden Yazılan Mitler

Sanatçı kadınlar, kadın bedenine dair en erken imgelerin izini sürebilecekleri bir alan olarak mitolojiyi sıklıkla yeniden yorumlama alanı olarak benimsemişlerdir. Mitolojik kadın figürleri -tanrıçalar, kahramanlar, cadılar, bilgeler, şifacılar, asiler, savaşçılar ve diğerleri- kadınlık deneyiminin tarihsel, kültürel ve simgesel katmanlarını görünür kılmak için güçlü bir araç haline gelmiştir. Sanatçı kadınlar, bu figürleri yalnızca geçmişe ait efsaneler olarak değil; günümüz kadınlarının bedeni, kimliği ve direnişiyle ilişkili potansiyel taşıyan anlatılar olarak yeniden ele almaktadır. Böylece hem kadına dair yeni ve özgürleştirici imgeler üretmekte hem de ataerkil anlatılar içinde bastırılmış kadın gücünü ve bilgeliğini gün yüzüne çıkarmaktadırlar. Kadın sanatçıların kendi kimliklerine ait mitolojik kadın mirasını ve konum tayin etme gücünü erilin elinden kurtararak nasıl ele aldıkları ve dönüştürdükleri bu araştırma açısından önemli sorulardan biri olarak görülmektedir. Araştırma kapsamında ele alınan çağdaş sanatçıların hepsinin kadınlardan seçilmiş olmasının nedeni bu şekilde açıklanabilir.

Ataerkil düşünce kalıplarının yaygınlaşması ve gücü eline almasıyla kadının mitolojilerde, tarihte, sanatta, eğitimde, kısacası yaşamda gizli özne olmaya itildiği görülmektedir. Kadınlar, tarih boyunca kendi bedenleri, nasıl davranmaları, nasıl davranmamaları gerektiği, neyle kutsandıkları, neyle lanetlendikleri ve bu gibi daha nice cinsiyet temelli konular üzerinde ataerkil düşünce yapıları tarafından kurulan tahakkümün ve temsildeki tek taraflılığın nesnesi haline getirilmiştir. Bu durum sanat tarihinde de açıkça görülmektedir. Feminist hareketin ortaya çıkmasıyla birlikte kadınlar kendi tarihlerini ellerine almışlardır. Yüzyıllardır süregelen ataerkil dinamiklere karşı çıkan feministler, ‘kadınların tarihi’ni görmezden gelen "history" (his-story / erilin tarihi) terimine karşı "herstory" (her-story / dişilin tarihi) terimini ortaya atmışlardır. Sanatçı kadınlar da temsildeki tek taraflılığın nesnesi olmaya karşı çıkarak yalnızca temsil edilen değil, temsili üreten özne olma hakkını da geri almaya başlamışlardır. Sanatta, kadının bakılan olmaktan, bakan ve üreten konumuna geçişi, bedeni, kimliği ve varoluşu üzerindeki denetimi yeniden eline alması anlamına gelir. Bu dönüşüm, sadece estetik bir değişim değil, kadının, yüzyıllardır elinden alınan varoluşsal ve düşünsel alanları geri kazanma mücadelesidir. Bugün kadın imgesine dair olumsuz kodlamaların çözülmesi ve yeniden yazılması hem sanatsal hem de düşünsel düzlemde derinlikli bir biçimde ele alınmakta; sanat, bu mücadelenin hem sahnesi hem de aracına dönüşmektedir.

> Feminist görüş, güzel biçimlerin ardında kalan gerçek hayatları, yaşantıları deşmek, irdelemek ve kendince düzeltmeler getirmek ister. Bütün bu temaları betimlerken bunu kadınca, kadına özgü bir duyarlıkla yapar. Burada öne çıkan şey, kadınca duyarlıktır. Sosyolojik ve antropolojik geçmişini yakalamaya çalışan birçok kadın sanatçı, estetize edilmiş olanın dışında kalan, kadının göz ardı edilen, bilinçli bir şekilde saklanan, kasıtlı olarak görülmeyen yönlerini, yaşantılarını karşı estetik referanslarla vermeye çalışırlar. Amaçları, fiziksel güzelliği ya da cinselliğinin ötesinde düşünen, duyarlı bir varlık olmasının yanında kadının psikolojik ve fiziksel duyumlarını görünür kılmaya çalışmaktır (Okan, 2020, s.48).

Bu noktada kadınların tarihinin yazılmasının neden önemli olduğuna değinmek gerekir. Kadına ilişkin tarihsel bilginin çoğu zaman eksik belgeler ve eril anlatılar aracılığıyla günümüze ulaşmış olduğu; tarih yazımında cinsiyet temelli temsillerin genellikle tek yönlü kaldığı söylenebilir. Bu durum, kadın merkezli çalışmaların bile zaman zaman ataerkil düşünce kalıplarını tekrar üretmesine neden olabilmektedir.

Feminist tarihçi Gerda Lerner, Patriyarkanın Yaratılışı'nda, Mezopotamya toplumlarında ataerkilliğin kurumsallaşmasının farklı sınıflardan kadınlar arasında keskin sınırlar yarattığını ve toplumsal cinsiyet tanımlarının eşitsiz biçimde geliştiğini belirtir. Devlet, yazılı hukuk yoluyla üst sınıf kadınların mülkiyet haklarını artırırken, cinsel haklarını kısıtlamış ve zamanla ortadan kaldırmıştır. Kadınların babalarına ve kocalarına ömür boyu bağımlılığı yasa ve geleneklerle meşrulaştırılmıştır. Alt sınıf kadınların emek gücü aileye hizmet etmiş; cinsellikleri ve üreme yetileri ise metalaştırılarak erkek aile üyelerinin çıkarları doğrultusunda kullanılmıştır. Ayrıca, tüm sınıflardan kadınlar başlangıçta askeri güçten ve MÖ birinci binyıl başından itibaren kurumsallaşan resmi eğitimden dışlanmıştır (1986, s.141).

Prof. Hatice Palaz Erdemir, Eskiçağda Cinsiyet ve Kadın adlı eserinde, medeniyet tarihi boyunca dile ve literatüre hâkim olanın iktidara da hâkim olabildiğini belirterek, Eskiçağ'da ve özellikle Hellen ile Roma dünyasında eril gücün cinsiyet rollerini adil biçimde belirlemediğini vurgular. Eril kültürün ürünü olarak erkek egemen bakış açısıyla yazılan tarih, dönemi derinlemesine çözümlemekten uzaktır. Mağara resimlerinden Neolitik yerleşimlere kadar binlerce yıllık süreçte kadının yaşamın her alanında yer aldığı görülmesine rağmen, tarih yazımında büyük ölçüde görmezden gelinmiştir. Konuşma ve yazma hakkı erkeklere bırakılmış, yazılı tarihte kadınlar yalnızca erkek yazarların anlamlı bulduğu durumlarda, genellikle ya olumsuz ya da eril normlara uygun olumlu özelliklerle anılmıştır. Ayrıca, iktidardaki eril güç cinsiyet rollerinin doğal ve meşru kabulünü

kolaylaştıran imgeler üreterek bu kalıpları toplumsal düzeyde pekiştirmiş ve kadınlar aleyhine işleyen bir yapıyı sürdürmüştür. Mitler de bu anlamda rol oynamışlardır. Kadınların yazında ve kamusal alanda erkeklerle eşit biçimde yer alamamaları, yasa koyucu veya uygulayıcı roller üstlenememeleri, tarihsel eşitsizliğin açık göstergesi olarak değerlendirilir ve kadınların tarihteki sessiz kimliğini belirleyen temel unsurlardan biri olarak görülür (2018, s.14-67).

Eğitimden dışlanarak tarihin öznesi olmaktan da yazarı olmaktan da mahrum bırakılan kadınların tarihine ilişkin çok önemli bir soruyu Linda Nochlin sorar: 'Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?'. Ataerkil dinamiklere ilişkin bir başka örnek olarak Nochlin'in 1971'de yayınladığı makalede vurguladığı sanat eğitimindeki eşitsizlik gösterilebilir. Nochlin, kadınların Rönesans'tan 19. yüzyıl sonuna dek, tarih resminin temelini oluşturan anıtsal eserler üretmek için gerekli görülen çıplak modelden çalışma olanağından mahrum bırakıldıklarını belirtir. Bu yoksunluğun, kadınların anıtsal eser üretimini ve dolayısıyla büyük sanatçı olma şansını sınırladığını, kadınları ise portre, gündelik hayat, manzara veya natürmort gibi daha "alt" türlere yönelttiğini ifade eder. Nochlin, bu durumu bir tıp öğrencisinin çıplak beden görme olanağından mahrum bırakılmasına benzetir ve bu örnek üzerinden kadınlara yönelik kurumsal ayrımcılığın evrenselliğini ve sanat alanındaki hazırlık süreçlerinin bireysel değil, kurumsal doğasını göstermeyi amaçladığını vurgular (2022, s.56-66) ve ekler:

> Sanatta başarı elde etmenin (ya da başarısız olmanın) bireysel değil kurumsal -yani kamusal- doğasını gözler önüne sererek, bu alandaki diğer araştırmalar için bir paradigma sunmaya çalıştım. Kadın sanat öğrencilerinin çıplak modelden çalıştırılmamaları gibi bir tek mahrumiyet ya da dezavantaj örneğinin ayrıntılarına girerek, ne kadar yetenekli veya dahi olurlarsa olsunlar kadınların erkeklerle aynı ölçüde sanatsal yetkinlik veya başarı elde etmelerinin gerçekten de kurumsal olarak olanaksız hale getirilmiş olduğunu göstermeye çalıştım. Tarih boyunca, büyük sanatçı ölçeğinde olmasa da bir grup başarılı kadın sanatçının ya da ayrıcalıksız gruplar içinde parlamayı başaran birkaç yıldızın varlığı bu gerçeğe gölge düşürmez. Büyük başarı zaten zor ve nadir elde edilen bir şeydir; ama işinizi yaparken bir yandan da içinizdeki şeytanlarla (kendinden şüphe ve suçluluk duygusu gibi) ve dışınızdaki canavarlarla hep daha iyi bilen birilerinin teşvikine ya da alaylarına maruz kalmak gibi) uğraşmak zorunda olup başarıya ulaşmak çok daha zordur, üstelik bunların hiçbirinin de yapıtın niteliğiyle ilgisi yoktur (s.97-98).

Tuba Batu'ya göre, kadın sanatçılar için Linda Nochlin'in 'Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?' sorusu oldukça anlamlıdır; makalenin ardından sanatla ilgilenen, sanat

yapan pek çok kadının sorusu gün yüzüne çıkmış ve Nochlin'in bu sorusu, ataerkil toplum yapısının hüküm sürdüğü binlerce yıl boyunca bir kadın olarak sadece var olmak bile oldukça çaba isteyen bir durumken erkeklerin tekeline alınmış bir alanda, sanatta sadece izlenen olmayı istememenin dile gelmiş halidir (2020, s.498).

Ahu Antmen, "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" makalesini yirmili yaşlarında, yani 1990'lu yıllarda okuduğunda, sanat dünyasındaki eşitsizlikler anlamında Nochlin'in hâlâ ne kadar güncel olduğuna şaşırdığını; 2000'li yılların sonunda makaleyi çevirdiğinde ise yine aynı hisse kapıldığını ve o zaman sanat tarihçisi olarak bilinçli bir seçim yapması gerektiğine karar verdiğini anlatır: ''Kadınların temsil biçimlerine, sanat tarihi yazımına nasıl yansıdıklarına ve üretimlerine daha çok odaklandım çünkü anlamıştım ki kadınların görünürlüğü "kendiliğinden" olmuyor aslında; "kendiliğinden" dediğimiz, Nochlin'in işaret ettiği tarih yazan o sözde tarafsız gizli özne, kadınları pek o kadar da gözetmiyor'' (Nochlin, 2022, s.17).

Kadınların tarihi konusunda değinilmek istenen bir başka örnek ise, Feminist Sanat tarihine damgasını vuran sanatçılardan Judy Chicago'nun üniversitede profesörü ile arasında geçen diyologtur. Chicago, bir röportajda, kadın tarihi alanının öncülerinden biri olan Gerda Lerner'in, "Kadın tarihi, kadınların özgürleşmesinin anahtarıdır." sözüne kesinlikle katıldığını belirterek 1960'lardan önce kadın çalışmaları derslerinin olmadığını ve o dönemde yaygın olan fikrin, kadınların bir tarihinin olmadığı olduğunu hatırlatır. Üniversitedeyken çok saygın bir tarihçi profesörden Avrupa Tarihi adlı bir ders alan Chicago, profesörün, ilk dersinde, 'Son dersimde kadınların tarihteki katkılarından bahsedeceğim.' demesinin üzerine bütün kadınların tarihte ne yaptığını öğrenmek isteyen çok tutkulu bir genç kadın olarak dönem boyunca beklediğini ve son ders geldiğinde profesörün içeri girerek temelde, 'Kadınların Avrupa tarihine katkıları mı? Hiçbir katkıları yoktu.' dediğini anlatır. Los Angeles sanat ortamında bir kadın olarak gerçekten zorlandığını söyleyen Chicago, profesörünün söylediklerinin doğru olup olmadığını sorgulamaya, bu yüzden bir sürü kitap almaya ve kadın yazarlar, kadın sanatçılar hakkında bilgi edinmeye başlar. Profesörü yanılmıştır! Tarih boyunca kadınların devasa katkıları olmuştur. Chicago, bunu keşfetmenin hayatını gerçekten değiştirdiğini ifade ederken kadın tarihinin silinmişliğini aşmaya çalışmasının ve 'Akşam Yemeği Partisi' (The Dinner Party) isimli eseri yapma fikrini zihninde yakan kıvılcımın nedenlerinden birinin de bu olduğunu belirtmektedir (http-25).

Söz konusu örnekler düşünüldüğünde Eskiçağ'dan bugüne uzanan zaman çizgisinde çeşitli şiddetlerde beliren ve toplumsal yapının derinlerine işlemiş olan ataerkilliğin, geçmişin tozlu sayfalarında kalmadığını, aksine hala çeşitli biçimlerde varlığını sürdürdüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Kadınların, başarıya ulaşmaları için gerekli olan imkanlara erişimlerinin önüne kurumsal olarak geçildiği, başarılarının küçük görülerek ya da görmezden gelinerek tarihin başrolü haline bir türlü getirilmedikleri dünyamızda, nihayetinde kadınların tarihinin, kadınların dilinden, kadınların kalemiyle yazılması ve kadınların, kendilerini ve üstü örtülen tarihlerini öğrenmeleri önemli görülmektedir.

Günümüzde farklı coğrafyalara ve kültürel geleneklere ait mitolojik ve efsanevi figürler, çağdaş kadın sanatçının eleştirel ve sorgulayıcı bakışıyla yeniden değerlendirilmektedir. Bu figürler, yalnızca tarihsel anlatıların bir parçası olarak değil, cinsiyet rolleri, güç ilişkileri ve toplumsal değer sistemleri üzerine düşünmenin bir yolu olarak da okunmaktadır. Tanrıçalar artık yalnızca yüceltilmiş, idealize edilmiş varlıklar değil; kimi zaman sıradanlaştırılmış, gündelik yaşamın sıradan imgeleriyle iç içe geçmiş; kimi zaman da karanlık, gizemli, asi, güçlü, tehlikeli ve tekinsiz temsillerle özdeşleştirilmişlerdir. Bu dönüşüm, onları hem daha erişilebilir hem de daha çarpıcı kılmakta; kadının tarih boyunca bastırılan yönlerini, arzularını ve öfkesini açığa çıkaran sembollere dönüştürmektedir. Böylece çağdaş mitolojik kadın imgeleri, yalnızca geçmişin değil, bugünün de dengesizliklerine, ataerkil yapının kırılgan noktalarına ve toplumsal çelişkilere ayna tutan güçlü metaforlar haline gelmiştir.

Süregelen haksız tarih yazımına ve sanatta tek taraflı temsile karşın, çağdaş dönemde kadın sanatçılar, bu geleneği ters yüz ederler. Örneğin Antik Yunan'da Homeros'un, Euripides'in, Aiskhylos'un ataerkil yapıyı destekleyen anlatılarının aksine bugün edebiyatta, tiyatroda, sinemada kendi öykülerini kendileri yazan kadınlarla karşılaşılmaktadır.

Margaret Eleanor Atwood'un sahneye de uyarlanan 'Penelope' adlı romanında, Homeros'un anlatısındaki sessiz karakter Penelope'ye kendi hikâyesini anlatma imkânı verilir.

> Kanadalı Yazar, Margaret Eleanor Atwood'un "Canongate Myth Series" adı altında 2005 yılında yayınlanan Penelope adlı romanı özgün uyarlamasıyla kült eserler içerisinde yerini almıştır. Atwood, Homeros'un Odysseia destanından tanıdığımız Penelope'nin öyküsünü

> mitoloji ile bağını koparmadan yeniden yazarak öykünün Penelope'nin ve on iki hizmetçisinin bakış açısından okunmasına olanak tanır. Bu çok katmanlı romanında, anlatıyı Penelope ve on iki hizmetçisine vererek Atwood, hem geleneksel destanlarda söylemsel olarak oluşturulan erkek anlatısını hem de Grek toplumunun hiyerarşik yapısını ve egemen siyasal düzenini yapısöküme uğratır. Kadının nesneleştirilmesi ve susturulması, kadın hizmetkârların köleleştirilmesi, erkek kahramanların övülmesi gibi durumlar ters yüz edilmiştir. Atwood, Homeros'un eserinde cevaplanmadan bırakılan soruları yeniden yazdığı modern eserinde iğneleyici bir dille incelemektedir (Özen ve Yavuz Çeşmeci, 2020, s.27).

Benzer şekilde Madeline Miller'ın 'Galateia' ve 'Ben, Kirke' isimli eserlerinde bu kadınların anlatıları, bu defa bir kadının elinde yeniden hayat bulur. Bu eserlerde mitler yazılırken kadın deneyimi merkeze alınır, anlatıların eksik ya da susturulmuş tarafları kadınlar tarafından tamamlanır.

Miller'ın 'Ben, Kirke' adlı romanı, Homeros'un ikincil bir karakter olarak yazdığı Kirke'yi merkeze alır ve onun hikâyesini kendi sesiyle yeniden kurar.

> Miller, 'Ben, Kirke' adlı eserinde, var olan gücünün kullanılmasına izin verilmediği bir mitin geride kalmış kahramanı ilan edilen Kirke"yi feminist revizyonist yorum ile yeniden ele almıştır. Yazar, Kirke"nin sahip olduğu güçleri kendi özgürlük alanı içinde kullandığı takdirde aslında neler olabileceğine dair alternatif bir evren yaratmıştır. Bunu yaparken de epik-poetik söylemin erilliğini ironik üslubuyla eleştirmeye çalışmıştır. Kirke"nin ataerkil toplum tarafından dışlanışı hatta sürgün edilişi, Miller tarafından yepyeni ve özgür bir hayatın başlangıcı olarak resmedilmiştir. Kirke bu özgür hayatında ataerkil izler taşıyan mitlerin aksine yok edici, fethedici ve zafer kazanıcı değil, tam tersine koruyucu, yaratıcı ve hatta hayat bahşedici bir kimliğe bürünmüştür. Bu farklılık, ataerkil mitlerin sadece savaşçı, yok edici erkek kahramanları öne çıkaran yapılarına meydan okuyan feminist revizyonist yaklaşımı çarpıcı şekilde gözler önüne sermektedir (Çelik, 2020, s.347)

Miller'ın 'Galateia'sı ise edebiyattan sinemaya birçok esere ilham veren, kadının baştan yaratılması üzerine temel bir anlatı olan Galateia efsanesini referans almaktadır:

> Heykeltıraşı ve sonra da kocası Pygmalion'un elinde hayat bulan Galateia esaretine alışmıştır âdeta… ama kızı Paphos'un da aynı kadere sürüklendiğini fark edince özgürlüğüne bir an evvel ulaşmak adına başka bir ihtimalin peşine düşmeye karar verir (Miller, 2022).

Kadın sanatçıların bu temalara yaklaşımı erkek sanatçılardan farklıdır çünkü onlar mitolojik figürleri yalnızca tarihsel ya da estetik birer malzeme olarak değil, aynı zamanda kendi deneyimlerinin, bedenlerinin ve kimliklerinin bir uzantısı olarak ele alırlar. Bu yüzden araştırmada öncelikle sanatta mitolojik kadın örnekleri incelendikten sonra kadın sanatçılar özel olarak ele alınmış; 'Sanatçı Kadınlar ve Yeniden Yazılan

Mitler' başlığı altında bu anlatıların nasıl dönüştürüldüğü, hangi yeni anlam katmanlarının eklendiği değerlendirilmiştir. Kadın sanatçılar için mitolojik figürler hem tarihsel bir miras hem de kişisel bir yansıma olarak görülür. Bu yolla kadınlar hem geçmişin anlatılarına yeniden ses verir hem de kendi hikâyelerini bu güçlü figürler üzerinden sanatla ifade eder.

Judy Chicago'nun 'Akşam Yemeği Partisi' adlı yapıtında tarih boyunca unutulmuş kadın figürlerinin sofrada onurlandırılması, Niki de Saint Phalle'in Nana'larında doğurgan, neşeli ve devasa kadın bedenlerinin kamusal alana taşınması; Ana Mendieta'nın, Küba mitlerinden esinlendiği yeryüzü-beden sanatı; CANAN'ın mitolojik kadınları kendi çağdaş öyküleriyle buluşturduğu eserleri ya da Meltem Şahin'in konuyla ilgili dijital sanat ve animasyon alanındaki üretimleri kadın sanatçının hem kişisel hem toplumsal belleği dönüştürme girişimi olarak okunabilir. Ayrıca, feminist sanatın temel yönelimlerinden biri olan tarihsel yeniden yazım çabasına hizmet eder. Sanat, bu çerçevede kadınların mitolojik anlatıları kendi sözleriyle başka türlü kurdukları; kendi bedenlerine ve tarihlerine sahip çıktıkları bir ifade alanına dönüşür.

2.2.1 Niki de Saint Phalle

1960'larda Niki de Saint Phalle, kadınları betimleme biçimini köklü bir şekilde değiştirerek hüzünlü, melankolik ve pasif karakterlerden neşeli, enerjik ve güçlü figürlere geçmiştir. 1964 yılında Saint Phalle, 'Nana' adını verdiği, canlı renklere boyanmış, dolgun, doğurgan kadınları temsil eden büyük ölçekli heykellerden oluşan kapsamlı bir serinin ilkini yaratmıştır. Bu Venüs benzeri figürler başlangıçta annelik algısından mitolojideki yaşlı cadılara kadar kadınlıkla ilgili çeşitli klişeleri sorgulamak üzere kurgulanmış ve neşe içinde sıçrayan ya da coşkuyla dans eden pozisyonlarda tasarlanmıştır. Sanatçı, bu figürlere Fransızcada hafif argo bir biçimde genç kadınlar için kullanılan aşağılayıcı bir terim olan 'Nana' adını vererek anlamını altüst etmiş ve böylece, olağanüstü boyutlardaki tanrıça benzeri figürlerini sosyal beklenti ve kısıtlamalardan özgürleşmiş şekilde dünyaya salıvermiştir (Görsel 27).

Nana heykelleri, kadınlık ve cinselliğe ilişkin geleneksel anlayışlara alternatif oluşturan yeni bir yorum sunmaktadır. Niki de Saint Phalle, anaerkil bir perspektifle yeniden anlamlandırdığı Nana heykellerinde kadınlık ve cinsellik kavramlarına dair farklı bir bakış sunarken, bu heykellerin yuvarlak beden formları biçimsel olarak Ana Tanrıça heykellerini çağrıştırmaktadır (Çınar, 2019, s.166). Sanatçı, Nana figürleri ile Willendorf

Venüsü arasında biçimsel ve kavramsal bir bağ kurduğuna dikkat çeker: “Nanayı yaptığım zaman, Willendorf Venüsü hakkında hiçbir şey bilmiyordum. Doğurganlık tanrıçasını temsil ediyor ve aynen benim Nana’larım gibi gözüküyor. Willendorf Venüsü'nünün fotoğraflarını görünce hayran kaldım. 30.000 yılı aşkın bir süre önce yaşayan insanların bilinçaltı, hayalleri benimki ile aynıydı (Cantz, 2016, s.56)”.

Görsel 27.

Nana Heykelleri ve Niki de Saint Phalle

Not:* Niki de Saint Phalle, Galeri Alexander Iolas, New York, 1965

Kaynak: Çınar, 2019, s.166.

Sanatçının en büyük Nana'sı, 1966’da Stockholm Modern Sanat Müzesi’nde sergilediği ‘She – A Cathedral’ isimli dönemine göre cesur ve çığır açıcı eserdir (Görsel 28). İzleyicilerin içine girebildiği 23 metre genişliğinde ve 6 metre yüksekliğindeki devasa heykel, hamile bir kadının sırtüstü yattığı biçimde tasarlanmış bir ‘katedralden’ oluşmaktaydı. İçeri giren ziyaretçiler, altın balıklarla dolu bir akvaryum, sevgililere özel iki kişilik bir kanepe, bir bar, resimlerin sergilendiği bir bölüm, Greta Garbo filminin gösterildiği küçük bir sinema salonu, çocuklar için bir kaydırak ve daha birçok sürprizle karşılaşmaktaydılar. Heykelin karnının en yüksek noktasında ise, ziyaretçilerin başlarını çıkararak sergi alanının tamamına yukarıdan bakabildikleri bir gözetleme deliği bulunmaktaydı. Sergi sona erdiğinde, ‘She’ adlı heykel yıkılmış ve parçaları atılmıştır; çünkü yıkım süreci, projenin bir parçası olarak planlanmıştır ve ancak baş kısmı günümüze kadar korunmuştur. Proje; feminist bir bakış açısından, Orta Çağ

karnavallarına kök salan bir ‘happening’ olarak ve sanatla etkileşime davet eden performatif bir sergi türü olarak yorumlanmıştır (http-26).

Görsel 28.

She – A Cathedral

Not:* Niki de Saint Phalle, 1966, Stockholm Modern Sanat Müzesi, İsveç.
Kaynak: https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/remembering-she-a-cathedral/

2.2.2 Judy Chicago

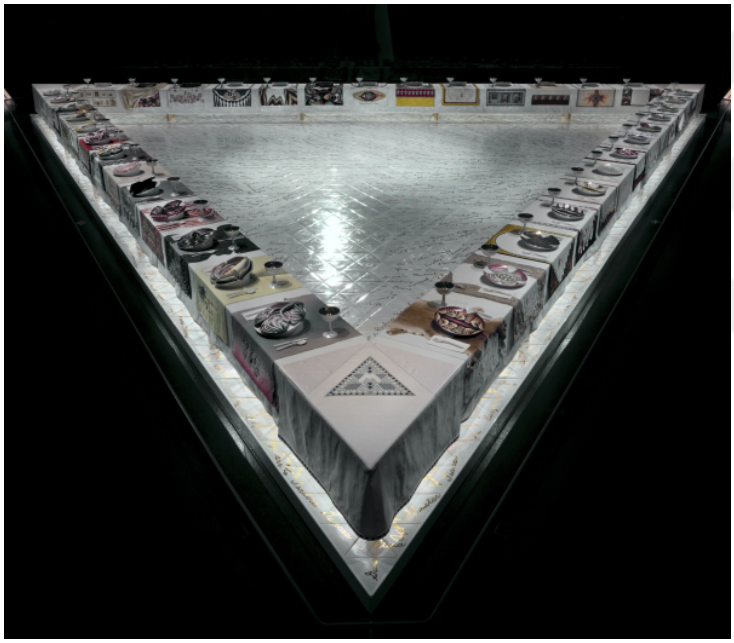
Feminist sanatta mitolojik kadınların ele alındığı en önemli örneklerden biri Judy Chicago’nun Feminist sanat tarihinin en tanınan eserlerinden biri olan 1979 tarihli ‘Akşam Yemeği Partisi’dir (The Dinner Party). Eser bugün Brooklyn Museum koleksiyonunda kalıcı olarak yer almaktadır. Amerikalı Feminist Sanatçı Judy Chicago (d.1939), 20. yüzyılın ikinci yarısında feminist sanat hareketinin öncü figürlerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Çok disiplinli bir sanat pratiği benimseyerek çalışmalarında kadın deneyimlerine, toplumsal cinsiyet rollerine ve cinsel kimlik temalarına odaklanmıştır (Kaya Karaduman, 2023, s.97). Eserleri, kadınların tarihsel ve kültürel görünmezliğini sorgulayan ve alternatif anlatılar öneren güçlü görsel ifadeler sunar. Feminist sanat tarihinin en bilinen yapıtlarından biri olan ‘Akşam Yemeği Partisi’ (Görsel 29) ile sanat dünyasında geniş yankı uyandıran Chicago, sanat üretiminde kadınların sesini ve deneyimlerini görünür kılma çabasını sürdürmektedir.

‘Akşam Yemeği Partisi’ tarih boyunca başarıları görmezden gelinmiş kadınlara -hak ettikleri itibarı iade etmek amacıyla- adanmış bir sofra olup tarihteki 1.038 kadını temsil etmektedir. Mitoloji ve tarihteki 39 kadının ismi sofrada yer alırken 999 kadının ismi de

masanın üzerinde bulunduğu Miras Zemini'ne (Heritage Floor) kazınmıştır (Segal, 2023). Bu anıtsal sanat eseri, üç kanattan oluşan üçgen şeklinde düzenlenmiş büyük bir tören yemeği masasından oluşmaktadır. Masada onurlandırılan 'şeref konukları'nın her biri, karakterin tarihsel bağlamına özgü nakışlarla süslenmiş masa örtüleri, birer altın seramik kadeh ve çatal-bıçak takımı, nakışlı kenarlı birer peçete ve merkezinde vulva formlarına gönderme yapan motifler bulunan, dekorlu ya da rölyefli birer tabak ile temsil edilmiştir (http-27).

Görsel 29.

Akşam Yemeği Partisi



Not* Judy Chicago, 1974–79. Seramik, porselen, tekstil, 1463x1463 cm. Brooklyn Müzesi; Elizabeth A. Sackler Vakfı, Fotoğraf: Donald Woodman

Kaynak: https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/

Masanın birinci kanadında mitolojiden ve tarih öncesi dönemden kadınlar için özel olarak tasarlanmış yerler ayrılmıştır. Eserde yer alan mitolojik figürler sırasıyla İlk Tanrıça, Bereket Tanrıçası, İştar, Kali, Yılan Tanrıçası, Sophia, Amazon'dur.

'Akşam Yemeği Partisi'ndeki mitolojik kadınların ilki olan 'İlk Tanrıça' yerleştirmesi (Görsel 30), kadınların yaratıcı olduğu ve tarih öncesi dünyada ilksel toprakla özdeşleştirildiği erken tanrıça geleneklerine referans vermektedir. Tabak, kadın bedeni ile Toprak Ana arasındaki bağı sembolize etmektedir. Judy Chicago, İlk Tanrıçayı "İlksel Vajina" olarak adlandırmakta ve onu tüm yaşamın kaynağı olarak görmektedir. Masa

örtüsü, Paleolitik dönemde kadın emeğinin önemini vurgulamaktadır. 'İlk Tanrıça'nın baş harfinin etrafındaki spiral form, kadınlar tarafından yapılan erken dönem sepet ve çömleklerde kullanılan sarmal formları ile tanrıça ve kutsal dişilik sembolü olduğuna inanılan erken sanat eserlerindeki tekrar eden sarmal motifleri yansıtmaktadır (Chicago, 1979, s. 57).

Görsel 30.

İlk Tanrıça

Not:* Judy Chicago, The Dinner Party, 1979, Brooklyn Müzesi Koleksiyonu.
Kaynak: https://www.brooklynmuseum.org/tr-TR/objects/165971

Masanın mitolojik konuklarından bir diğeri olan İştar, Mezopotamya'nın büyük tanrıçası olarak 'Tanrıça İştar' yerleştirmesinde (Görsel 31) mimari motiflerle temsil edilmektedir. Masa örtüsündeki geometrik formlar doğrudan 'Babil'in İştar Kapısı'ndan alınmıştır (Ayrıca bkz. Görsel 50) ve sırlı tuğlalara göndermede bulunan tuğla dikişi tekniğiyle işlenmiştir. Bu mimari motif, uygarlığın ilerlemesini ve bunun tanrıça kültü ile ilişkisini ima etmektedir. Uygarlığın gelişimi, daha örgütlü bir tanrıça kültü biçiminin ortaya çıkmasına yol açmış ve bu da İştar'ın antik toplumdaki rolünü artırmıştır. Tabak ve masa örtüsünün altın tonları İştar'ın görkemini temsil etmekte ve Mezopotamya mimarisi ile peyzajının bazı renklerini de yansıtmaktadır; yeşil ise Tanrıçanın kutsal rengidir (http-28).

Görsel 31.

Tanrıça İştar

Not:* Judy Chicago, The Dinner Party, 1979, Brooklyn Müzesi Koleksiyonu.
Kaynak: https://www.brooklynmuseum.org/tr-TR/objects/166067

Kadına dair ilk imgeleri içinde barındıran mağaralarda özel bir önem taşıdığı düşünülen ferç ve vulva çizimleri ile oymalarından binyıllar sonra çağdaş kadın sanatçının bakışıyla tasarlanan tabaklardaki vulvalar, zamanlararası bir atıfla kadınlığın kutlanışı olarak yorumlanabilir. Chicago, 'İlk Tanrıça' ve 'Tanrıça İştar'da olduğu gibi sofranın diğer mitolojik davetlileri olan Bereket Tanrıçası, Kali, Yılan Tanrıçası, Sophia ve Amazon ile birlikte bütün konukların her birine 39 eşsiz tabak ve masa örtüsü tasarlamıştır.

Eser ayrıca, Chicago'nun bu eseri üretmek için yaptığı araştırmanın, sonraki çalışmalara da ön ayak olarak kadın çalışmalarının artmasına vesile olmuş olması bakımından önemlidir. Judy Chicago, eser için kadın isimlerini araştırmaya başladığında alanda temel bilgiler dahi bulunmuyordu. Tanrıça uygarlıkları, Amazon topluluklarıyla ilgilenen arkeologlar, kadın firavun Hatshepsut'un gücüyle ilgilenen bir Mısırbilimci henüz yoktu; Barok ressamı Artemisia Gentileschi'ye yönelik kesinlikle hiçbir gerçek akademik çalışma yoktu; kadın sanatçılar nadiren müzelerde temsil ediliyordu. Bu yüzden sanatçı tarafından yapılan arşiv çalışmaları, söz konusu tarihi figürleri ortaya çıkarmaya yönelik çığır açıcı bir nitelik taşımaktaydı. 'Akşam Yemeği Partisi' bu nedenle, Amerikan tarihinde belirli bir dönemin temsilcisidir: Kadınlara dair uzun süredir süregelen araştırma eksikliğinin, kadınları arşivlerden gün yüzüne çıkarmaya ve his-story'nin eril önyargılarını eleştirmeye kararlı erken kuşak feminist araştırmacılar tarafından nihayet ele alınmaya başlandığı bir dönemdir. Kadınların kayıp tarihinin bu "geri kazanımı",

1970'lerin en önemli feminist stratejilerinden biri hâline gelmiş ve bugün adlarını bilmemizin mümkün olmayabileceği mitolojik ve tarihsel kadın figürleri ile toplumlara ilişkin yeni araştırmaların ortaya çıkmasına yol açmıştır (http-29).

2.2.3 Ana Mendieta

Kübalı sanatçı Ana Mendieta'nın çalışmaları birçok kavramı ele almakla birlikte, feminist düşüncelerle de ilgilenmiştir; "Yeryüzü-Beden" (Earth Body) adını verdiği sanat üretiminde mitolojik dişil anlatıların izleri sürülmektedir. Mendieta, eserlerini, toplumsal cinsiyet, aidiyet, kimlik, doğa-mit vb. kavramlar çerçevesinde Küba mitlerinden esinlenerek oluşturmaktadır (Kara ve Tikit, 2023, s.17).

1960'lar, sanatçıların sanat pratiklerinde kullanmaya başladıkları birçok güçlü ve kışkırtıcı kuramın ortaya çıkışına sahne olmuş ve bu da 1970'lerin başında beden sanatının yükselişini beraberinde getirmiştir. Sanatçılar, eserlerini yalnızca galerilerde değil, galeri duvarlarının ötesinde de üretmeye başlamışlardır. Mendieta, 1970'lerin başında bedenini temel araç olarak kullandığı ve geçici işler ile açık hava performansları ürettiği 'Siluet' (Silueta) adlı bir dizi çalışma gerçekleştirmiştir (Görsel 32,33). İster kumlu bir sahilde kırmızı lekelerle bırakılmış bedensel bir iz, isterse yeryüzüne ateşle bırakılmış siyah yanık bir kömür silueti olsun, her bir performans, eserin belgelenmesi kadar anlamlıdır (Garcia, 2012, s.32).

> Mendieta doğal yollarla başkalaşıma uğramış bir bedeni görünür kıldığı Silüeta Serisinde (1973-1980), beden ve toprak kullanarak süreç içerisinde oluşan ya da kaybolan izleri kavramsallaştırmış ve çalışmalarının odak noktası haline getirmiştir. Önceleri doğrudan bedenini, daha sonra ise bedeninin ana hatlarını fiziki olarak toprak ile birleştiren sanatçı, doğum ve yok oluş konularını sanat tarihçi Kuspit'in tespitiyle "hem ölüm hem de yaşayan hafıza" olarak, kendi bedeni üzerinden işler. Bedenin kadın bedeni olması da sanatçının feminist tavrını görünür kılması açısından ayrı bir anlam ifade eder. Aslında geçmişten itibaren tanık oldukları, sanatçının toplumsal eşitsizlik karşısındaki tutumunu ve oluşturduğu bilincini, işlerine yansıtmasının da önünü açmıştır. Küçük yaşta yaşadığı sürgün hayatı ve aidiyet problemi, geldiği ülkenin köklerini ve kültürel kimliğini çalışmalarında ön planda tutmasının nedenleri arasında olmuştur. Performanslarını gerçekleştirirken yararlandığı Küba'daki Afrika kökenli Santeria dinine ait kültürel ritüeller de bunu pekiştirir. Kum, toprak, yosun, ağaç gövdeleri gibi doğada var olan malzemeleri kullanarak bedeninin yeryüzünde izini-silüetini bırakmasını sağlarken aynı zamanda seçtiği bu doğal malzemeler aracılığıyla bedeni, toprak ile daha organik bir iletişime geçmiş olur (Oktay, 2023, s.652).

Görsel 32.

İsimsiz-Silueta Serisi

Not:* Ana Mendieta, karma ortamlarda bir Yeryüzü-Beden çalışmasının foto-belgelenmesi. / Ana Mendieta, Iowa, 1977, karma ortamlarda bir Yeryüzü-Beden çalışmasının foto-belgelenmesi.

Kaynak: Garcia, 2012, s. 33. / Kara ve Tikit, 2023, s.29.

Görsel 33.

Imagen de Yagul (solda), İsimsiz (sağda), Silueta Serisi

Not:* Ana Mendieta, Imagen de Yagul, 1973 / İsimsiz, 1980, karma ortamlarda bir Yeryüzü-Beden çalışmasının foto-belgelenmesi.

Kaynak: Oktay, 2023, s.653-654.

> Mendieta, Silüetler'i kadının, yaşamın, ölümün, yeniden doğuşun, ruhsal dönüşümün döngülerinden oluşan bir ritüel şeklinde gerçekleştirmiştir. Bu ritüel, toprağı rahme benzeten, yaşamın, ölümün ve yeniden doğuşun mekânı olarak kabul eden ilksel mitlerin etkisini ortaya koymaktadır. Ayrıca sanatçı toprağa bıraktığı bedeninin izleriyle kendi toprağında var olamamasını, heykelleriyle de var olma isteğini ifade edip sürgün edildiği topraklarla bütünleştiği düşünülmektedir. Bu doğrultuda sanatçının Küba mitleri ve Ana Tanrıça kültü başta olmak üzere farklı mitleri ve ritüelleri geçmişiyle kaynaştırarak kişisel mitolojisini oluşturduğu yorumu yapılabilir (Kara ve Tikit, 2023, s.17).

2.2.4 CANAN

Eserlerinde mitolojiden ve kadın öykülerinden beslenen feminist sanatçılardan biri de CANAN (d. 1970)'dır. Türk mitolojik imgelerini eserlerinde kullanan sanatçı daha önce hamile bedeniyle çıplak poz verdiği serideki 'Kybele', 'Sancı', 'Amnios' ve 'Çeşme' gibi eserlerinde Ana Tanrıçalık üzerinden beden ve annelik gibi kavramları sorgulamıştır.

CANAN,

> İslam mitolojisi, Osmanlı geleneksel el sanatları ve minyatürden türeyen geleneksel formları ve temaları, güncel konularda ve düşünsel bağlamlarda yeniden şekillendirerek bu unsurları değişen koşullara uygun yeni anlamsal ve sembolik bağlamlara taşımaktadır. Bu yeni anlam ve bağlamlar genellikle eserlerinde feminist bir söylemle ifade edilmektedir. Bu bağlamda sanatçının eserlerinde, kadının doğası, toplumdaki konumu ve toplumsal cinsiyet ayrımcılığı gibi konular ön plandadır (Doğan Özcan ve Kızılırmak Çekinmez, 2024, s.1115).

CANAN'ın 'Şahmeran' adlı eseri (Görsel 34), Mezopotamya kökenli, farklı kültürlerde yaşamış kadim bir halk anlatısına dayanmaktadır. Kadın başlı ve yılan gövdeli olarak tasvir edilen bu efsanevi varlık, bilgeliğin, bereketin ve şifanın simgesi olup Anadolu'nun pek çok yerinde nazardan korunma ve uğur getirme amacıyla kullanılan bir motif haline gelmiştir (Duydu ve Karabey Tekin, 2022, s.1211). CANAN bu mitolojik figüre kişisel bir yorum getirerek Şahmeran'a kendi yüzünü vermiş ve eserini 2017 yılında gerçekleştirdiği 'Araf' isimli sergisinde Araf katına yerleştirmiştir. Araf ne cennete ne de cehenneme ait olan, arada kalmış bir mekândır. Bu yerleştirme ile sanatçı, hem kadınların toplumda karşılaştığı sınırları ve arada kalmışlık duygusunu görünür kılmakta hem de Şahmeran figürü aracılığıyla onlara koruyucu bir güç atfetmektedir. Eserde Şahmeran'ın bilgelik, cömertlik ve insanlara yardım etme arzusu gibi olumlu nitelikleri öne çıkarılırken, sanatçının bu figürü seçimi, kadının güçlü yönlerini ve mitolojinin zengin sembolizmini çağdaş bir sanat diliyle yeniden yorumlama amacını da yansıtmaktadır (Özcan ve Çekinmez, 2024, s.1116).

Görsel 34.

Şahmeran

Not:* CANAN, Minyatür, özel asitsiz kâğıt üzerine altın ve asetat üzerine fotoğraf, 67 x 91 cm
Kaynak: Doğan Özcan ve Kızılırmak Çekinmez, 2024, s.1116.

CANAN'ın 2024 tarihli 'Vuslat' adlı kişisel sergisinde sanatçının geniş bir yelpazeye yayılan sanatsal pratiği, resim, fotoğraf, minyatür, video, performans ve yerleştirmeyi kapsayan eserlerinden oluşmaktadır. Sergi, kişisel ve kolektif hikayelerden ilham alarak halk masalları ve mitolojik anlatılar diyarında gezinmektedir. CANAN, görüntüler aracılığıyla doğadan ilham alan çalışmalarında zaman zaman rahatsız edici, zaman zaman da güzellik tanımını sorgulayan bir bakış açısı sunmaktadır. Sanatçı, eserlerinde semboller, malzemeler, sesler, mitler ve masallardan oluşan katmanları bir araya getirerek izleyiciyi bilişsel, sezgisel ve yaratıcı bir yolculuğa çıkarmaktadır. Serginin adı olan Vuslat, kavuşmanın, birliğin, bir araya gelmenin özünü yansıtmaktadır. Bu terim, sadece sevilen biriyle yeniden bir araya gelmeyi değil, aynı zamanda özgürlüğe, mutluluğa ve tasasız bir dinginliğe ulaşma hallerini de içermektedir. Her bir eser, izleyiciye farklı arzu ve özlemleri özetleyen incelikli yorumlar sunmaktadır. Vuslat sergisi, fantastik ve mitolojik unsurların yer aldığı büyük ölçekli enstalasyonlar ve heykellerle dolu hayali bir dünyayı yansıtmaktadır. Vuslat, masallar ve mitolojiyle örülü benzersiz bir evrende olağanüstü karakterleri, doğal yaratıkları ve sanatçının zamansız anlatımını birleştirerek ziyaretçilere büyüleyici bir görsel deneyim sunmuştur (http-30).

Sanatçı, bugün yaşadığı toprakların kadim değerlerine: Hem Mezopotamya coğrafyası mitolojisine ve hem de doğunun hikaye anlatma geleneğine atıfta bulunmaktadır.

CANAN kendi ifadeleriyle, kehanet, mitoloji ve masallardan beslendiğini ve mitoloji ve masalların sözlü tarih olduğuna inandığını dile getirmektedir. Örneğin sergide yer alan 'Şehretün'nar' isimli eserin öyküsü, aslında üç büyük dine ait gibi görünse de köklerini Sümer ve Babil uygarlıklarından alan Adem ve Havva hikayesinin bir benzeridir. Sanatçı, her ne kadar bu coğrafyaya ait gibi görünse de bazı mitoloji ve masalların evrensel olduğuna ve birçok kültürde farklı sembollerle anlatıldıklarına dikkat çekerek; bu konuları çalışmaya başladıkça sembollerin, masalların, mitolojilerin aslında coğrafyaya göre farklılık gösterse de ortak bir dil oluşturduğunu fark ettiğini ifade etmektedir. Bazen bir denizkızı sembolünün deniz kenarı bir yerde bir görsel tarih unsuru olarak belirdiği görülürken aynı sembolün Mardin'de Şahmeran olarak, bir yılan şeklinde karşımıza çıkabildiğini ve bunun coğrafi özelliklerden kaynaklandığını belirtmektedir. Mitolojilerdeki farklılık gibi görünen şeylerin aslında çok evrensel olduğunun vurgusunu yapan sanatçı ayrıca insana büyülü, masalsı, mitolojik gibi görünen mistik ve fantastik şeylerin aslında bu dünyanın, doğanın ve yaşamın tam da içinde olan ögeler olduğunun altını çizmektedir. Sergilerinde izleyicinin farklı duyularına hitap ederek görsel anlatımın beraberinde koku, ışık ve ses gibi unsurlarla buna gönderme yapmaktadır (http-31).

Sergideki 'Şehretün'nar' adlı eser (Görsel 35), CANAN'ın önceki çalışmalarını anımsatan büyüleyici bir heykel enstalasyonu olarak dikkat çekmektedir. Söz konusu eseri sanatçı kendi ifadeleriyle şöyle anlatmaktadır: Şehretün'nar, İslam mitolojisinde nurdan yaratılan, cinlerin annesi olarak tasvir edilen ürkütücü bir figürdür. Binlerce yüzün bir araya geldiği bu eser, doğanın oluşumu, ilahi olanın varlığı ve yaşam arayışını sanatçının Şehretün'nar için kendi yazıp seslendirdiği etkileyici bir hikayeyle birlikte izleyiciye sunmaktadır. Hikayenin işitsel olarak desteklenen görsel sunumu eseri ve anlatıyı oldukça güçlendirmektedir. Öyküde, bir zamanlar dağlar ve taşlar derin bir karanlığın içinde hüzünle bekleşirmiş. İçlerinden yükselen şikayetler arşa ulaşmış. Bu yakarışlara karşılık, göklerden nurdan yaratılmış bir varlık olan Şehretünnar gönderilmiş. O geldiğinde karanlık topraklar ışığa kavuşmuş; ağaçlar tomurcuklanmış, çiçekler açmış, kuşlar sevinçle kanat çırpmış. Doğa yeniden canlanmış, yaşamın büyüsü her yana yayılmış… fakat Şehretün'nar yeryüzüne bakıp kendi kendine sormuş: "Neden benim bir benzerim yok?". Derken ona bir koca yollanacağı müjdesi verilmiş. Böylece vuslatın, kavuşmanın umudu doğmuş (http-32).

Görsel 35.

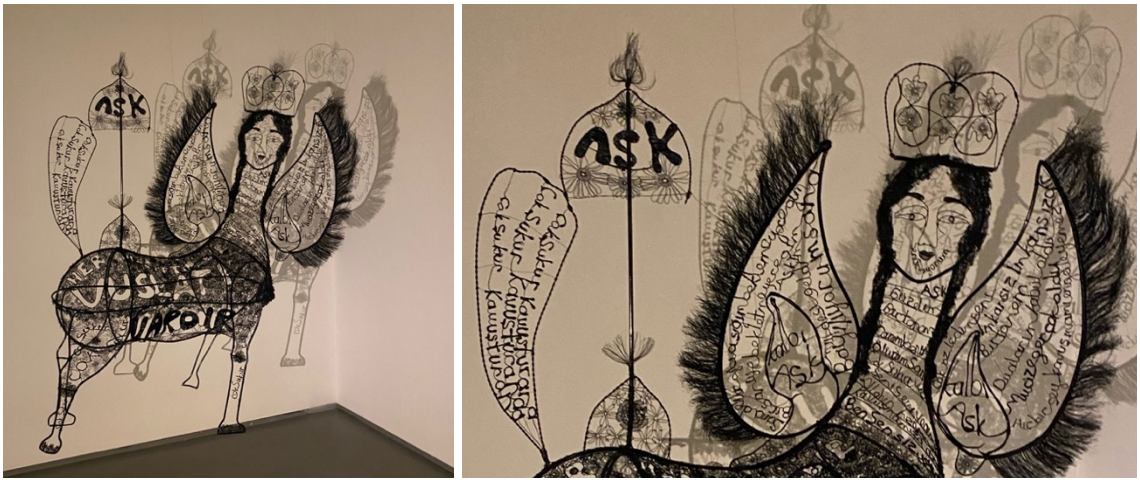
Şehretün'nar

Not:* CANAN, Vuslat Sergisi, Artsümer Galeri, İstanbul, 2024

Kaynak: Özge Tan

Görsel 36.

Vuslat



Not:* CANAN, Vuslat Sergisi, Artsümer Galeri, İstanbul, 2024

Kaynak: Özge Tan kişisel arşivi.

Diğer bir önemli eser ise serginin ismini taşıyan ‘Vuslat’ adlı kaligrafi heykeldir (Görsel 36). İslam mitolojisindeki Burak figüründen esinlenen bu eser, sevinç, mutluluk, aşk ve şükran dolu bir kavuşmayı simgelemektedir. Sanatçı teller kullanarak ürettiği eserin hem şükür hem de aşk dolu sözler ve yazılardan oluşan içeriğini önemli bulduğunu ifade etmektedir. ‘Her hasretin vuslatı vardır’, ‘seni seviyorum’, ‘birtanem’, ‘canım’ gibi sevgiyle ve sevginin gücüne inanmakla ilişkisi olan ifadeler eserin iskeletini oluşturmaktadır (http-33).

2.2.5 Meltem Şahin

Baskı, resim, heykel gibi geleneksel üretim tekniklerini, artırılmış gerçeklik filtrelerini ve yapay zekâ ürünlerini harmanlayarak çalışmalarına dahil eden sanatçı ve tasarımcı Meltem Şahin (d.1989), sanatında sınıflar, hiyerarşi, sosyal statü, toplumsal cinsiyet, kadın olma halleri, cinsel yönelim ve güzellik standartları gibi konularda eleştirel bir yaklaşım sunmaktadır.

Sanatçının, ‘Potnia Theron: Efesli Artemis’ isimli eseri (Görsel 37), Efesli artemisin kadın bakışıyla yeniden düşünülmesidir. Sanatçının ifadeleriyle, tanrıçalar, Avrupa akademisinde 1960’lara kadar yalnızca doğurganlık ve bereket sembollerine indirgenmiş; bu durum, feminist arkeolojinin ortaya çıkışıyla sorgulanmaya başlanmıştır. Avcılık, doğa ve hayvanlarla ilişkilendirilen Artemis, erkeklerle sınırlı iletişim kuran ve kendisine meydan okuyan her avcıya karşı öfke dolu bir av tanrıçasıdır; ancak Rönesans’tan bu yana bu temsil dönüşmüş, bozulmuş ve modern toplum Artemis’i özünden uzaklaştırarak yüzeysel bir arzu nesnesine indirgemiştir. Artemis’in göğüs bölgesinde yer alan yuvarlak formların uzun süre kadın memesi olduğu varsayılmışsa da bazı arkeologlar bu formların aslında tanrıça tarafından avlanmış boğaların testisleri olduğunu öne sürmektedir. Sanatçı bu formları boğa testisleri olarak betimleyerek, Artemis’i doğurganlık sembolüne indirgemeye yönelik tarihsel algıya karşı çıkmış ve onun farklı arketiplerini görünür kılmayı amaçlamıştır. Tanrıçanın her iki yanında, denizlerde ve nehirlerde yaşayan ve ona hizmet eden periler yer almaktadır. Bu periler, Geç Helenistik Dönem’de yazıldığı düşünülen anonim bir ilahiyi söyleyerek Artemis’in güçlü karakterini, avcılık yeteneğini ve kudretini yüceltir. Bu perilerin doğaüstü ruhunu vurgulamayı hedefleyen sanatçı, perilerin seslerini yapay zekâ yardımıyla oluşturmuştur (http-34).

Görsel 37.

Potnia Theron: Efesli Artemis

Not:* Meltem Şahin, heykel, Adıyaman.

Kaynak: http-34

Dijital ve fiziksel üretim süreçleri arasındaki ilişkileri görünür kılan Meltem Şahin, 2025'te Quick Art Space'te, Nergis Abıyeva'nın küratörlüğünü yaptığı "Benzer İpe Düğümlü Olmak" sergisindeki iki eserinde mitolojik kadınlardan ilham alır. Bunlardan biri, sergi için ürettiği 'Kopuş' adlı çalışmadır (Görsel 38). "Kopuş" Kitab al-Bulhan (Harikalar Kitabı) el yazmasındaki Vakvak Ağacı tasvirinin bir yorumudur. Orijinal çizime eşlik eden Arapça metin, sanatçı tarafından "Kadının Vakvak Ağacından Özgürleşmesi" ifadesiyle değiştirilmiştir. Meltem Şahin, Vakvak Ağacı efsanesinde kadınların saçlarından ağaca asılı, edilgen arzu nesneleri olarak tasvir edilmesinden yola çıkar. Efsanenin aksine bu çalışmada kadınlar kendi hikâyelerini yeniden yazar: Koparılmaya ve tecavüze uğramaya karşı çıkıp saçını kendi elleriyle keserek kendini özgürleştirir. Düşerken makasını başka bir kadına uzatır—bir kadının kaçışı, başkalarının özgürleşmesini mümkün kılar. Eser, yalnızca tarihsel bir miti yeniden yorumlamakla kalmaz aynı zamanda İran'daki Jin, Jiyan, Azadî (Kadın, Yaşam, Özgürlük) hareketine de bir gönderme yapar. Kesilen saç, bir kaybın değil başkaldırının işaretidir (http-35).

Görsel 38.

Kopuş

Not:* Meltem Şahin, GIF, 2025.

Kaynak: https://www.meltemsahin.info/severance

Animasyona eşlik eden, mekâna özgü gerçekleştirilen ‘Koptuğumda’ adlı yerleştirmedeyse monoprint tekniği kullanılarak üretilmiş olan, ‘Kopuş’ başlıklı animasyonu oluşturan özgün baskılar yer almaktadır (Görsel 39).

Üretim sürecinde elde edilen bireysel baskılar, animasyonun hareket dizisini oluşturacak şekilde alt alta sıralanarak asılmıştır. Bir kadının özgürleşme eylemi olarak saçını kestiği ana ait yirmi kare seçilmiştir. Bu yerleştirme, dijital ve fiziksel üretim süreçleri arasındaki ilişkiyi görünür kılmaktadır (http-36).

Görsel 39.

Koptuğumda

Not:* Meltem Şahin, enstalasyon, 2025.

Kaynak: https://www.meltemsahin.info/when-i-break-away

Anlaşılmaktadır ki, sanatçı kadınlar kimliklerine ilişkin mitolojik ve tarihsel miraslarını geçmişten bugüne referans alarak çağdaş bağlamlarda dönüştürmüşlerdir. Kadınlar, mitolojik kadın mirasını kültürel ve bedensel bir güç olarak eserleriyle yeniden inşa ederler. Bu eserlerde mitolojik kadınlar artık birer pasif güzellik değil, çoklu kimliklerin, bedenin, hafızanın ve direnişin simgeleri hâline gelir; idealleştirilmiş kadın imgesine ve bedenine referans vererek geçmişin ve 'erilin ideali'ne eleştirel bir mesafe koyar. Bu çağdaş yorumlar, sanatta mitolojik kadınların yalnızca temsil edilmediğini, aynı zamanda dönüştürülerek güncel feminist, kültürel ve politik söylemlere dahil edildiğini de gösterir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3 SERAMİK SANATINDA MİTOLOJİK KADININ TEMSİLİ

Mitolojik kadın anlatılarının çağdaş seramik sanatına ilham olan tarihsel arkaplanın anlaşılması için, bu bölümde öncelikle mitoloji, kadın ve seramik arasındaki tarihsel bağ temel alınarak tarih boyunca seramik sanatı içerisinde mitolojik kadın temalı farklı dönem ve kültürlerde üretilmiş seramik örnekleri üzerinden bu ilişkinin nasıl kurulduğu değerlendirilmektedir.

Tezin odak noktasını oluşturan 'Çağdaş Seramik Sanatında Mitolojik Kadının Temsili' başlığı altında ise günümüzde mitolojik kadın figürleri üzerine çalışan çağdaş kadın seramik sanatçılarının üretimleri analiz edilmektedir. Bu kapsamda Dünya'dan ve Türkiye'den sanatçıların: Sandy Brown, Azade Köker, Coille Hooven, Kukuli Velarde, Hanne Mannheimer, Soe Yu Nwe, Elif Uras, Ruby Neri, Tuba Batu, Anne Athena, Zehra Çobanlı, Roxanne Jackson, Lisa Clague, Lena Peters, Prune Nourry, Clara Holt, Irmak Dönmez, Tracie Bertram, Caroline Andrin, Daphne Christoforou, Ezgi Hakan ve Chenlu Hou'nun eserleri incelenmektedir. Bu üretimler üzerinden mitolojik kadınların çağdaş seramikte nasıl yeniden yorumlandığı; toplumsal cinsiyet, kimlik, tarih ve bireysel deneyim eksenlerinde nasıl dönüştüğü araştırılmaktadır.

3.1 Seramik Sanatı Tarihinde Mitolojik Kadın

Çamur, kil ya da seramik, insanlık tarihinin kültürel ve inançsal anlatılarında merkezi bir konumda yer alır. Hem yaratılış mitlerinin asli unsuru hem de belleğin ve sözlü kültürün maddesel taşıyıcısı olarak karşımıza çıkar.

Farklı coğrafya ve kültürlerde, tanrıların ilk insanı çamurdan veya kilden yarattığına dair anlatılar güçlü bir ortak payda sunar. 'Adam/Adem' isminin türetildiği İbranice 'adamah' kelimesi 'toprak' ya da 'kil' anlamına gelir. Dolayısıyla, efsaneye göre ilk figüratif seramik heykeltıraşı Yahve, yani Tanrı'dır. Nitekim birçok kültürde, insanın ve diğer canlıların tanrılar tarafından kilden yaratıldığına dair mitler bulunmaktadır: Kore mitolojisinde Hananim ilk insanı kilden yaratmıştır; Yahudi geleneğinde golemler (İbranice'de kelime anlamıyla 'yumru' ya da 'toprak parçası') çamurdan meydana getirilmiştir. Babil kültüründe Marduk, insanı kanla çamuru karıştırarak yaratmıştır; Antik Mısır'da Khnum, insanı çarkta şekillendirmiştir. Benin'de Yoruba tanrısı Obàtálá ile Çin'de Nüwa da insanı kilden yaratmıştır. Sümer mitolojisinde tanrıça Nammu bireyleri tek tek yaratırken, Maori geleneğinde Tane Mahuta kadını şekillendirmiştir;

tıpkı Antik Yunan mitolojisinde tanrı Hephaistos'un Pandora'yı -ilk kadını- yaratması gibi (Garcia, 2012, s.10).

Toprak ve kadın ilişkisi ise hem kadının, doğurma gücüyle ilişkili olarak toprakla özdeş görülmesi hem de çok eski bir emek geçmişine sahip olması bakımından çok daha derindir. Toprak-kadın arasında kurulan sembolik bağ sonraları direkt ilişkiye dönüşerek toprağın, tarlanın sorumluluğu da kadının görevi olarak algılanmaya başlanmış (Batu, 2020, s.499); bu durum tarım medeniyetinin, kadınların etkin faaliyetleri üzerine inşa edilmesi gibi bir sonucu doğurmuştur (Kaplan, 2006, s.52). Ayrıca Neolitik Çağın tarım kültürlerinde çömlekçilik de bütünüyle kadınlara özgü bir uğraştır (Güner, 1988).

Bununla birlikte, çamur yalnızca anlatının öznesi değil, anlatının zeminini oluşturan yüzey, form, bünye olarak da karşımıza çıkarak insanlığın belleğinin; görsel, sözlü ve yazılı kültürün maddesel taşıyıcısı rolünü üstlenir. Tarih boyunca, gündelik kullanıma yönelik taşıma ve saklama kaplarından, dinsel ritüellerde kullanılan adak figürlerine, yapı elemanlarından oyuncaklara, süs objelerinden mezar bağlamındaki eşyalar ve yazılı kil tabletlere uzanan geniş bir çeşitlilik sergileyen seramik üretimleri içerisinde, mitolojik kadın temsillerinin izini sürmek mümkündür.

Yazının henüz gelişmediği dönemlerde sözlü gelenekle aktarılan mitolojik öyküler, zamanla çivi yazısı gibi erken yazılı biçimlerle kil tabletler üzerine kaydedilmiş, böylece hem korunmuş hem de gelecek kuşaklara aktarılmıştır. Bu durumun en çarpıcı örneklerinden biri, Mezopotamya uygarlıklarının en eski ve kapsamlı edebi miraslarından biri olan Gılgamış Destanıdır. Bu epik anlatı, yaklaşık MÖ 1750 civarında Sümerler tarafından yazıya geçirilmiş ve pişirilmiş kil tabletler aracılığıyla günümüze kadar ulaşmıştır. Söz konusu destanda yalnızca insanın ölümsüzlük arayışı değil, tanrıçaların öyküleri de aktarılır; örneğin İnanna'nın temsilinde hem ilahi bir figür hem de kadim bir mitolojik arketip olarak kadının varoluşsal gücünü görmek mümkündür.

Özellikle figüratif biçimlerde, mitolojik kadın ve tanrıça temsilleri seramiğin tarihsel belleğinde önemli bir yer tutar. Paleolitik Dönemden itibaren üretildiği bilinen dünyanın her yerinden fışkıran Ana Tanrıça/ Venüs figürinleri, örneğin Dolni Vestonice Venüsü, Çatalhöyük Oturan Tanrıça Heykelciği, Labirent Desenli Tanrıça; Miken ve Minos Uygarlıklarındaki Yılan Tanrıçalar; Burney Rölyefi/ Gecenin Kraliçesi; Mısır'da İsis-Afrodit Figürü gibi örnekler mitolojik kadının seramik heykel açısından tarihsel önemine işaret eder.

Bunun yanı sıra seramik, anlatıların resmedildiği bir kanvas, bir yüzey olarak da mitolojik öykü ve kahramanların görselleştirilmesine hizmet etmiştir. Antik Yunan vazolarında, özellikle siyah ve kırmızı figürlü tekniklerle yapılan sahnelerde Athena, Artemis, Persephone, Medusa ve Pandora gibi mitolojik kadın figürleri detaylı biçimde betimlenmiştir. Aynı biçimde Mısır seramiklerinde, tanrılarla ölümlüler arasındaki hikâyeler yüzey süslemesi aracılığıyla aktarılmıştır. Ayrıca kullanılan seramik mühürler, dini ritüellere veya tanrılara atfedilen simgelerle bezenmiştir.

Seramik malzemenin mimaride kullanıldığı örneklerde de mitolojik kadınları görmek mümkündür. Babil'deki İştar Kapısı, üzerindeki sırlı tuğlalarla betimlenen yaratıklar aracılığıyla tanrıça İştar'ın kudretini simgelerken; Uruk'taki Eanna Tapınağı gibi yapılar, tanrıçaya adanmış kutsal mekânlar olarak seramik tarihinin önemli örnekleri arasında yer alırlar. Benzer şekilde, Helenistik Döneme ait seramik antefiksler de dinsel ve mitolojik kadın temsillerinin mimariye yansıdığı örneklerdir.

Dolayısıyla kil hem yaratılışın maddesi hem de mitolojik, estetik ve mimari temsillerin taşıyıcısı olarak; zamanlar, kültürler ve anlatılar arasında köprü kuran bir varlık olarak değerlendirilebilir. Seramiğin bu çok katmanlı varoluşu, onu sadece bir zanaat nesnesi değil, aynı zamanda düşünsel, inançsal ve anlatımsal bir araç olarak konumlandırır. Çağdaş seramik sanatında mitolojik kadın temsillerinin izini bu tarihsel ve kültürel arka plan üzerinden sürmek, bugünün yaratıcı yaklaşımlarını daha derinlikli bir biçimde anlamaya olanak tanıyacaktır. Bu nedenle öncelikle bu bölümde, seramik sanatı tarihinde form, dekor, işlev, üslup, uygulama, yöntem, malzeme ya da ürün bakımından öne çıkan, dünyanın farklı zaman ve farklı coğrafyalarından örneklerle mitolojik kadın temsilleri incelenmektedir.

MÖ 29.000-25.000 arasına tarihlenen 'Dolní Věstonice Venüsü' (Görsel 40), bilinen en eski pişmiş toprak figürdür. İnsanlığın pişmiş toprakla tanışması Avrupa'daki mağara resimlerinin aksine daha sonraki yıllara rastlamaktadır. Yapılan araştırmalar sonucunda Çek Cumhuriyeti'nin Dolni Vestonice bölgesinde bulunan pişmiş toprak figürler, kilin istenilen şekilde biçimlendirilerek pişirilmesini gösteren ilk örnekler olması açısından önemlidir (Ertekin, 2007).

Görsel 40.

Dolní Věstonice Venüsü

Not:* Bilinen en eski seramik figür, MÖ 29.000-25.000, Moravské Zemské Muzeum, Brno, Çekya. Kaynak: Onur Erman, 2019, s.146.

Çatalhöyük kazısında çıkartılan Anadolu'daki Ana Tanrıça kültünün ikonik tasviri olarak bilinen Oturan Tanrıça heykelciği (Görsel 41), pişmiş topraktan yapılmıştır ve Türkiye'de bulunan Geç Neolitik Dönem kalıntıları arasında önemli bir yere sahiptir. Kendine has dolgun vücut proporsiyonu ile ilgi gören kadın figürü, Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi koleksiyonundadır. Pek çok bilim insanı ve arkeolog, Çatalhöyük kazı alanında bulunan bu ve bu gibi diğer eserlerin, en yüce kutsal varlığın Bereket Tanrıçası olduğuna ve sonraki tanrıça tapınımı geleneklerine model teşkil eden erken bir anaerkil toplumun varlığına işaret ettiğine dair teoriler üretmek için kullanmıştır. Bulunduğunda eksik olan tanrıçanın ve aslanlardan birinin başı figüre sonradan eklenmiştir.

Bacakları arasında yer alan baş, doğurganlığı kutsayan bir ayrıntı olmakla birlikte, doğum yapan kadın figürünü bir tahta oturtmuş olmaları da mevzunun ne kadar büyük bir önem gösterdiğinin kanıtı gibidir (Batu, 2020, s.500). MÖ 7500-5000 yılları arasına tarihlenen bu önemli eserin biçimsel özelliklerinin sonraki tanrıça imgelerini de etkilediğini Campbell şöyle örnekler:

> Çatalhöyük'te bulunan seramik bir heykelcik, Tanrıça'yı tahtta oturmuş doğururken gösterir; iki yanındaki iki aslana kollarını dayamıştır. Altı bin yıl sonrasına ait olmak üzere, Roma'dan da aynı Anadolu tanrıçasının (artık Kibele olarak adlandırılmaktadır) mermer heykeline sahibiz, o da tahtta oturmaktadır ve iki yanında iki aslan vardır (Campbell, 2018, s.22).

Görsel 41.

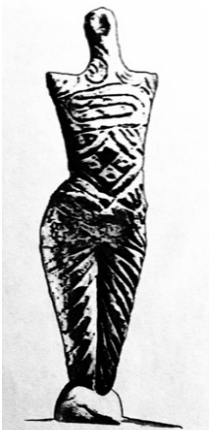
Çatalhöyük Oturan Tanrıça

Not:* Pişmiş toprak, MÖ 7500-5000 civarı, Çatalhöyük, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.
Kaynak:https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Ankara_Muzeum_B19-36.jpg

Bir diğer pişmiş toprak eser, Romanya'da bulunmuş olan ve MÖ 5500'e tarihlenen 'Labirent Desenli Tanrıça'dır (Görsel 42). Labirent Desenli Tanrıça'nın bütün vücudu labirent deseni ile kaplıdır ve göbek kısmı çok önemlidir. Tanrıça'nın göbeği dünyanın merkezidir, dünya bu noktadan kuzey, güney, doğu ve batıya doğru yayılan dikdörtgendir. Marija Gimbutas'a göre, baklava deseni kare ile ilgili bir ideogramdır ve kare de "topraktan kopamayan maddenin daimi sembolü"dür (Gimbutas'tan aktaran Campbell, 2018, s.46).

Görsel 42.

Labirent Desenli Tanrıça

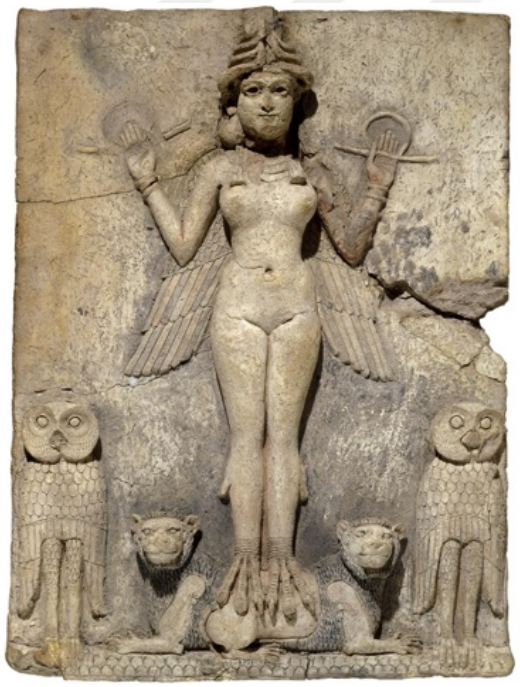


Not:* Pişmiş toprak, Neolitik, Romanya, yaklaşık MÖ 5500.
Kaynak: Campbell, 2018, s.46.

Mitolojik kadın tasvirlerinin pişmiş toprak malzemeden üretilmiş nadide örneklerinden Kuzey Irak'ta keşfedilen ve MÖ 19.-18.yüzyıllara tarihlenen 'Burney Rölyefi' ya da 'Gecenin Kraliçesi Rölyefi' isimleriyle bilinen eser bugün British Museum Koleksiyonunda bulunmaktadır (Görsel 43). Kilden yapılmış 49,5 cm yüksekliğindeki eserde, kabartma tekniğiyle işlenmiş çıplak bir kadın figürü, birleşik bacakları ve daralan, tüylerle kaplı kanatları ile tam önden görülmektedir. Ayakları pençe şeklindedir. Başında dört çift boynuzdan oluşan ve bir disk ile taçlandırılmış bir başlık bulunmaktadır. Boynunda gösterişli bir kolye ve her iki bileğinde bilezikler yer alır. Ellerini omuz hizasında kaldırmış, her bir elinde birer çubuk ve halka tutmaktadır. Figür, sırt sırta vermiş bir çift aslanın üzerinde durmakta; alt kısmındaki desenli zemin, dağları veya tepelik bir alanı simgelemektedir. Malzeme, organik maddeler veya samanla güçlendirilmiş pişmiş topraktır. Kırmızı ve siyah pigmentlerle vurgulanmış olup, muhtemelen beyaz alçıyla da detaylandırılmıştır (http-37).

Görsel 43.

Burney Rölyefi / Gecenin Kraliçesi



Not:* Pişmiş Toprak, 49,5 x4,8x 37 cm, MÖ 19.-18.yy, Keşif Yeri: Irak, British Museum Koleksiyonu. Kaynak: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_2003-0718-1

Başlık kapsamında önemli görülen örneklerden bir diğeri Minoslu 'Yılan Tanrıça' heykelcikleridir (Görsel 44). Minos Dönemine ait pek çok yılan tanrıçası vardır, ancak

belki de en sık yeniden üretileni, her iki elinde kıvrılan yılanlar tutan bir kadın (veya tanrıça) figürünün betimlendiği eserdir. Bu Yılan Tanrıça, 1903 yılında Sir Arthur Evans tarafından Girit'teki Knossos Sarayı'nda keşfedilmiştir. Restorasyonu sırasındaki müdahaleler nedeniyle tanınırlığını artırarak 20. yüzyılın geçmişin gizemlerine ve Batı estetiğinin etkisi dışında kalan kültürlere yönelik yoğun ilgisini temsil eden ikonik bir figür hâline gelmiştir. Tanrıça, göğüsleri tamamen açıkta olacak şekilde ayrıntılı biçimde giydirilmiş, bacakları ise kat kat fırfırlı kumaş katmanlarıyla örtülmüştür. Yılanları tutmanın antik Girit halkı için özel bir anlam taşıyıp taşımadığı bilinmemekle birlikte, bu figüre bir sanatçı gözüyle ve kendi çağımızdan bakıldığında, onun anaerkil bir kültüre ait, güçlü bir karaktere, güzel (abartılı olsa da) bir kadın bedenine sahip, zekâsı yüz ifadesine yansıyan ve bakışlarıyla liderlik ve hatta tahakküm ima eden bir kadın olarak yorumlanabileceği görülmektedir. Günümüzde pek çok kadın heykeltıraşın ona yönelmiş olması şaşırtıcı değildir (Garcia, 2012, s.11).

Görsel 44.

Minos Yılan Tanrıça figürinleri

Not:* MÖ yaklaşık 1600, Heraklion Arkeoloji Müzesi, Girit.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Minoan_snake_goddess_figurines

Daha da geç dönemlere tarihlenen bazı terracotta adak figürlerinin büyük olasılıkla insanlardan ziyade tanrıçayı temsil ettiği düşünülmektedir. En az bir örnekte figür "yılan oynatıcılığı" pozunda gösterilmiştir ve başlık ya da taçtan yukarı doğru yükselen yılanlarla birlikte tasvir edilmiştir. Bu tür figürlerde başlıktan yukarı doğru çıkan simgesel öznitelikler sık görülür; bu durumun tipik bir örneği, Heraklion Arkeoloji Müzesi'nde yer alan "Haşhaş Tanrıçası" nı temsil ettiği düşünülen 'yılan ya da yılanlar tutan Minos pişmiş toprak adak figürü'dür (Görsel 45) (http-38).

Görsel 45.

Yılan ya da yılanlar tutan Minos pişmiş toprak adak figürü

Not*: Kania, Gortyna, MÖ 1300–1200, Heraklion Arkeoloji Müzesi.
Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Minoan_snake_goddess_figurines

Mısır mitolojisinden kadınlar da seramik malzemeyle sıklıkla temsil edilmişlerdir. MÖ 1070–664 tarihlerinde yapılmış olan 'Aslan Başlı Tanrıça Biçiminde Amulet' bir taht üzerinde tasvir edilmiş aslan başlı bir tanrıçayı betimlemektedir (Görsel 46). Mısır pastasından yapılmış bu figür sağ elinde bir müzik aleti tutmaktadır; sol elinde ise yeniden doğuşu ve yaşamı simgeleyen asasını sıkıca kavramıştır. Antik Mısır'da bilinen çok sayıda aslan başlı tanrıça bulunmaktadır; bunlar arasında Sakhmet, Bastet ve Wadjet sayılabilir ve burada hangi tanrıçanın temsil edildiği net değildir. Tahtın her iki yanında, başında bir güneş diski taşıyan aslan başlı bir tanrıça tasviri yer almaktadır. Onun arkasında ise insan kolları ve bacaklarına sahip bir yılan tanrı görülmektedir. Yılanın başının üzerinde ve aslan başlı tanrıçanın önünde, muhtemelen bu figürlerin isimlerini belirten kısa yazı sütunları bulunmaktadır ancak bu yazılar ne yazık ki çözülememiştir. Tüm kedigillerle bağlantılı tanrıçalar, Güneş Tanrısı Ra ile yakından ilişkilidir ve büyük figürün kulakları arasında yer alan küçük bir delik, başlangıçta burada ayrı olarak üretilmiş bir güneş diskinin yerleştirilmiş olduğunu düşündürmektedir. Muskaya asmak amacıyla üst kısmında bir askı halkası da bulunmaktadır. Eski Mısırlılar, bu tür muskaların tanrıçanın gücünü harekete geçirdiğine ve taşıyıcısını koruması altına aldığına inanmışlardır (http-39).

Görsel 46.

Aslan Başlı Tanrıça Biçiminde Amulet

Not*: MÖ 1070–664, Mısır, mısır pastası, 6,8 × 1,8 × 4,2 cm, Metropolitan Sanat Müzesi.
Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544078

Antik Mısırlılar için Tanrıça İsis'in oğlu Horus'u emziren tasviri, yeniden doğuşun güçlü bir simgesidir. Bu imge, Ptolemaios Dönemi'ne kadar sürdürülmüş ve sonrasında tanrıça kültünün benimsendiği Roma'ya aktarılmıştır. MÖ 332–30'lara tarihlenen (Görsel 47) heykelcik, firavun dönemi Mısır geleneğiyle Ptolemaios Dönemi'nin sanatsal üslubunu birleştirmektedir. Tanrıçanın başında, adını temsil eden taht hiyeroglifi ve yalnızca kraliçelere ve tanrıçalara özgü olan akbabalı başlığı bulunmaktadır. Antik geleneğe uygun olarak çocukluğu simgelemek amacıyla Horus çıplak betimlenmiş ve başının sağ yanında bir tutam saç bırakılmıştır (http-40).

Görsel 47.

İsis'in Horus'u emzirdiği heykelcik

Not*: MÖ 332–30, Mısır, mısır pastası, 17 x 5,1 x 7,7 cm, Metropolitan Sanat Müzesi.
Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/548310

Seramik malzemenin mitolojik kadına dair izler barındırdığı bir diğer örnek, kil tabletlerdir. MÖ 1750 civarına tarihlenen tabletlere epik bir şiir olarak yazıldığı bilinen İnanna'nın Yeraltı Dünyasına İnişi başlıklı anlatı, Sümer uygarlığının kültürel ve tinsel merkezi olarak kabul edilen Nippur'daki yıkıntılar arasında yaklaşık 4000 yıl boyunca gömülü kalmıştır Campbell'e göre, kahramanın yolculuğuna ilişkin en eski kayıtlı anlatılardan biri, muhtemelen Gılgamış Destanı'ndan da önceye dayanan ve gök tanrıçası İnanna'nın yeraltı dünyasına inişini konu edinen bu Sümer efsanesidir. İnanna/ İştar'ın belki de en iyi bilinen efsanesi, genç bir çoban olan Dumuzi'yi (daha sonra Tammuz olarak adlandırılmıştır) nasıl sevgili olarak seçtiğiyle ilgilidir; daha sonra 'Kutsal Evlilik' adı verilen ritüel aracılığıyla birleşmişlerdir. Kısa bir süre sonra İştar/İnanna yeraltı dünyasına gider ve oradan ayrılabilmek için Dumuzi'yi kurban ederek onun yerine geçmesini teklif eder. Yılın yarısında dünyaya geri döner, böylece ölen ve yeniden doğan tarımsal bereket tanrıçası olur (Campbell, 2018, s. 140).

Görsel 48.

İştar'ın Yeraltı Dünyasına İnişi Konulu Kil Tablet

Not:* Kil tablet, MÖ 7-8.yüzyıl, Kuzey Irak, Yeni Asur Dönemi, 16,82 × 8,57 × 2,85 cm, British Museum. Kaynak: https://www.britishmuseum.org/collection/image/339112001

Sözü edilen öykünün ilerleyen dönemlerdeki bir versiyonu, MÖ 7. yüzyıla tarihlenen yazıtlı kil tablette 'İştar'ın Yeraltı Dünyasına İnişi Efsanesi' (Görsel 48) görülmektedir. Eser, Sir Austen Henry Layard ve ekibi tarafından Kuzey Irak'taki Kuyunjik kazı alanında bulunmuştur. Uzunluğu 16,82 cm, genişliği 8,57 cm ve kalınlığı 2,85 cm boyutlarındaki tablette malzeme olarak kil kullanılmıştır. Eseri koleksiyonunda

bulunduran British Museum'un açıklamasına göre, tablette yazan hikaye şöyledir: Kapının kapalı olduğunu gören tanrıça, onu yıkmak ve ölüleri serbest bırakıp yaşayanları yemeleri için salmakla tehdit etmiştir. Kapıcı, gelişini Yeraltı Dünyası'nın Kraliçesi Allatu'ya bildirmek üzere aceleyle gitmiş, Allatu da geleneksel ritüelleri yerine getirmesinin ardından İştar'ın içeri alınmasını emretmiştir. Bunun üzerine kapıcı, İştar'ı Yeraltı Dünyası'nın yedi kapısından geçirmiştir; her bir kapıda onun giysilerinin bir parçası çıkarılmış ve nihayetinde çıplak hâlde Allatu'nun huzuruna girmiştir. Allatu, onunla alay etmiş ve veba cinine ona işkence etmesini emretmiştir. Bu sırada Aşk Tanrıçası İştar'ın yokluğu nedeniyle yeryüzü acı çekmiş, doğanın insan ve hayvan üzerindeki işleyişi değişmiştir. Sonunda büyük tanrıların müdahalesiyle İştar, veba cininin elinden kurtarılmış; cin, onun üzerine yaşam suyunu dökmüş ve İştar'ı yedi kapıdan geçirerek dünyaya geri götürmüştür. Bu yolculuk sırasında onun süsleri ve giysileri kendisine iade edilmiştir (http-41).

Bugün Berlin'deki Pergamon Museum'da bulunan ve adını aşk ve savaş tanrıçası İnanna/İştar'dan alan 'Eanna Tapınağı' ile 'Babil'in İştar Kapısı' da seramik sanatı tarihi açısından çok kıymetlidir. Eanna Tapınağı (Görsel 49), tuğlalarla figüratif betimlemelerin en erken örneklerinden birini oluşturması bakımından, Babil'in İştar Kapısı da ilk sırlı tuğlanın kullanıldığı örnek olarak önemlidir. Eserlerin araştırma açısından bir diğer önemi ise mitolojik kadına ithaf edilmiş önemli mimari seramik örneklerden olmalarıdır.

Görsel 49.

Uruk Eanna Tapınağı

Not:* Pişmiş Toprak Tuğlalar, yaklaşık MÖ 15.yy, Pergamon Museum Koleksiyonu, Berlin.
Kaynak: Özge Tan.

Uruk'taki Eanna kutsal alanının çevresindeki tuğla duvar boyunca yürütülen çalışmalar sırasında kazı ekibi, yaklaşık 22,5 x 17,5 metre ölçülerindeki pişmiş toprak tuğlalardan oluşan dikdörtgen bir yapıya rastlamıştır. Nişlerin içinde figürler ve tuğlalardan birinin üzerinde bir kral olan Karaindaş'ın, bu tapınağı Uruk'un tanrıçası İnanna adına inşa ettirdiğine dair bir yazıt yer almaktadır. Tapınağın girişi müze sergilemesi için özgün parçalar kullanılarak yeniden oluşturulmuştur. Sırayla dizilmiş erkek ve kadın tanrılar, ellerinde tuttukları küçük kaplardan yılan gibi kıvrılarak akan suyu dökmektedir. Sakallı erkek tanrılar, dağları simgeleyen pul desenli giysiler giymektedir; kadın tanrıçaların giysileri ise suyu simgeleyen dikey dalgalı çizgilerle süslenmiştir. Bu su veren (dolayısıyla yaşam veren) tanrılar imgesi ayrıntılı biçimde yorumlanabilmektedir. Dağ tanrıları ve su tanrıçaları, Güney Mezopotamya'daki su kaynaklarının, yaşam kaynağı olarak kişileştirilmiş hâlidir. Bu simgesel temsilde su, sürekli olarak akmakta ve birleşerek, nişler arasındaki büyük pul benzeri motiflerle temsil edilen dağlardan inerek ovalara ulaşmakta ve böylece insan yaşamını güvence altına almaktadır (http-42). Tuğlaların kaba yapısına uygun olarak tanrı figürlerinin betimlenişi şematik ve sadeleştirilmiş; ancak ilahi bir kudretin ifadesi olan temel unsurları da başarıyla yakalanmıştır. Şaşırtıcı bir biçimde figürlerin oranları, tuğla derzleriyle olan gereksinimlerle uyum içindedir. Başlık, yüz, omuzlar ve kollar derzlerden etkilenmemiş; saçların akışı gibi ayrıntılar neredeyse hiç zarar görmemiştir. Uygulamanın arkasında iyi düşünülmüş bir model planlamasının bulunduğu açıkça görülmektedir. Şekilli tuğlalarla duvar süslemelerine Eski Babil Döneminden itibaren rastlanmaktadır ancak bu örnekteki figüratif tasarım ve genel olarak tapınağın mimari biçimi göz önünde bulundurulduğunda, bu yapı Ön Asya'da şimdiye dek bilinen en erken kanıt niteliğindedir (http-43).

Mimari açıdan bir diğer önemli örnek olan 'İştar Kapısı' (Görsel 50), ortasından Fırat Nehri'nin geçtiği, surlarla çevrili Babil kentinin doğu yakasında konumlanmaktadır. 'İştar Kapısı'ndan başlayan tören yolu, kentin resmî tanrısı Marduk'un Tapınağı'na ulaşmakta; bu tapınağın kuzeyinde ise Babil Kulesi olarak adlandırılan ziggurat yer almaktadır. Mimari açıdan, sırlı tuğla bezemeleri ve renkli uygulamalarıyla dikkat çekmektedir. Yaklaşık MÖ 575 yılı civarında Nebukadnezar tarafından inşa ettirilen İştar Kapısı, Babil'in en görkemli anıtları arasında yer almakta olup 12 metre yüksekliğe ulaşmaktadır. Kapının ve çevresindeki surların yüzeyinde mavi ve sarı sırlı tuğlalarla işlenmiş aslan, ejder, boğa ve rozet bezemeleri bulunmaktadır. Bu bezemelerin önemli bir bölümü günümüzde Almanya'daki Berlin Müzesi'nde sergilenmekte; ayrıca bazı

parçaları İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde de yer almaktadır. (Köroğlu, 2011, s.95-96; Pischel 1983, s. 33; Soysal 2008, s.169)

Görsel 50.

İştar Kapısı

Not:* Sırlı Tuğladan örülmüş, Babil, MÖ 6.yy, Pergamon Museum Koleksiyonu, Berlin.
Kaynak: Özge Tan Kişisel Arşivi.

Mitolojik kadın betimlemelerinin yansıtıldığı seramik malzemeden üretilmiş bir başka önemli örnek olarak antik mimaride çatı kiremitlerinin uçlarını kapatan ve genellikle pişmiş topraktan (terrakotta) yapılan antefiksler verilebilir. Antik Yunan ve Etrüsk mimarisinde sıkça görülen antefiksler, çatıların saçak kısımlarına yerleştirilerek hem estetik bir görünüm sağlamak hem de çatı kiremitlerinin uçlarını korumak amaçlarıyla kullanılmıştır. Medusa başı, gorgonlar, mitolojik figürler veya palmet gibi motiflerle bezenmiş antefikslerin, yapıları süslemenin yanı sıra kötü ruhları uzaklaştırmak amacıyla da kullanıldığı düşünülmektedir.

Güney İtalya'da bulunmuş pişmiş toprak antefix (Görsel 51), bir Gorgoneion, yani bedensiz bir Gorgon başı biçimindedir. MÖ yaklaşık 5.yüzyıla tarihlenen eser kalıpla şekillendirilmiştir. Neredeyse dairesel bir şekle sahip olan bu heykel, şişkin, badem biçimli gözlere, geniş bir dile, büyük, keskin dişleri ve olan sırıtan bir ağza sahiptir. S şeklinde yılanlar başı çevrelemektedir. Yüzeydeki pigment izleri, eserin başlangıçta daha

canlı ve muhtemelen hem korkutucu hem de koruyucu bir görünüme sahip olduğunu düşündürmektedir (http-44).

Görsel 51.

Gorgoneion Antefiks / Medusa Başlı Antefiks

Not*: MÖ yaklaşık 500, Yunan/Güney İtalya, Taranto, terrakotta, kalıpla şekillendirme, 24,5 cm, Pre-Roman, Cleveland Sanat Müzesi. / MÖ 4. yüzyıl, Klasik Dönem Yunan, Güney İtalya, terrakotta, 23,2 × 27,3 × 17,8 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.

Kaynak:https://www.clevelandart.org/art/2021.3
http://www.metmuseum.org/art/collection/search/248379.

Gorgon kardeşler arasında en ünlüsü, yılan saçlı Medusa'dır. Antik Yunandan günümüze değin pek çok geleneğin içinde kendisine yer bulan ve pek çok sanatçı ve heykeltıraşa ilham kaynağı olan Medusa'nın karşılaşılan ilk örneklerinde kendisiyle özdeşleşen yılan saçlara rastlanmamıştır. Hatta MÖ 6.yüzyıla ait kalıntılarda bir cinsiyetle özdeşleştirilmemiş, yalnızca korkunç görünümlü bir canavar olarak tasvir edilmiştir. Zaman içinde, özellikle MÖ 5.yüzyıldan sonra resmedilen Medusa arketipi, yuvarlak hatlı kadınsı bir görünüm kazanmıştır. O zamandan bugüne en bilinen hikayesinde ve bu hikayenin türevlerinde kendisine bakanı taşa çeviren yılanbaşlı bir kadın olarak anlatılagelmiştir (Kef, 2018, s. 35). Medusa başı betimlemesiyle dikkat çeken antefiks, Güney İtalya kökenli bir Klasik Dönem Yunan terrakotta antefiksidir. MÖ 4. yüzyıla tarihlenen bu eser, Metropolitan Sanat Müzesi koleksiyonunda yer almaktadır (Görsel 51).

Mitolojik kadın temsillerinin seramik sanatı tarihi açısından önemli örneklerinden bazılarını Helenistik Döneme ait işlevsel seramik kaplar oluşturur. Nike, Medusa gibi mitolojik kadın temsillerinin görüldüğü dikkat çekici seramik eserlerden biri, İtalya'da

bulunmuş olan ve MÖ 270–200 arasına tarihlenen British Museum koleksiyonundadır. Yağ veya sıvılar için kullanılan özel biçimli bir kap olan bu askos (Görsel 52), üzerindeki dekorlu, kabartmalı ve üç boyutlu betimlemelerle öne çıkmaktadır. Eserde pembe renkteki zemin üzerine kahverengi bir deniz ve uçan iki kanatlı denizatı resmedilmiş, yüzeye ayrıca Medusa başı, dans eden bir maenad ve koşan at kabartmaları eklenmiştir. Ağız kısımlarında üç adet pişmiş toprak Nike figürü bulunmaktadır.

Görsel 52.

Askos

Not*: MÖ 270-200, seramik, İtalya'da keşfedilmiş, 76,20 cm, British Museum.
Kaynak: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1862-0712-2?selectedImageId=465744001

Yine Güney İtalya'da bulunmuş diğer bir örnek Metropolitan Sanat Müzesi koleksiyonunda bulunan ve MÖ 4.–3.yüzyıllar arası (Erken Helenistik Dönem) yapıldığı tahmin edilen 'Çift Kulplu Terrakotta Vazo' dur (Görsel 53). Eser mezarlık alanda bulunmuştur. Kulpları Eros figürleri biçiminde yapılmış olan vazonun gövdesinin ön yüzünde etkileyici bir Medusa kabartması bulunmaktadır (http-45).

Görsel 53.

Çift Kulplu Terrakotta Vazo

Not*: MÖ 4.–3.yy, Pişmiş Toprak, Erken Helenistik, Güney İtalya, 78,1 cm yükseklik, 44 cm çap, Metropolitan Sanat Müzesi.

Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/247408

Görsel 54.

Hathor Amblemi Kabartmalı Saklama Kabı

Not*: Seramik, astar, 65x 21,2x 24 cm, yaklaşık MÖ 1390–1352, Antik Mısır kültürü, Mısır, Metropolitan Sanat Müzesi.

Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/546754

Benzer şekilde Antik Mısır'da da seramik üretiminin yalnızca işlevsel kaplar yaratmakla kalmayıp aynı zamanda dini ve simgesel anlamlar taşıyan eserler ortaya koymayı amaçladığı görülmektedir. Bunun etkileyici bir örneği, Mısır mitolojisinde doğum, bereket, aşk ve evlilik ile ilişkilendirilen Tanrıça Hathor'un bir temsilini içeren 'Hathor Amblemi Kabartmalı Saklama Kabı'dır (Görsel 54). Yaklaşık MÖ 1390–1352 arasına tarihlenen eser, Amenhotep III Dönemine özgü sanat anlayışı ve ustalığının bir yansımasıdır. Hathor'un ambleminin bir saklama kabının üzerine işlenmiş olması, kabın muhtemelen kutsal mekanlara ya da törensel kullanıma yönelik olduğunu düşündürmektedir (http-46).

Seramik tarihinin önemli örneklerinden Yunan kırmızı-siyah figürlü seramik kaplar, antik sahiplerinin yaşamlarında ve sonraki yaşamlarında kutlama ve anma gibi temalarda birçok işleve hizmet etmiştir. Mitolojik figürler, olaylar ve öykülerin anlatımcı, illüstratif bir üslupla yansıtıldığı bu kaplardaki zengin dekor anlatılarında da mitolojik kadın temsillerinin izini sürmek mümkündür.

Görsel 55.

Europa'nın Zeus tarafından kaçırılması konulu kırmızı figürlü calyx-krater kabı

Not*: Asteas, terrakotta, yaklaşık yükseklik: 40-50 cm, MÖ 5. yüzyıl, Antik Yunan kültürü, Michael C. Carlos Müzesi.

Kaynak: https://collections.carlos.emory.edu/objects/10243/

Europa'nın Zeus tarafından kaçırılması mitolojik hikayesini konu alan kırmızı figürlü calyx-krater kabı (Görsel 55), MÖ 350-320 yıllarında yapılmıştır. Öyküye göre, Agenor'un kızı Europa, bir bahar sabahı çayırda çiçek toplarken Zeus tarafından fark edilmiştir. Kendini bir boğa kılığına sokan (ya da bazı versiyonlarda anlatıldığı gibi bir boğa gönderen) Zeus, Europa'nın dikkatini çekmiş ve onu denizin ötesindeki Girit'e

götürmeyi başarmıştır. Europa Zeus'a en ünlüsü Girit kralı Minos olmak üzere bir dizi oğul doğurmuştur. Avrupa'nın 'Europe' adı oradan gelmektedir. İsmi bugüne ulaşan sınırlı sayıdaki Yunan vazo ressamından biri olan Asteas'ın eser üzerinde resmettiği sahne, Tyre ve Girit arasındaki söz konusu deniz yolculuğudur. Şık giyimli ve görünüşte hiç rahatsız olmayan Europa, gelin gibi bir hareketle duvağını düzeltmektedir. Boğanın etrafında derin denizlerin sakinleri yerlerinden çıkarak sevinçle dans ederken gökyüzünde Hermes, Eros ve Afrodit olanlara tanıklık etmektedir (http-47).

Görsel 56.

Paris'in Yargısı sahneli Attik kırmızı figürlü pelike

Not*: Düğün Alayı Ressamı, Seramik, renkli astar, yaldız, 48,3 × 27,2 cm, ağız çapı: 28,1 cm, MÖ yaklaşık 360, Antik Yunan kültürü (Attik), The J. Paul Getty Museum.

Kaynak:https://www.getty.edu/art/collection/object/103VDC?canvas=1fb0a41b-1c66-4830-839c-7d294bfd663a

Yaklaşık MÖ 360'lerde yapılmış olan ve 'Düğün Alayı Ressamı'na atfedilen 'Paris'in Yargısı sahneli Attik Kırmızı Figürlü Pelike'nin (Görsel 56) bir yüzünde, Yunan sanatında köklü bir geçmişe sahip olan Paris'in Yargısı miti tasvir edilmiştir. Paris'in görevi, tanrıların kraliçesi Hera, bilgelik tanrıçası Athena ve aşk tanrıçası Afrodit arasındaki güzellik yarışında hangi tanrıçanın en güzel olduğuna karar vermektir ancak bu yalnızca bir güzellik yarışması değildir. Paris, en iyi rüşveti sunduğu için Afrodit'i seçmiştir ve ölümlü kadınlar arasında en güzelini eş olarak alabilecektir. Paris'in seçtiği kişi, Sparta Kraliçesi Helen'dir ve bu seçimi, nihayetinde Truva Savaşı'nın çıkmasına neden olmuştur. Eserdeki betimlemede Genç Truva prensi Paris, üç tanrıça ve Hermes ile birlikte oturmaktadır. Solda, giysisini çekiştirmekte olan Hera'nın takıları, giysi iğneleri,

tacı ve asası yaldızlı rölyefle vurgulanmış, giysisi ise beyaz pigmentle boyanmıştır. Sağda, Athena kabartma noktalarla süslenmiş yeşil bir giysi giymektedir. Kalkanı ve miğferi de yaldızlı ve kabartma noktalıdır. En sağda yer alan Afrodit'e, kanatları yaldızlı ve beyaz renkte tasvir edilen Eros eşlik etmektedir. Afrodit'in yaldızlı kabartmalı çelengi ve küpeleri dışında tamamı kırmızı figür olarak işlenmiştir. Eserin diğer yüzünde ise, dönemin vazo ressamları arasında çok sevilen bir tema olan Yunanlılar ve Amazonlar arasındaki bir savaş sahnesi tasvir edilmiştir (http-48).

Görsel 57.

Zenginlik Bağışlayan Tanrıça (muhtemelen Sri Lakshmi)

Not*: Pişmiş toprak, kalıpla şekillendirme, 26,7 × 20 cm, MÖ 1.yy, Şunga Dönemi, Chandraketugarh, Batı Bengal, Hindistan, Metropolitan Sanat Müzesi.

Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/38518

Başka bir coğrafyadan, Hindistan'dan MÖ 1.yüzyıl yapımı 'Zenginlik Bağışlayan Tanrıça' isimli rölyefte (Görsel 57), zenginlik bağışlayan tanrıça olarak yorumlanan, muhtemelen Sri Lakshmi'nin erken bir formunu temsil eden kadın figür görülmektedir. Batı Bengal bölgesinde bulunmuş ve pişmiş toprak malzemeden kalıpla üretilmiş olan bu figür, bol ve ağır mücevherlerle bezenmiş olarak tasvir edilmiştir. Bir erkek adakçı, elinde bir kâse tutarak tanrıçanın cömertliğini kabul etmeye hazır şekilde figürün karşısında yer almaktadır. Daha sonraki Lakshmi imgelerinde olduğu gibi, burada da tanrıçanın altın paralar saçtığı düşünülmektedir. Bu ikonografi, güzellik, esenlik, güç ve zenginlik dağıtan tanrıça anlayışının, erken dönem biçimleriyle nasıl temellendiğini göstermesi bakımından önemlidir (http-49).

Figür ve form açısından öne çıkan etkileyici eserlerden biri de Metropolitan Sanat Müzesi koleksiyonundaki MS 2.yüzyıla tarihlenen tanrıça İsis-Afrodit'i temsil eden pişmiş toprak heykedir (Görsel 58). İsis-Afrodit, büyük tanrıça İsis'in, Afrodit ile ilişkilendirilen doğurganlık yönlerini vurgulayan bir biçimidir. Evlilik ve doğumla ilgilendiği gibi, çok eski Firavun Dönemi prototiplerini izleyerek yeniden doğuşla da ilişkilendirilmiştir. Abartılı biçimde tasarlanmış bir kalathos (Mısır-Helenistik-Roma tanrı ve tanrıçalarının tacı), üzerinde küçük bir disk ve İsis'in boynuzları ile bezeli oluşu, çıplaklığının etkisini artırmaktadır. Bu tanrıçayı betimleyen figürler hem ev içlerinde hem de mezarlarda bulunmuştur. MÖ 3.–2. yüzyıllarda zaten yaygınlaşmış olan bu figürlerin üretimi Roma Döneminde de sürdürülmüştür. Bu eserin uzun ve dar yüz yapısı ile oldukça sade ifadesi de bu tarihteki Roma üslubuyla uyumludur. Beyaz astar üzerine kahverengi, siyah, kırmızı ve pembe pigment ile boyanmıştır (http-50).

Görsel 58.

İsis-Afrodit Figürü

Not*: MS 2.yüzyıl, Roma Dönemi, Mısır kökenli, pişmiş toprak, 49,5 x 12,5 cm, Metropolitan Sanat Müzesi.

Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544919

Meksika'nın Veracruz Eyaleti'nde gelişmiş olan El Zapotal tarzına ait, MS yaklaşık 600–900 yıllarına tarihlendirilen eser (Görsel 59), ayakta duran bir kadın tanrı figürünü ya da taklitçisini betimlemektedir. Beyaz ve siyah pigmentle renklendirilmiş seramikten yapılmış olan bu heykel, bir bıçık metreye ulaşan dikkat çekici boyutları ile öne çıkmaktadır. Eser, günümüzde Kuzey Karolina Sanat Müzesi koleksiyonunda yer almaktadır (http-51).

Görsel 59.

Ayakta Duran Kadın Tanrı ya da Tanrı Taklitçisi

Not*: MS yaklaşık 600–900, beyaz ve siyah pigmentle renklendirilmiş seramik heykel, Meksika, Veracruz Eyaleti, El Zapotal tarzı, 145,4 × 56,8 cm, Kuzey Karolina Sanat Müzesi.

Kaynak: https://www.northcarolinamuseum.org/female078-deity

Endonezya coğrafyasından bir örnekte, Hindu Ana Tanrıçası ve çocukların koruyucusu Hariti görülmektedir. 'Ana Tanrıça Men Brajut (Hariti)' isimli eserde tanrıça Hariti, Men Brajut adıyla Cava tarzında tasvir edilmiştir (Görsel 60). Doğu Cava, Trowulan bölgesine ait bu eser, Majapahit Dönemi'ne, 14.–15. yüzyıla tarihlenmektedir. Terrakotta malzemeden yapılmış olan figürde Hariti, bacakları arasında duran bir çocuk ile oturur biçimde tasvir edilmiştir. Başlangıçta omzunda bir bebek daha tuttuğu anlaşılmaktadır.

Figürün üst kısmı, içinden bir direğin geçirilmesine olanak tanıyacak şekilde açıktır ve bu açıklık, büyük olasılıkla bir sütununun kaidesine süsleme amacıyla yerleştirilmiş olduğunu düşündürmektedir (http-52).

Görsel 60.

Ana Tanrıça Men Brajut (Hariti)

Not*: Pişmiş toprak, 14.–15.yy, Endonezya, 48 × 21,6 × 20,3 cm, Metropolitan Sanat Müzesi.
Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/75279

Tarih boyunca seramik sanatı açısından önemli merkezlerden biri olan Çin'de seramik gelişimi tarihini en iyi şekilde incelemenin yolu, saray, yerel ya da ihracata yönelik üretim fark etmeksizin Jingdezhen porselenleri üzerinden geçmektedir. Çin'de bulunan sayısız fırın içerisinde imtiyazlı himaye gören ve dikkat çeken çok az sayıda merkezden muhtemelen en bilineni olan, Fujian eyaletindeki Dehua'da, Batı'da 'blanc-de-Chine' olarak bilinen porselen üretilmektedir. Bu fırınların uzmanlık alanlarından biri de Merhamet Tanrıçası Guanyin ve Budist panteondan diğer figürler gibi heykelciklerdir. 17. Yüzyıl sonlarına tarihlenen eser (Görsel 61), Dehua Merhamet Tanrıçası Guanyin heykelciklerinden biridir (http-53).

Görsel 61.

Merhamet Tanrıçası Guanyin

Not*: Blanc de chine, porselen, sır; 34,4 x 16,0 x 13,9 cm, geç 17. yüzyıl, Qing Hanedanı (1644–1911), Çin kültürü, New South Wales Sanat Galerisi, Sydney, Avusturalya.

Kaynak: https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/EC79.1962/#about

Görsel 62.

Medusa Başı

Not*: Madalyon, wedgewood, jasperware, 1776, Birleşik Krallık, İngiltere, 13 cm, Harvard Sanat Müzesi.

Kaynak: https://harvardartmuseums.org/collections/object/230145

Seramik sanatının nadide örneklerini oluşturan wedgwood uygulamalarında da mitolojik kadın karakterlerin temsilleriyle karşılaşılmaktadır. Yalnızca usta bir zanaatkâr değil, aynı zamanda 18. yüzyıl zanaat, üretim ve bilim alanlarında dönüştürücü bir yenilikçi olarak görülen Josiah Wedgwood, aralarında 'siyah bazalt' ve (Görsel 62)'daki 'Medusa Başı' madalyonunda görülen pastel renkli 'jasperware' de bulunmak üzere kendine özgü yeni kil türleri geliştirmiştir. 1776 yılında Birleşik Krallık sınırları içinde üretilmiş olan 'Medusa Başı' dönemin madalyon yapım geleneği içinde değerlendirilmekte ve wedgwood uygulamalarında antik mitolojik kadınları yansıtmaktadır (http-54).

Görsel 63.

Ölümsüzler Figürü

Not*: 1800–1899, anonim, seramik, yükseklik: 29,9 cm, Hwajeong Müzesi, Güney Kore.
Kaynak: https://artsandculture.google.com/asset/figure-of-immortals-0027/fQGRhkqD1mpF3g?hl=tr

Seul, Güney Kore'deki Hwajeong Müzesi koleksiyonunda bulunan 'Figure of Immortals' isimli eserde Batı'nın Kraliçe Annesi Xiwangmu sahnenin merkezinde yer almaktadır (Görsel 63). 1800lü yıllarda yapılmış olan eserde, Xiwangmu'nun önünde bir şeftali bulunur; diğer kadın tanrılar da onun yanına yerleşir ve bir müzik aleti çalarak veya muz yelpazesi tutarak eşlik ederler. Ayaklarının altında sıçrayan dalga, bunun sıradan bir dünya olmadığını ima eder. Batı'nın Kunlun Dağı'nda ikamet eden Kraliçe, tüm Çin mitolojisinde ve Taoist efsanelerde en prestijli tanrıça olarak yer alır. Taoist tanrıların

hükümdarı, yaşam iksirinin ve ölümsüzlük şeftalilerinin sahibi olarak, sürekli gençlik ve ölümsüzlük tanrıçası olarak da bilinmektedir (http-55).

Seramik sanatının tarihsel süreci içinde, kadın, toprak ve mitoloji ekseninde kurulan ilişkiler, farklı coğrafya ve kültürlerden mitolojik kadın temsillerini konu edinen seramik eserler üzerinden incelendiğinde, toprak ve kadının tarih öncesi dönemlerden günümüze uzanan derin bir sembolik ve kültürel birliktelik içinde biçimlendiği görülmektedir. Seramik, bu bağlamda hem mitolojik kadın imgelerinin taşıyıcısı hem de kadına dair kadim anlatıların maddesel hafızası olarak değerlendirilmektedir.

3.2 Çağdaş Seramik Sanatında Mitolojik Kadının Temsili

Kadın sanatçıların mitolojik kadın figürlerine yönelerek bu anlatıları kendi deneyimleri, bedenleri ve hafızaları üzerinden yeniden kurgulamaları, yalnızca sanatsal bir ifade biçimi değil; aynı zamanda ataerkil mit anlatılarının eleştirel çözümlemesi ve dönüştürülmesi olarak görülmektedir. Bu bağlamda, kadın bakış açısıyla mitolojik kadın karakterleri ele alan çağdaş sanatçıların üretimleri, kadın kimliğinin tarihsel, toplumsal ve kültürel bağlamdaki temsiline dair önemli ipuçları sunmakta; mitlerin taşıdığı ataerkil kodları sorgulamakla kalmayıp, yeni anlatı olanakları da yaratmaktadır. Kadınlar tarafından sanatla yeniden yazılan mitler hem bireysel hem kolektif hafızayı dönüştürme potansiyeli taşımakta; bu yaklaşım çağdaş seramik sanatında da kendini göstermektedir. Binlerce yıllık bir kültürel mirasın taşıyıcısı olan seramiğin, bugün kadın sanatçıların mitleri, mitlerdeki kadın algısını ve kadınlık deneyimini, mitolojik kadın karakterler üzerinden yeniden ele aldığı bir malzemeye dönüştüğü görülmektedir. Bu doğrultuda seramik malzeme hem geçmişle eleştirel bir yüzleşme hem de kadın öznenin sanatsal temsiline dair güçlü bir ifade alanı yaratmakta; araştırma kapsamında kadın sanatçılara odaklanmayı anlamlı ve gerekli kılmaktadır.

Arkeolojik bulgular, feminist kuramlar ve çağdaş sanat pratikleri ışığında mitolojik kadın figürlerine yönelik yorumlar çeşitlenmiş, bu figürler, geçmişin edilgen temsillerinden sıyrılarak eleştirel ve dönüştürücü okumaların odağı hâline gelmiştir.

Yılan Tanrıça ve Venüs gibi eserlerin keşfi, yirminci yüzyıl sanat dünyasında -erkek egemenliğine meydan okumaya hazır bir biçimde- önemli bir etki yaratmıştır. Benzer şekilde, yirminci yüzyılın ortalarından sonlarına doğru kadın seramik sanatçılarının yükselişi, figürün rolüne dair yeni bir bakış açısının doğmasına olanak tanımıştır. Hâlâ erkek egemen bir estetik anlayış içerisinde çalışıyor olsalar da kadınların sesleri ilk kez

hem sözlü olarak hem de ürettikleri sanat aracılığıyla duyulabilmiştir. Amerika Birleşik Devletleri'nde Betty Woodman ve daha sonra Birleşik Krallık'ta Alison Britton gibi kadın seramik sanatçılarının başarıları sayesinde, kadınlar stüdyo çömlekçiliği akımına katılmıştır. Bu da sonraki kuşak kadın seramik sanatçılarının kendileri için önemli olan konuları, örneğin figürü, araştırabilmelerini sağlamıştır (Garcia, 2012, s.11).

Özellikle 90'lardan itibaren çağdaş seramik sanatçısı kadınların, kadın konusuyla birlikte mitolojik kadın konusunu da kadın bakış açısıyla ele alarak cinsiyet, toplumsal cinsiyet rolleri, beden politikaları, güzellik normları, kimlik, aidiyet ve gelenek gibi kadınlık deneyimlerine dair meseleleri sorgulama ve görünür kılma amacı taşıdıkları; kimi sanatçıların ise bu figürleri daha güncel toplumsal meselelerle ilişkilendirerek yeniden yorumladıkları anlaşılmaktadır. Her bir sanatçı, kendine özgü sanatsal diliyle mitolojik kadınlara ve anlatılarına farklı anlamlar ve görsel biçimler yüklemiştir. Sanatçıların çoğunlukla kendi kültürel bağlamlarına ait mitolojik figürlere yöneldikleri ya da evrensel mitolojik kadın karakterleri yeniden ele aldıkları görülmektedir.

Araştırma kapsamında mitolojik kadınları eserlerinde konu edinen çağdaş seramik sanatçıları arasında Sandy Brown, Coille McLaughlin Hooven, Kukuli Velarde, Hanne Mannheimer, Soe Yu Nwe, Ruby Neri, Anne Athena, Roxanne Jackson, Lisa Clague, Lena Peters, Prune Nourry, Clara Holt, Tracie Bertram, Caroline Andrin, Daphne Christoforou, Chenlu Hou gibi isimler ve eserleri incelenmektedir. Dünyada olduğu gibi Türkiye'de de çağdaş seramik sanatçıları, kültüründe yoğruldukları Anadolu'nun zengin topraklarının kadim mitolojilerinde yer alan kadınlardan gerek biçimsel gerekse içerik bakımından ilham almışlardır. Araştırma kapsamında incelenen Azade Köker, Zehra Çobanlı, Elif Uras, Tuba Batu, Irmak Dönmez, Ezgi Hakan gibi çağdaş seramik sanatçıları eserlerinde mitolojik kadınlara ve onların anlatılarına yer vermişlerdir.

Bu bölümde eserlerinde mitolojik kadınların çağdaş temsillerini sunan seramik sanatçıları, eserleri ve eserlerinde öne çıkan kavramlar, teknikler ve anlatım biçimlerinin neler olduğu; form, malzeme ve içerik açısından ne gibi yöntemlerin kullanıldığı; mitolojik kadın figürlerinin kişisel sanat pratiği kapsamında hangi biçimsel ve kavramsal tercihlerle yeniden yorumlandığı ve sanatçının kişisel anlatısının bu yeniden yazım sürecini nasıl şekillendirdiği gibi sorularla araştırılmaktadır. Çağdaş seramik sanatında mitolojik kadın temsillerinin 1990'lardan bugüne kadın perspektifinden güncel bir izleği sunulmaya çalışılmaktadır.

3.2.1 Sandy Brown

Sandy Brown (d.1946), tanrıça figürleri ve birçok kültürde rastlanan antik kadın heykelciklerinlerden ilham almaktadır. Brown, 1990 tarihli ilk 'Tanrıça'sını (Görsel 64) yaptığında antik kadın tanrıça heykellerini hiç görmediğini belirtse de kolları iki yana açık, dimdik ve güçlü duruşuyla bu figür, yaklaşık MÖ 1600'e tarihlenen antik Minos Yılan Tanrıçası ile dikkat çekici bir benzerlik taşımaktadır (Garcia, 2012, s.11).

Görsel 64.

Tanrıça

Not:* Sandy Brown, 1990.

Kaynak: https://ceramics-aberystwyth.com/touring-exhibition/sensational-ceramics/sandy-brown-uk/

Sandy Brown tarafından tasarlanan 'Toprak Tanrıçası' (Earth Goddess) adlı yapıtın 14 metre yüksekliği ile dünyanın en yüksek seramik heykeli olduğu iddia edilmektedir (Görsel 65). St Austell kasabasının merkezinde yer alan 'Toprak Tanrıçası', porselen kilin içinden filizleniyormuş gibi yükselen, bedeni renkli çiçek desenleriyle kaplı, soyut bir bitki formunda tasvir edilen bir kadın figürünü temsil etmektedir. Tepe kısmında yer alan çember ve haç simgesi, aşk tanrıçası Venüs'ü temsil eden işaretten alınmış evrensel bir kadınlık sembolüdür. Bu figür, doğa ve iklim değişikliği gibi ortak zorluklarla karşı karşıya olan kasaba ve dünya için barış, sevgi ve umut dolu daha yeşil bir geleceğin sembolü olarak düşünülmüştür. 1970'lerden bu yana Kuzey Devon'da çalışmalarını sürdüren sanatçı, Leach mirasından ve onun Birleşik Krallık ile Japon-Doğu Asya seramik gelenekleri arasında kurduğu bağlantıdan ilham alarak üretimini sürdürmektedir. Bu geleneğe kendine özgü soyut ve gösterişli bir yorum katan Brown, sır tekniğinin resimsel niteliklerini tutkuyla benimsemektedir (http-56).

Görsel 65.

Toprak Tanrıçası

Not:* Sandy Brown, 14 metre yüksekliğinde, stoneware ve porselen, sırlı, 2019

Kaynak: https://www.staustell.co.uk/sandy-brown/

Sanatçı, geleneksel bir insan figüründen farklı olarak tasarladığı devasa ölçekte bir kadın figürü yaratma kararının ardında, kadınlığın temsil edilme gerekliliğinin ve kadın olmayı kutlayan bir anlayışın yattığını ifade etmiştir. Bu düşüncesini kişisel bir arka planla temellendiren sanatçı, annesinin ailesi tarafından yalnızca kız olduğu için eleştirilmiş olmasından etkilendiğini, annesinin hiçbir zaman kadın olmayı özgürce kutlayamadığını ve artık bu kutlamanın zamanının geldiğine inandığını dile getirmiştir. Ayrıca Brown, kadın sanatçılar tarafından gerçekleştirilen büyük ölçekli ve iddialı projelerin sıklıkla göz ardı edildiğini, Antony Gormley ya da Anish Kapoor gibi erkek sanatçıların eserleri kadar kamuoyunda yankı bulmadığını belirterek, sanat dünyasında cinsiyete dayalı temsiliyet eşitsizliğine dikkat çeker. Teknik açıdan oldukça etkileyici olan 'Toprak Tanrıçası', her biri üç ayrı parçadan oluşan beş büyük seramik parça, metal çubuklar üzerine dizilmiş devasa seramik boncuklar gibi üst üste yerleştirilerek inşa edilmiştir (http-57).

3.2.2 Azade Köker

Eserlerinde mitolojik kadınlardan ilham alan bir diğer sanatçı Azade Köker (d. 1949) 'dir. Köker bir söyleşisinde,

> Feminist kuramcı Luce Irigaray'ın mitlerin erkekler tarafından yazıldığı ve bu mitlerde kadının kontrol edilmesi gereken bir varlık olarak belirdiği, müzelerdeki Antik Dönem eserlerinde gördüğümüz kadın imgelerinin de aslında kadının kendiliğini ve gerçekliğini değil erkeklerin korku ve fantezilerini temsil ettiği saptamasından alıntı yaparak Antik Yunan'da yaratılan kadının olumsuz imajının sonraki uygarlıkları ve çağları etkilediğini belirtir (Ezik, 2021).

Görsel 66.

Soyut Form

Not:* Azade Köker, seramik heykel.
Kaynak: Efeakdoğan, 2015, s. 110.

Sanatçının 'Soyut Form'unda (Görsel 66), tarih öncesi Ana Tanrıça heykelciklerinden esinle geliştirilen özgün bir yorumun izleri gözlemlenmektedir. Taht biçiminde kurgulanan yapı, soyut bir biçimlendirmeye sahip olmasına rağmen, taht formunun tüm karakteristik özelliklerini izleyiciye hissettirecek bir nitelik taşımaktadır. Bu yapının merkezinde konumlanan figürün bel altı bölümü plaka benzeri bir yapıdadır ve üzerinde çizgisel detaylara yer verilmiştir. Ana Tanrıça heykelciklerinde genellikle abartılı bir şekilde vurgulanan bu anatomik alanın, sanatçı tarafından kobalt mavisi tonlarıyla biçimsel olarak ön plana çıkarıldığı ve böylece bu tarih öncesi vurgunun çağdaş bir estetik anlayışla yeniden yorumlandığı söylenebilir. Azade Köker'in üretimlerinde tarih öncesi tanrıça temsilleriyle çağdaş kadın imgeleri arasında kurulan bağ dikkat çekicidir.

Köker'in pişmiş toprak malzeme ile gerçekleştirdiği kadın figürlerinde, kadını hem çağdaş yaşamın çoklu kimliklerine uygun şekilde hem de tarih öncesi tanrıçaların taşıdığı anıtsallıkla bütünleştirerek betimlediği anlaşılmaktadır. Bu figürlerin bedenlerinde zaman zaman kaldırım taşı, cam tuğla, metal levha ya da plastik gibi çağdaş malzemelere yer verilmiştir. Sanatçının arkaik dönemle kurduğu bu görsel ve kavramsal ilişki, özellikle 1990 yılında gerçekleştirdiği büyük boyutlu, çok parçalı ve kimi zaman kırmızı ya da gece mavisine boyanmış heykel kompozisyonlarında belirginleşmiştir (Efeakdoğan, 2015, s. 111).

3.2.3 Coille McLaughlin Hooven

Seramiğe feminist içerik kazandıran ilk sanatçılardan biri olarak bilinen Amerikalı seramik sanatçısı Coille McLaughlin Hooven (1939–2024), porselen figüratif heykeller; çaydanlıklar ve kaplar gibi ev içi nesneleri anlatısının merkezine yerleştiren dioramik çalışmalar üretmiştir. Eserlerinde masalsı sahnelerde yer alan deniz kızları, canavarlar gibi fantastik yaratıkları; giysi parçaları, mutfak eşyaları gibi gündelik yaşama ait unsurları betimleyen sanatçının yarattığı ilk bakışta hafif ve eğlenceli görünen bu sahneler, izleme süresi uzadıkça daha derin ve karanlık anlamları ortaya çıkarmaktadır. Hooven'ın eserleri, kadının konumunu sorguladığı kendi yaratıcı çağdaş mitlerini kurgulaması bakımından araştırma kapsamında incelenmektedir. Hooven, gündelik hayatın nesneleri ve masalsı sahneler yoluyla toplumsal cinsiyet rollerine dair eleştirel bir bakış geliştirmiştir (Görsel 67,68).

Görsel 67.

Yeraltı (solda), Kimim Ben? (sağda)

Not:* Coille Hooven, porselen, 1987

Kaynak: https://www.coillehooven.com/1980-s?lightbox=dataItem-iw6ulmke3

Priscilla Frank'e göre Hooven, sözlü anlatı yerine üç boyutlu biçimlendirme aracılığıyla hikâye kuran etkileyici bir anlatıcı kimliğiyle tanınmaktadır. Elli yılı aşkın bir süredir porselenden ürettiği eserlerde denizkızları, yılanlar ve melez yaratıklar gibi fantastik ögeleri feminist alt metinlerle harmanlayarak çağdaş seramik sanatında özgün bir anlatı dili kurmuştur. Bu üretim süreci, yalnızca mitolojik göndermelerle değil, aynı zamanda kadınlık deneyimine, beden politikalarına ve ev içi yaşamın psikolojisine dair çok katmanlı bir eleştirel okuma da sunmaktadır. Hooven, beyaz ve mavilerden oluşan geleneksel bir renk paletiyle, seramiğin klasik Avrupa biçimlerini ve kadın işiyle ilişkilendirilen yönlerini sorgulamaktadır. Toplumsal cinsiyet eşitsizliği, ev içi mekânlar, emek ve annelik gibi konuları keşfeden sanatçı için bu temaların her biri, bilinçdışından yükselerek çamura dönüşürken biçim değiştirir. Kadınlığa dair en yakıcı gerilimleri, tamamen kendine özgü bir semboller ve işaretler diliyle ele alan Hooven, hafif görünümlü ama karanlık alt anlamlar taşıyan mitolojiler örer; bu anlatılar zihninize sızarak orada kendilerine sessizce yerleşecek bir köşe bulur (http-58).

Görsel 68.

Yaralı Kadın (solda), Havva (ortada), Denizde Kayıp (sağda)

Not:* Coille Hooven, porselen, 1986/ Coille Hooven, porselen, 1992
Kaynak:https://www.coillehooven.com/1980-s?lightbox=dataItem-iw6t4ceq2
https://www.coillehooven.com/1990-2?lightbox=dataItem-iw6tg7qx6

Jenni Sorkin'e göre Coille Hooven'ın heykelleri, hüzünlüdür ve ev merkezli anlatılardan doğar; bu anlatılar, evi ve kadınlığı hem saygı hem de ince bir zekâ kıvraklığıyla ile ele alır. Hooven'ın nesneleri, işlevsellik ima eden bir sınırda durur: Yüzü içine gömülmüş, kullanılamaz bir önlük ya da insan görevlerini yerine getiren kurnaz hayvan figürleriyle taçlandırılmış kaplar gibi. Porselenden yaratılmış hayali bir dünya olan Hooven'ın

imgeleri, büyükanne vitrinlerinde sergilenen tanıdık kitsch seramiklere doğrudan bir karşı duruştur. Hooven'ın külliyatı, anlamı tam olarak belirlenemeyen nesnelere dair duyumsanan tuhaf bir haz üretir; eserler, hem duygusal olarak hasar görmüş kadın temsillerini hem de hayvansal tılsımları içerir. Tüm bu karşıt duygular, teknik açıdan son derece hassas biçimlendirilmiş porselen malzeme aracılığıyla görünür kılınır. Sanatçının çoğunlukla mavi ve beyaz tonlarda, sınırlı ve bilinçli bir renk paleti tercih etmesi, siyah-beyaz fotoğrafçılığı andıran bir etki üretir; eserlere görsel sadelik içinde yoğun anlam katmanları kazandırır. Kobalt sırın kullanımında ise hem yüksek etki gücü hem de uç ton aralıklarında, çok açık maviden lacivert siyaha uzanan bir spektrumda sunduğu çeşitlilik, sanatçının biçim ve anlam arasında kurduğu gerilimli ilişkiyi derinleştirir.1970'ler feminizminin söylemsel yapısında, zanaatın dışlanması temel tartışma başlıklarından biri olarak öne çıkmıştır. Judy Chicago'nun 'Akşam Yemeği Partisi' adlı yapıtında olduğu gibi, Coille Hooven da tarihsel olarak 'kadın işi' olarak görülen teknikleri, özellikle porseleni, sanat pratiğine taşıyarak, kadın emeğine ve ev içi yaşantıya dair anlatılar kurmuş; bu yolla feminist sanatın zanaatla kurduğu ilişkiyi yeniden tanımlamıştır (http-59).

3.2.4 Kukuli Velarde

1962 yılında Cusco, Peru'da doğan Perulu-Amerikalı sanatçı Kukuli Velarde, resim ve seramik alanlarında ürettiği eserlerinde sık sık yerli kültürleri ve mitolojileri referans almaktadır. Sanat pratiği, Peru'nun yerli mitolojisi ile Katolik sembolizmi gibi farklı inanç sistemlerini bir araya getirerek kültürel kimlik ve İspanyol sömürgeciliğinin And Dağları deneyimini sorgulamaktadır. Özellikle senkretizm kavramı, yani yerli ve Hristiyan inanışların harmanlanarak birlikte var olması sanatçının eserlerine ilham verir ve bu sayede Velarde, İspanyol fatihlerin yerli ruhları tamamen yok edemediğini ve bu kadim inanışların modern kimliklerde yaşamaya devam ettiğini vurgular (http-60).

Kukuli Velarde'nin Isichapuitu adlı seramik yerleştirmesi (Görsel 69), adını Peru kökenli bir mitten almaktadır. Söz konusu anlatıya göre bir rahip, ölen sevdiğinin ruhunu çağırmak amacıyla Manchaypuitu (erkek) ve Isichapuitu (kadın) adı verilen, 'ölüm kapları' olarak bilinen figüratif kapları kullanmaktadır. Velarde, bu anlatıdan esinlenerek kendi seramiklerini üretmiş, ancak bu kapları ölümle değil, yaşamla ilişkilendirerek, bireyin yaşamı boyunca içinde barındırdığı kültürleri ve duyguları çağırmaya yönelik araçlara dönüştürmüştür. Sergide her biri farklı biçim, renk ve dile sahip yaklaşık 15

heykelin her birinin başlığı ve kullanılan malzemeler detaylandırılmış, eser adları İngilizce, İspanyolca ve Peru'nun yerel dillerinden seçilmiş ve özgünlüklerini korumak adına çeviri yapılmamıştır. Figürlerin büyük çoğunluğu beyaz, kırmızı ya da kahverengi kilin karışımından oluşurken bazıları renklendirilmiş; bazıları desenli, bazıları desensizdir. Yerleştirme, bütün olarak bakıldığında kaotik bir çokluk izlenimi uyandırsa da her figür tekil olarak değerlendirildiğinde, yapıtın anlam katmanları daha belirgin hâle gelmektedir. Velarde'nin bu yerleştirmeyle sunduğu ifade, yalnızca kişisel ve tarihsel bellekle değil, aynı zamanda estetik, kültürel ve politik sorularla da şekillenen çok katmanlı bir sanat dili ortaya koyar. Isichapuitu projesi, hem geçmişle kurulan yaratıcı bir diyalog hem de bugünün kimlik, aidiyet ve direniş biçimlerine yönelik bir düşünsel çağrıdır (http-61).

Görsel 69.

Isichapuitu

Not:* Kukuli Velarde, Seramik yerleştirme, 1997 – 2002.

Kaynak: https://www.kukulivelarde.com/portfolio/isichapuitu/

Kukuli Velarde, kendisine miras kalan anıları ve duyguları betimler. "Mükemmel Küçük Kadın" isimli eserde (Görsel 70) bu kadın, kendi bedeni üzerinde hiçbir söz hakkına sahip değildir: Hamiledir fakat bekâret kemeri takmaktadır, ayrıca idealize edilmiş beyaz bir kadının maskesini taşımaktadır. Sanatçı bu figürü, sanki kadın karakter uzun uykusundan uyanıp içine hapsedildiği durumu fark ediyormuş gibi gerilimli bir anı yakalayarak tasvir eder. Kadın sonunda maskesini çıkarır ve altında öfkeyle bakan savaşçı bir yerli kadın yüzü ortaya çıkar. Bu eser, sömürgeci dönemin dayattığı kadınlık ve saflık ideallerine karşı yerli kimliğinin ve dişil gücün uyanışını simgelemektedir (http-62).

Görsel 70.

Santa Chingada: Mükemmel Küçük Kadın

Not:* Kukuli Velarde, Seramik ve karışık malzeme; 63,5 × 45,7 × 29,2 cm; Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi, 1999-2000.

Kaynak: https://americanart.si.edu/artwork/santa-chingada-perfect-little-woman-118688

Sanatçı, 'La Linda Nasca' isimli seramik heykelinde (Görsel 71), Cusco Katedrali'nde bulunan Meryem'e ait ünlü bir heykel olan 'La Linda'yı, eski bir Nasca tanrıçası suretinde yeniden hayal eder. Böylece Velarde, çağdaş And halklarının hem İspanyol hem de yerli miraslarını nasıl benimseyebileceğini düşünür. Bu seramik heykel, formunu ve süslemelerini Nasca kültürünün çanak çömlek stilinden alır; üzerinde stilize Nasca motifleri (örneğin kolibri kuşları ve yüz figürleri) görülür. Aynı zamanda başında metal bir hale ve ay şeklinde bir hilal gibi Meryem Ana'ya özgü semboller taşır. Velarde bu eserde bir maskeyi düşürme metaforu kullanarak, söz konusu Meryem heykelinin altında aslında yerli bir tanrıçanın, yani sömürgecilik öncesi inancın gizlendiğini gösterir. Sonuç olarak La Linda Nasca, And toplumlarında çift kimlik olgusunu kutlayan iyimser bir mesaj verir. İki farklı inanç ve kimlik unsurunun tek bir figürde birleşmesi, yerli kültürün sömürgecilik sonrasında da hayatta kaldığını ve yeni bir güzelliğe dönüştüğünü simgeler. Eser, Antik Nasca sanatı ile Kolonyal Dönemin Hristiyan imgelerini modern bir yorumla birleştirerek zaman içinde bir köprü kurar ve kültürel devamlılığı vurgular (http-63).

Görsel 71.

La Linda Nasca

Not:* Kukuli Velarde, seramik heykel, sır altı boyalar, sır, metal, varak altın, lüster, cam, 2023. Kaynak:https://www.artic.edu/files/a5a0ddc2-4903-4bf4-8b9a-d4cf3ce342b4/KukuliVelarde_ACloserLook.pdf

Kukuli Velarde'nin henüz tamamlanmamış olan De Las Wak'as y Las Pachamamas adlı projesi (Görsel 72), And inanç sistemlerinin ve özellikle Pachamama figürünün sömürgecilik bağlamında uğradığı dışlanma ve bastırılma biçimlerine yönelik eleştirel bir yaklaşım sergilemektedir. Sanatçının kişisel anlatısından hareketle gelişen bu proje, 2019 yılında Pan-Amazon Piskoposlar Senodu sırasında gerçekleşen bir olayın etkisiyle biçimlenmiştir. Bu olayda, genç bir Katolik rahibin Pachamama figürlerini "put" olarak nitelendirip Tiber Nehri'ne atması, Batı'ya özgü dinsel üstünlük anlayışının günümüzde dahi devam ettiğini çarpıcı biçimde ortaya koymuştur. Velarde bu olayı, yalnızca sembolik bir yıkım değil, aynı zamanda yerli inançların sistematik inkârına dair tarihsel bir sürekliliğin tezahürü olarak görmektedir. Proje, bu bağlamda yalnızca bir protesto ya da karşı duruş değil, aynı zamanda yerli varlıkların ve ontolojilerin tanınmasını, saygı görmesini ve yeniden canlandırılmasını amaçlayan kavramsal bir öneri olarak şekillenir. Sanatçı, tüm inanç sistemleri için demokratik haklar talep ederken, Pachamama ve Wak'a gibi figürlerin taşıdığı derin anlamları kavramsal düzlemde yeniden gündeme getirir. Pachamama'nın yanlış biçimde bir 'put' olarak damgalanmasına karşılık, onun İnka mitolojisinde Toprak Ana rolü üstlenen, verimlilik, doğurganlık ve yerin sarsılması gibi doğa olaylarını yöneten bir tanrıça olduğu hatırlatılmaktadır. Pachamama, Quechua

kozmolojisinin dört temel ilkesi olan su, toprak, güneş ve ayın varlık nedenine kaynaklık eden bir varlık olarak görülür. Ona sunulan adaklar, yalnızca dinsel ritüeller değil, aynı zamanda yeryüzüne duyulan saygının fiziksel ifadesidir. Pachamama, her yerde var olan ve yeryüzündeki yaşamı destekleyen kapsayıcı bir güçtür. Çimento altında boğulmuş olsa dahi, yaşamı besleme yetisini hiçbir zaman yitirmez (http-64).

Görsel 72.

De Las Wak'as y Las Pachamamas

Not:* Kukuli Velarde, devam eden proje, 2025.
Kaynak: https://www.kukulivelarde.com/portfolio/de-las-wakas-y-las-pachamamas/

Velarde'nin bu serisi hem sömürgecilik sonrası düşünce biçimlerine hem de çağdaş sanatın estetik normlarına yönelik bir sorgulama niteliği taşır. Proje, sanatçının melez kimliği çerçevesinde kendi kültürel mirasını yeniden tanımlama çabasını, yerli epistemolojileri görünür kılarak ve estetik hiyerarşileri sorgulayarak bir ifade alanına dönüştürür. Bu bağlamda De Las Wak'as y Las Pachamamas, yalnızca geçmişe dönük bir hatırlama değil, geleceğe yönelik çoklu dünyaların inşasında bir katkı olarak değerlendirilmelidir (http-65).

Bu tür referanslarla sanatçı, klasik mitolojideki kadın tasvirlerini sorgulayarak ataerkil anlatılara eleştirel bir bakış getirir. Kukuli Velarde'nin seramik ve resim çalışmaları aynı zamanda Yunan mitolojisi gibi evrensel anlatılara getirdiği yorumlarla, kadın deneyimini ve güç ilişkilerini eleştirir. Velarde'nin eserlerinde mitolojik referanslar, geçmiş ile günümüz arasında bir diyalog kurarak izleyicilere birden fazla mirasın iç içe geçebileceği ve bundan yeni anlamlar doğabileceği mesajını verir.

3.2.5 Hanne Mannheimer

İsveç doğumlu seramik sanatçısı Hanne Mannheimer'ın çalışmaları, atılmış nesnelerde yeni anlamlar bulma tutkusuyla şekillenir. Bu etkileşim, sanatçının narin ve kırılgan büyük ölçekli yerleştirme ve nesnelerini ortaya koymasında ona yardımcı olur. Sanatçının 'Yetmiş Dört Yaşam İpliği' (74 Threads of Life) başlıklı işi (Görsel 73), Yunan mitolojisinden ve insan ömürlerini iplik eğirerek belirledikten sonra bu yaşam ipliklerini kesen Kader Tanrıçaları Moiraların hikâyesinden etkilenmiştir. Mannheimer, çeşitli uzunluklardaki yün iplikleri porselen çamuruna batırmış, pişirmiş ve ardından onları yaşam ve ölümün kırılganlığı ile zamanın geçiciliğine doğrudan temas edecek biçimde duvarda kurgulamıştır. Bu porselen iplikleri özellikle kırılgan bir taşıyıcı yüzeye yerleştirmiştir. Sergi süreci boyunca, zaman geçtikçe bu porselen ipliklerin birçoğunun yere düşüp kırıldığı görülmüştür. Sanki bu bireylerin yaşamı sona ermiş gibidir. İşte Mannheimer'ın eserini böylesine etkileyici kılan da bu simgeselliktir. Böylesine narin ve minimal nesnelere anlam ve tutkuyu taşıyabilme yetisi, olağanüstü bir başarıdır (Garcia, 2012, s.138).

Görsel 73.

Yetmiş Dört Yaşam İpliği

Not:* Hanne Mannheimer, porselen, yün, pamuk ve ahşap, yaklaşık 300 x 200 cm, 2010, Fotoğraf: Ester Segarra

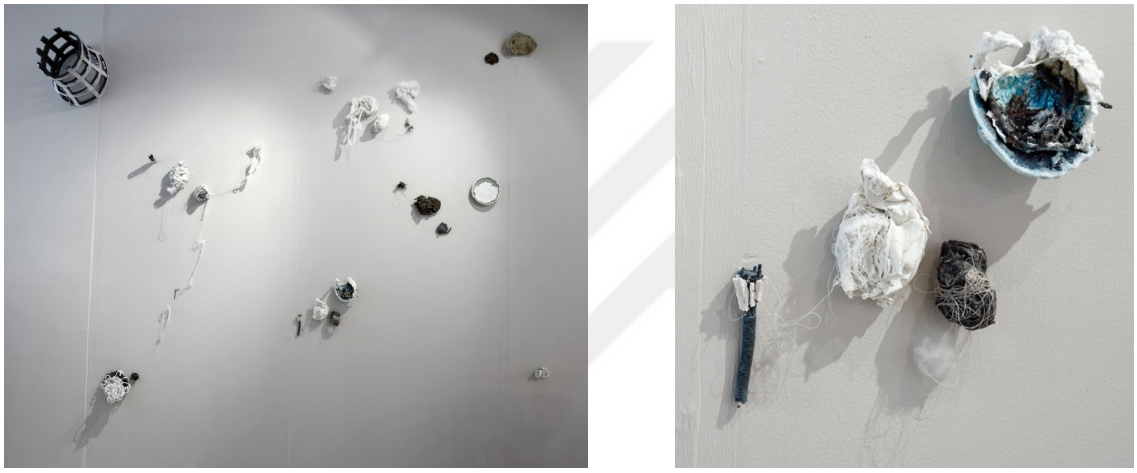
Kaynak: http://hannemannheimer.com/collections/earlier-works/rca-work/

Moiralar, Yunan mitolojisinde kaderin üç tanrıçası olarak bilinir ve insan yaşamının başlangıcından sonuna kadar olan süreci yönettiklerine inanılır. Bu üç kız kardeşten her biri, yaşamın farklı bir evresini temsil eder. Clotho yaşam ipliğini eğirerek doğumu

başlatır, Lachesis bu ipliği ölçerek bireyin yaşam süresini tayin eder, Atropos ise ipliği keserek yaşamı sonlandırır. Bu üçlü, yalnızca ölümlülerin değil, kimi anlatılarda tanrıların kaderi üzerinde de belirleyici bir güce sahiptir. Moiralar, kaderin kaçınılmazlığı, yaşamın sınırlılığı ve ölümün kesinliği gibi temaları simgeleyerek, mitolojik anlatılarda zaman, düzen ve geçicilik kavramlarının cisimleşmiş hâli olarak yer alırlar. Mannheimer'ın 74 Threads of Life (Yetmiş Dört Yaşam İpliği) isimli eseri işte bu öyküye gönderme yapar (http-66).

Görsel 74.

Ariadne'nin İpi



Not:* Hanne Mannheimer, çamur, yün, iplik, buluntu nesneler, yaklaşık 300 x 300 cm, 2010, Fotoğraf: Ester Segarra

Kaynak: http://hannemannheimer.com/collections/earlier-works/rca-work/

Sanatçının bir diğer eseri 'Ariadne'nin İpi'nde (Ariadne's Thread) ise Yunan mitolojisinden Ariadne'ye gönderme yapılmaktadır (Görsel 74). "Ariadne'nin ipi" Antik Yunan mitolojisinden türeyen ve hem edebi hem de felsefi bağlamlarda derin anlamlar taşıyan güçlü bir metafordur. Ariadne, Girit Kralı Minos'un kızıdır. Efsaneye göre, yarı insan yarı boğa olan Minotaur'un bulunduğu karmaşık labirentte yolunu bulabilmesi için Theseus'a bir ip yumağı verir. Theseus, bu ipi labirente girerken bir ucunu girişe bağlar ve ilerledikçe ipi açar. Minotaur'u öldürdükten sonra, ipi takip ederek labirentten çıkmayı başarır. Bu hikâye, Ariadne'nin zekâsı ve rehberliği sayesinde Theseus'un başarıya ulaşmasını simgeler. Bu nedenle 'Ariadne'nin İpi' tabiri, karmaşık ve çıkışsız görünen bir durumda yol gösteren rehber ilke ya da çözüm yolunu ifade etmek için kullanılır. Sanatçının kendi ifadeleriyle, iplik dikiş ve dokuma için kullanılan ince bükümlü liflerden oluşan bir materyal olabileceği gibi; aynı zamanda bir düşünce akışı, anlatı çizgisi, olaylar

dizisi ya da bir hikâye boyunca devam eden birleştirici unsur da olabilir. Ariadne's Thread adlı çalışmada sanatçı, çeşitli ıvır zıvır ve hediyelik eşyaları iplikle sarmalayarak onları fosilleşmiş kalıntılara dönüştürür; bu dönüşümle birlikte belleğin ele avuca sığmaz doğasını simgeleştirmeyi amaçlar. Nesneleri birbirine bağlayan iplikler, sanatçının üretim sürecindeki düşünce akışını temsil eder. Bu bağlamda iplik, aynı zamanda sanatçının desenlerinde kullandığı soyut iz üretimiyle benzerlik taşıyan çizgisel bir unsur haline gelir (http-67).

Mannheimer'ın bu iki eserinde de iplik metaforu ve porselenle kaplanmış, zamanla kırılan bu iplikler aracılığıyla kadının mitolojik anlatılardaki yaşamın yönünü belirleyen, zamanla ve ölümle ilişki kuran; bilgeliği ve yol göstericiliğiyle etkin bir özne oluşuyla bağ kurulduğu söylenebilir. Böylece mitolojik kadın hem rehber hem de yaşamın sürekliliğini ve sonunu biçimleyen, yazgıyı şekillendiren tanrısal figür olarak çağdaş seramik diliyle yeniden temsil edilir.

3.2.6 Soe Yu Nwe

1989 doğumlu Myanmar asıllı sanatçı Soe Yu Nwe, 2015 yılında Rhode Island School of Design'da Seramik alanında yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. O tarihten bu yana, Amerika Birleşik Devletleri ve Asya genelinde çok sayıda sanatçı rezidansına katılmıştır. Doğa ve bedeni parçalara ayrılmış biçimde şiirsel bir yaklaşımla tasvir ederek duygusal dünyasını dönüştüren sanatçı, hızla değişen küreselleşmiş toplumda bireysel kimliğin karmaşıklığı üzerine düşünür.

Sanatçı, çalışmalarında bir kültürel yabancı olarak deneyimlediği yabancılaşma, belirsizlik ve acı gibi duyguları ifade etmenin çeşitli yollarını araştırmakta; bu kapsamda iç ile dış arasındaki sınırların sorgulandığı anlatı mekânları kurgulamaktadır. Myanmar'da yaşayan üçüncü kuşak Çin kökenli bir göçmen olarak, hem etnik Çinlilere özgü kültürel uygulamalardan hem de yerel Burmalı geleneklerden beslenmektedir. Yerel animistik inanç sistemleri, halk anlatıları ve mitolojik kaynaklar, sanatçının imgeler dünyasını şekillendiren başlıca unsurlar arasında yer almaktadır. Özellikle Budist mitolojilerdeki kadın figürlere yönelik ilgisi, üretim sürecine yön vermektedir. En güncel serisinde ise Myanmar halk inançlarında ejderha kraliçesi olarak bilinen Naga Maedaw figürü ile Buddha'nın doğum anlatılarını bir araya getirerek melez bedenler yaratmayı amaçlamıştır (Görsel 75, 76) (http-68).

Görsel 75.

Naga Mae Daw Serpent

Not:* Soe Yu Nwe, sırlı porselen heykel, elle ve dökümle şekillendirme, altın ve sedef lüster, 132 × 48 × 38 cm, 2018, Queensland Sanat Galerisi Koleksiyonu.

Kaynak: https://garlandmag.com/article/naga-mae-daw-serpent/

Google Arts and Culture'a göre seramik sanatçısı Soe Yu Nwe'nin sanatsal pratiği, kadın kimliği, dönüşüm ve bir yabancı olmanın psikolojik sınırları üzerine düşünmeyi içermektedir. Çamur ile çalışmak, sanatçıya hem memleketinden uzakta yaşadığı kopukluk hissini ifade etme imkânı tanır hem de kendi kültürü ve mirasıyla ilişkili unsurları keşfetme alanı sunar. Yılan figürü hem kişisel hem de simgesel düzeyde önemli bir yer tutar. Myanmar'da yılan ejderhaların tanrıçası olan Naga Mae-Daw, ülkenin birçok pagoda tapınağında saygı gören bir figürdür. Budizm öncesi kökenlere sahip olduğu düşünülen bu tanrıça, Naga adı verilen ve nehirlerde, göllerde, okyanuslarda ve kuyuların dibinde yaşayan yılan biçimli sihirli dönüşüm varlıklarının hükümranıdır (http-69).

Sanatçı Soe Yu Nwe, yılanların tanrıçası Naga Mae Daw'dan esinlendiği eserleri Çin'in antik porselen kenti Jingdezhen'de geçirdiği sanatçı ikameti sürecinde, bu bölgeye özgü oldukça saf, yarı saydam ve rafine özelliklere sahip olan Jingdezhen porselen çamurunu kullanarak sucuk/fitil ve kalıba basma teknikleriyle üretmiştir. Eserin renk paleti, bu mitolojik varlıkların ikamet ettiği gökyüzü ya da yeraltı dünyasını andıran mavimsi sedefli beyaz tonlardan oluşmaktadır. Sanatçı, bu figürü Batı dinleri ve inanç sistemleri tarafından şekillendirilen kollektif bilinçteki yılan imgesini yeniden yapılandırmak amacıyla oluşturmuştur. Yılan, Batı düşünce sisteminde Havva'yı elmayı yemeye teşvik eden, kötülüğün sesi olarak kodlanmıştır. Sanatçı bu eseriyle, yılana ilişkin mevcut

algılarla çalışmayı ve bu varlık etrafında şekillenen inançlara dair daha geniş bir bakış açısı sunmayı amaçlamaktadır. Sanatçıya göre yılanlar şifa, dönüşüm, yenilenme, yeniden doğuş ve yıkımı temsil eder. Aynı zamanda kadim bilgelikle ilişkilidir. Örneğin kendi kuyruğunu yiyen Ouroboros hem kendini yok eden hem de yeniden iyileştiren ve doğuran bir varlık olarak döngüsel yaşamın simgesidir. Sanatçı için yılanlar ayrıca yaratıcı bir simge, tüm canlılara hayat veren sonsuz bir doğurganlık enerjisidir. Bu bağlamda Soe Yu Nwe, Çin mitolojisinde evreni yarattığına inanılan tanrıça Nuwa'yı da bir referans noktası olarak sunmaktadır (http-70).

Görsel 76.

Naga Maedaw (solda), The Eye (sağda)

Not:* Soe Yu Nwe, sırlı porselen heykel, elle ve dökümle şekillendirme, altın ve sedef lüster, 51×36×38cm, 2018. / Soe Yu Nwe, 43,2×48,3×20,3 cm, 2018, sırlı porselen heykel, elle ve dökümle şekillendirme, altın ve sedef lüster, Queensland Sanat Galerisi Koleksiyonu.

Kaynak:https://myanmarmix.com/en/articles/burmese-mythology-comes-alive-in-this-new-ceramics-exhibit https://www.artsy.net/artwork/soe-yu-nwe-naga-maedaw-the-eye

Yılan, bazı insanlarda irrasyonel korkular uyandırabilmektedir. Eserlerine bakan kimi izleyiciler, içerdikleri katmanlı anlatımlara rağmen yalnızca yılan figürünü görüp bundan ürktüklerini dile getirmektedir. Sanatçıya göre bu korku hâli, söz konusu imgeyi etkileyici kılan unsurlardan biridir. Yılan figürü, kimi kültürlerde maneviyatı, gizli hazineleri, büyülü güçlerin koruyuculuğunu ya da ölümlülüğü temsil eder. Bazı kesimler tarafından dişil bir varlık olarak görülürken, bazıları tarafından fallik bir simge olarak algılanır. Bu hayvana atfedilen birbirine zıt anlamlar, sanatçı için onu araştırmaya ve görsel dilde yeniden işlemeye değer kılan önemli bir zenginlik sunmaktadır (http-71).

3.2.7 Elif Uras

1972 Ankara doğumlu sanatçı Elif Uras, seramik heykelleri ve resimlerini toplumsal cinsiyet ve sınıf kavramlarının değişen anlamlarını sorgulayan bir yaklaşımla üretmektedir. Sanatçı, kadın bedeninin kültürlerarası temsiline odaklandığı çalışmalarında, geleneksel Türk süsleme sanatlarının figüratif olmayan görsel dili ile Batı sanatının figüratif temsillerini bir araya getirir. Elif Uras New York'ta yaşamaya ve çalışmaya devam etmektedir (http-72).

Görsel 77.

Kendi Ayakları Üzerinde Duran Kadın

Not:* Elif Uras, sırlı stoneware, titanyum PVD kaplama, 95 × 50 × 48,5 cm, 2018
Kaynak: https://www.artsy.net/artwork/elif-uras-woman-standing-on-her-own-feet

Elif Uras'ın sanat pratiğinin merkezinde kadın figürü yer alır (Görsel 77). Her bir eseri, Türkiye'de kadın olarak büyümenin deneyiminden beslenen ve farklı coğrafya, kültür ve inançlardan kadınlarla kurduğu ilişkilerle şekillenen anlatılar sunar. Özellikle, Osmanlı Dönemine özgü el boyaması çinileriyle tanınan Kuzeybatı Anadolu kenti İznik'te tanıdığı kadınlar, sanatçı üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Uras, bu kadınlarla kurduğu ilişkilerin izlerini taşıyan çeşitli eserlerinde, söz konusu etkileşimi görsel dile dönüştürerek izleyiciyle buluşturur. Uras'ın anlatısında, Çatalhöyük'ün Neolitik pişmiş toprak tanrıçalarından çağdaş resim ve seramik çalışmalarına uzanan geniş bir yelpazeye yayılan eserler yer alır. Sanatçı, bu eserler aracılığıyla kadın figürünün hikâyesini ortak miras, kültürel melezlik, gelenek, emek ve tüketim bağlamında yeniden kurgular. Her bir

çalışma, bu temalar etrafında kadın bedeninin tarihsel ve toplumsal temsilini sorgulayan bir anlatının parçası hâline gelir (http-73).

Görsel 78.

Kaynak

Not:* Elif Uras, mekâna özgü yerleştirme, Galata Rum Okulu İstanbul 2018, Fotoğraf: Serkan Eldeleklioğlu

Kaynak: https://www.elifuras.com/kaynak-the-source-istanbul-2018/

Elif Uras'ın Galerist öncülüğünde Kale Grubu'nun desteği ile gerçekleştirdiği 2018 tarihli 'Kaynak (The Source)' isimli mekâna özgü yerleştirmedeki (Görsel 78) dört eser, 'The Star (Yıldız)' isimli mozaik çini parçalardan oluşan duvar, yerleştirmeyle aynı adı taşıyan ve çeşme işlevi gören seramik tanrıça heykeli ile yine aynı malzemeden üretilmiş çerçevelere yerleşen 'The Gift (Hediye)' ve 'The Promise (Söz)' isimli iki desenden oluşmaktadır. Galata Rum Okulu mekânına cevaben üretilmiş bu yerleştirme sanatçının seramikle olan mekânsal denemelerinin bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Yerleştirmeyle aynı adı taşıyan seramik çeşme 'Kaynak' (Görsel 79), sanatçının seramik heykellerinde ona uzun zamandır ilham kaynağı olan ve tarih öncesi Anadolu coğrafyasında da önemli örnekleri bulunan doğurganlık tanrıçası/toprak ana heykellerinden yola çıkmıştır (http-74).

Görsel 79.

Kaynak

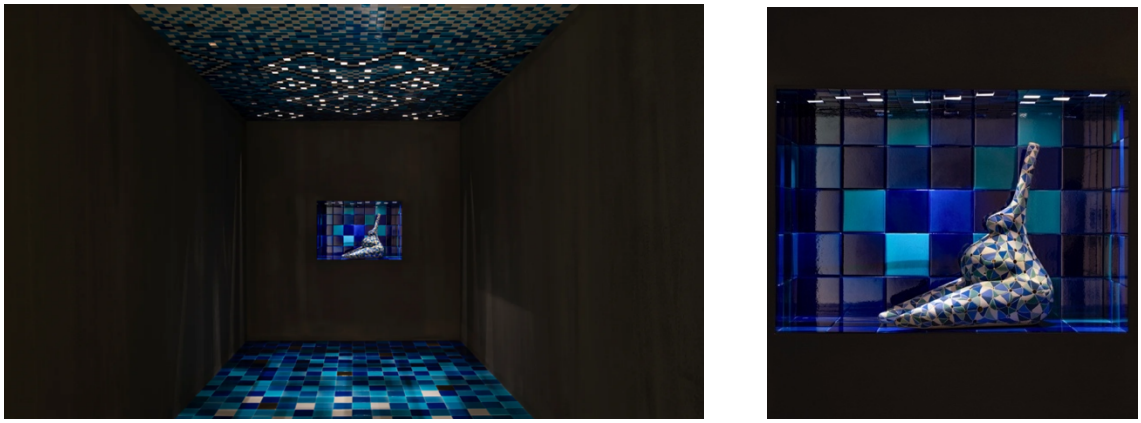
Not:* Elif Uras, sırlı stoneware, titanyum PVD kaplama, 117 x 102 x 152 cm, Galata Rum Okulu İstanbul 2018, Fotoğraf: Serkan Eldeleklioğlu

Kaynak: https://www.elifuras.com/kaynak-the-source-istanbul-2018/

Elif Uras, Double Niche (2023) başlıklı mekâna özgü yerleştirmesinde (Görsel 80), tarih öncesine ait motif ve biçimleri çağdaş bir yaklaşımla yeniden yorumlar. Zemin ve tavanda yer alan mozaikler, Anadolu dokuma geleneğinde bereket ve doğurganlıkla ilişkilendirilen, kadın bedenine benzetilen 'eli belinde' motifinden esinlenmiştir. Bu motifin seramik parçalara ayrılması, dijital görsel dile gönderme yapar biçimde piksel etkisi yaratır. Uras, Kütahya seramiklerinde sıklıkla görülen tekrar eden geometrik bordür desenlerini insan figürünü andıran bir yapıya dönüştürerek yeniden kurgular. Tavandan süzülen ışık huzmeleri, Osmanlı Dönemine ait cami ve hamam kubbelerini çağrıştırırken, mekândaki bir niş içinde konumlanan Goddess of the Moon (Ay Tanrıçası) heykeli, Çatalhöyük'te bulunan Paleolitik kadın heykelciklerinden ilham alır. Başsız, oturur vaziyette betimlenen bu figürler, ince boyunlu, belirgin göğüs ve kıvrımlarla tanımlanmıştır. Bu döneme ait mağara ağızları ve niş biçimleri kutsallık ya da ibadet alanı sembolleri olarak yorumlanır. Yerleştirme, tarih öncesi heykel ve duvar resimlerinden Anadolu kilimleri ve seramik motiflerine kadar uzanan zengin bir görsel göndermeler alanı sunar (http-75).

Görsel 80.

Ay Tanrıçası



Not:* Elif Uras, İznik çinileri, seramik, sır altı boyama, sır, altın lüster, 53 × 60 × 32 cm (heykel), 78 × 111 × 48,5 cm (niş), Fotoğraf: Zeynep Fırat, 2023

Kaynak: https://www.peramuseum.org/blog/reminiscences-of-motifs-/1613

Sanatçının 'Dryads' başlıklı eseri (Görsel 81), kırsal bölgelerde ormanları korumak için mücadele eden anaerkil figürlerin direnişinden ilhamla şekillendirilmiştir. Eserin ismi, Antik Yunan mitolojisinde yaşadıkları ağaçlarla aynı ömre sahip olan ve bu ağaçlara zarar verenleri cezalandıran ağaç perilerine (dryadlara) gönderme yapar (http-76).

Görsel 81.

Dryads

Not:* Elif Uras, stoneware, terra sigillata, sır altı boyama, sır, altın lüster, 53,3 × 25,4 cm, 2024. Fotoğraf: Adam Reich

Kaynak: https://www.candicemadey.com/gallery/all/anywhere-but-here

3.2.8 Ruby Neri

Ruby Neri, 1970 yılında San Francisco, Kaliforniya'da doğmuş; yaşamını ve çalışmalarını Los Angeles, Kaliforniya'da sürdürmektedir. Lydia Wilford'ın 24 Mayıs 2023 tarihli '8 Women Artists Using Ceramics to Subvert Art Traditions (Sanat Geleneklerini Altüst Etmek İçin Seramiği Kullanan 8 Kadın Sanatçı)' başlıklı yazısına göre, Ruby Neri'nin çalışmalarında insan bedeni hem arzu hem de tiksinti uyandıran bir habercidir. Ruby Neri, MAD'in (Museum of Arts and Design) başkan yardımcısı Elissa Auther'ın 'yeni kuşak Funk seramik sanatçıları' olarak tanımladığı oluşumun öncülerindendir. Sanatçının 'Untitled /İsimsiz' başlıklı 2018 tarihli eseri, onun geleneksel olmayan tekniğine örnek teşkil eder. Biçimi bozulmuş bir seramik vazo, iki çıplak kadın figürü ile insanileştirilmiş; dudakları ve meme uçları Schiele'nin nü resimlerini anımsatacak şekilde kırmızıya boyanmıştır. 2022 tarihli 'Past Present Future' gibi eserleri, hem 1980'lerin 'riot grrrl' hareketine özgü küstahlıklara hem de tarih öncesi kadın bedeni tasvirlerine atıfta bulunur. Bu çalışmalar, Willendorf Venüsü gibi kadın figürleri ve doğurganlık tılsımlarıyla görsel paralellik kuracak şekilde anatomik bölgeleri vurgular (Görsel 82). Neri'nin sanatı benzersizdir; seramiği anıtsal bir dişilliği inşa etmek için kullanırken, aynı zamanda zanaatkârlığa özgü dokunsal çağrışımları da korur (http-77).

Ruby Neri, yirminci yüzyıl Batı Yakası sanat geleneklerinin yanı sıra sanat tarihi ve antropolojinin küresel repertuarından da beslenmektedir. İnsan bedenini haz, dehşet ve bunlar arasındaki tüm duyguların geçirgen bir aracı olarak tasvir eder. Bu yaklaşımı onu, Mike Kelley ve Paul McCarthy gibi isimleri de kapsayan Los Angeles merkezli güncel bir sanatçı kuşağının içine yerleştirir. Öte yandan, el işçiliğine dayalı üretime duyduğu eğilim, onu Bay Area Figüratif Akımı ve Funk Hareketi ile ilişkilendirir. Son yirmi yıl boyunca Neri, seramiğin çağdaş sanatta yeniden canlanmasının önde gelen figürlerinden biri olmuştur. Bu dönemde üretiminde baskın olan kap formundaki eserleri hem toprağa özgü dokunsallık hem de psikolojik bir içtenlik taşır. Sprey sır kullanımı ise, 1990'ların sonlarında San Francisco merkezli Mission School kolektifinin bir üyesi olarak gerçekleştirdiği sokak sanatıyla seramik çalışmalarını birbirine bağlar; böylece çağdaş bir kent sanat formunu, tarih öncesi duvar resmi, graffiti ve nesne yapımının arkaik gücüyle ilişkilendirir (http-78).

Görsel 82.

İsimsiz / Geçmiş Şimdi Gelecek / Anne Figürü

Not:* Ruby Neri, seramik, 2018, Galeria Mascota/ 2022, David Kordansky Galeri/ 36,2 × 30,5 × 11,4 cm, 2023

Kaynak: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-8-women-artists-ceramics-subvert-art-traditions

3.2.9 Tuba Batu

Tuba Batu (d.1980), sanat pratiğinde mitolojik kadın figürlerinden yola çıkarak günümüz kadın kimliğine dair güncel ve eleştirel bir söylem geliştirmektedir. Özellikle 2018 yılında gerçekleştirdiği ve ‘‘Troya’dan Ithake’ye Yolculuk I’’ ile ‘‘Troya’dan Ithake’ye Yolculuk II’’ başlıkları altında yaklaşık sekiz ay arayla açtığı sergilerde, Homeros’un Odysseia ve İlyada destanlarında yer alan karakterleri yeniden yorumlamıştır. Bu bağlamda, özellikle klasik mitolojide sıklıkla ‘anti-kahraman’ olarak tasvir edilen Kirke ve Kalypso karakterlerine odaklanarak, toplumsal normlarla çatışan, kendi kurallarını koyan, güçlü ve bağımsız kadın imgelerini ortaya koymayı amaçlamıştır.

Sanatçı, gitmek isteyen Odyyseus'a bir gemi vererek 'yolun açık olsun' diyen bir kadın olan Kalypso’nun müdanasız ve gücünü kendinden alan haline karşılık, yıllarca kendini -namusunu- koruyarak kocasını bekleyerek saklamış olan Penelope’yi yerleştirmiştir. Batu’ya göre, Penelope, tarih boyunca olduğu gibi bugün de ‘erkeğine sadık, erke bağlı, erkeği için… yapan’ kadın prototipiyle kutsanmakta, kadın bedeni ve kimliği bu idealle tanımlanmaya devam etmektedir. Sanatçı bu bağlamda Penelope figürünü politik bir özne olarak konumlandırmaktadır (Sanatçıyla kişisel iletişim).

Görsel 83.

Penelope (solda), Kalypso (ortada), Kirke (sağda)

Not:* Tuba Batu, seramik heykel, 30cm, 1050°C, 2018.

Kaynak: Tuba Batu.

Kalipso ve Kirke figürlerinin belirsiz, çok boyutlu ve keskin hatlarla sınıflandırılamayan doğası, günümüz kadınının yaşadığı toplumsal, psikolojik ve varoluşsal mücadelelere göndermede bulunurken; Penelope renkli-belirli-işlemelidir (Görsel 83).

Özetle, seramik aracılığıyla mitolojik anlatıları güncel bağlamlarla buluşturarak, kadın kimliğinin tarihsel süreç içindeki dönüşümünü -ve belki de rollerin hiç değişmemiş olmasını- görünür kılmayı amaçlayan sanatıçı böylelikle, özellikle kullandığı anti-kahraman kadınları, kadının toplumdaki yerini sorgulayan, yeniden tanımlayan ve dönüştüren bir simge olarak var etmek istemiştir.

3.2.10 Anne Athena

1984 yılında Danimarka'da doğan Anne Athena, 2014 yılında Kopenhag'daki Danimarka Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nden seramik lisans, 2019 yılında ise Londra'daki Royal College of Art'tan yüksek lisans derecesi almıştır. Sanatçı, yaşamını ve çalışmalarını Birleşik Krallık'ta sürdürmektedir. Sanatçı beyanına göre sanatsal üretimi, insan davranışı, maneviyat ve psikolojiye; insan varoluşuna ve yaşam öykülerine; insanlık tarihine ve bu gezegendeki gelişim ve yerleşim süreçlerine duyduğu derin ilgiden beslenir. Figüratif anlatım, sürrealizm ve simgecilik alanlarında çalışan sanatçı, insan varlığına dair görünmeyen dünyalara bir pencere açan anlatılar yaratır. Araştırma yöntemi otoetnografiktir. Bu yaklaşım, veri değil anlam toplamaya odaklanır. Anne'in seramik

pratiği, bu araştırmaları ve düşüncelerini maddeselleştirebildiği bir ifade aracıdır. Estetik yaklaşımı, geleneksel seramiğin biçim diliyle desen, süsleme, figür ve kap formlarıyla, derinden etkileşim hâlindedir. Sanat tarihi ve tasarımına büyük bir tutku duyan sanatçının eserleri, içerdiği yoğun anlamları gizleyen geleneksel biçimlere, desenlere ve süslemelere göndermelerde bulunur. Resim geçmişinden gelen güçlü çizim becerisi, zamanla gelişerek kendine özgü bir görsel dile dönüşmüştür (http-79). Seramik eğitimi almadan önce resim alanında eğitim gören Anne Athena, bu birikimini, seramik yüzeyleri, hikâyelerini aktarabileceği üç boyutlu bir tuval olarak görmek üzere kullanmaktadır. En eski çanak çömleklerden bu yana, her zaman bir iz bırakmak; yapıldıkları kültürün ve halkın anlatısını iletmek amacıyla kullanılagelen form geleneğini Anne Athena, 21. yüzyılda bir sanatçı olarak çağdaş biçimde sürdürmektedir.

Julius Killerby'a göre Anne Athena'nın estetik anlayışı dikkate değer ölçüde durudur; yineleyen motifler bulunsa da tarzı net bir biçimde tanımlanması güç bir yapıdadır. Oryantal bir çiçek düzenlemesi, illüstrasyonlar ya da Helenistik bir nü figürüyle bir araya gelebilir. Bazen bilinçli olarak naif bir estetik, karmaşık bir desenle yan yana getirilir, ya da bir sfenks, Oculus başlığıyla taçlandırılır. Bu çeşitli üslup, akım ve dönemlere yapılan göndermeler, tarih ve tarihin nasıl kaydedildiği meselesinin sanatçının başlıca ilgilerinden biri olduğunu ima eder. Arkeolojik çağrışımları olan seramik, bu konuyu ele almak için uygun bir malzemedir (http-80).

Sanatçının 2019 tarihli 'Venüs' isimli eserinde (Görsel 84), biçimsel olarak Venüs'ün geçmiş temsillerine atıfta bulunulduğu ve Venüs'ün terazi, yılan, yelpaze, akrep, çapa, göz, çiçek tutan bir el ve daha birçok sembolik anlam taşıyan dövmeleri bedeninde taşıyan güçlü bir savaşçı figür olarak yansıtıldığı görülmektedir. Eserin göğüs bölgesinde görülen ve sanatçının el dekoruyla yaptığı anatomik çizimlerde sanatçının resim geçmişinin etkileri fark edilirken Frida Kahlo'nun eserlerine saygı duruşunda bulunduğu söylenebilir. 2019 tarihli Venüs'üne benzer şekilde, 2021 tarihli 'Çağdaş Venüs' (Contemporary Venus) isimli porselen heykelde (Görsel 85) Venüs figürünün eserin isminde de vurgulandığı gibi çağdaş bir versiyonu ile karşılaşılmaktadır. Çağdaş Venüs, figürün duruşu ve fiziksel özellikleri bakımından Boticelli'nin Venüs'üne göndermede bulunurken vücudundaki sembolik anlamlar taşıyan dövmeleri, elindeki Apple marka akıllı telefonu ve Nike marka spor ayakkabılarıyla Venüs'ün bir mitolojik kadın olarak bugününü gözler önüne sermektedir. Sanatçının gerek seramik ve dekor tekniklerindeki

ustalığı gerekse arkeoloji, resim, seramik ve sanat tarihine olan ilgisi eserlerinde katman katman sezilmektedir.

Görsel 84.

Venüs

Not:* Anne Athena, porselen heykel, elde şekillendirme ve el dekoru, 78 × 22 × 16 cm, 2019
Kaynak: https://www.artsy.net/artwork/anne-athena-venus

Görsel 85.

Çağdaş Venüs

Not:* Anne Athena, porselen heykel, elde şekillendirme ve el dekoru, altın lüster, 43 × 28 × 28 cm, 2021
Kaynak:https://www.anneathena.com/sculpture?pgid=k6zejcv7-5b3dd4b4-3c25-46e1-b462-a29aec4897f5

3.2.11 Zehra Çobanlı

Çağdaş Türk seramik sanatında mitolojik kadın figürleri, özellikle tanrıça temsilleri üzerine çalışan sanatçı-akademisyenlerden biri de Zehra Çobanlı'dır (d.1958). Çobanlı'nın tanrıçaları, biçimsel olarak tarih öncesi Ana Tanrıça figürlerini çağrıştırsalar da çağdaş bir form olarak yeniden vücut bulur ve bugünü de temsil eder. Tanrıçalar, bedenlerinin üzerinde görülen Osmanlı Dönemine atıfta bulunan yazılar ile birlikte üç ayrı zamanın yolcusu gibi görünmektedir. Sanatçı, aralarında binyıllar, yüzyıllar olmasına rağmen hepsi Anadolu topraklarında katman katman birbiri üzerinde yükselen bu kültürlerin izlerini çağdaş bir ifadeyle tanrıçalarının bedeninde de katman katman işlemiştir (Görsel 86).

Tanrıça kültünü temel referans noktası olarak alan sanatçı, yazı sanatı ile kadın figürünü bir araya getirdiği çalışmalarında eklektik bir üslup benimsemiş ve Anadolu topraklarına özgü arkeolojik ve etnografik imgeleri yorumlayarak bu coğrafyanın kültürel belleğine sanatsal bir anlatım kazandırmıştır (Çirkin Uyanık, 2022, s.1614).

Görsel 86.

Tanrıçanın Gizemi / Mavi Tanrıçanın Gizemi II

Not:* Zehra Çobanlı, seramik heykel, 2020.

Kaynak: Çirkin Uyanık, 2022, s.1613 / Batu, 2020, s.502.

Sanatçının ‘Mavi Tanrıça’nın Gizemi II’ başlıklı çalışması (Görsel 86), bu temaya yönelik yaklaşımını ortaya koyan örneklerden bir diğeridir. Köklerini yaşadığı coğrafyanın kültürel mirasından alan Çobanlı, söz konusu eserde Ana Tanrıça formunu Osmanlı Dönemi hat sanatına özgü kaligrafik unsurlarla ve Türk seramik geleneğinde simgesel bir yer tutan mavi renk ile bütünleştirerek özgün bir yorum geliştirmiştir. Bu bağlamda yapıt hem geçmişle bağ kuran hem de çağdaş estetik anlayışla şekillenen bir ifade dili üzerinden Türk seramik sanatında yerini almıştır (Batu, 2020, s.502).

3.2.12 Roxanne Jackson

Amerikalı Roxanne Jackson, çalışmaları grotesk ile mizah arasında gidip gelen bir çizgide konumlanan seramik sanatçısı ve heykeltıraştır. Sanat pratiği dönüşüm, mitoloji ve doğa temaları etrafında şekillenirken, aynı zamanda biçimsel sınırları zorlayan karanlık ve fantastik imgelerle örülüdür. Jackson’ın üretimleri sıklıkla psikedelik ve tekinsiz olarak tanımlanmakta; izleyiciyi güzellik kavramının alışılagelmiş çerçevelerini sorgulamaya davet eden melez varlıklar ve gerçeküstü yaratıklar üzerinden biçimlenmektedir. Sanatçının yaklaşımı son derece sezgiseldir; sır uygulamalarındaki deneysel yöntemler ve seramik malzemenin şekillendirilebilirliği sayesinde hem estetik hem de ürkütücü nitelikler taşıyan karmaşık yüzeyler ve formlar ortaya çıkar.

Sanatçının beyanına göre, Max Lakin’in ifadesiyle, Roxanne Jackson’ın seramik işleri oyuncu olanla tehditkâr olan arasında titreşir. Bu işler, zanaate dair ince, kadınsı çağrışımları terk eder; onun yerine daha vahşi ve canlı bir anlatım biçimini benimser. Sanatçı, çamurun şekillendirilebilir doğasını sömürerek tamamen kendine özgü bir estetik üretir: hem güzel hem de ürkütücü olarak algılanabilecek yaratıklar, güzellik kavramının biçimini dönüştürerek ortaya çıkar. Sanatçıya göre bu üretim pratiği, seramik heykel sanatına dair yerleşik beklentileri sarsmak ve bu kadim zanaatı yeniden tahayyül etmek için yeni bir yol açmayı amaçlar. Farklı bakış açılarıyla yaklaşarak, çeşitli malzemeler ve teknikler kullanarak seramiğin potansiyelini zorlar ve bu süreçte geleneksel güzellik anlayışlarını sorgular; beklenmedik olanın içinde güzelliği arar. Jackson’ın heykelleri, biçimsel bir araştırma süreci içinde şekillenir. Yüksek ve popüler kültürden çeşitli nitelikler ödünç alarak; mitoloji ve halk anlatılarını yorumlayarak bu çalışmaları üretir. Zaman zaman vazo ya da şamdan gibi geleneksel ve işlevsel formlardan yola çıkar, ancak bu biçimleri kendi bozulmuş mitolojisiyle dönüştürür. Ortaya çıkan nesneler -bu ‘tuhaf anlatılar’dan doğan, başkalaşmış ve psikedelik ‘gizemli nesneler’- tekil bir anlatıya

sığmaktan kaçınır. Doğa ve fantezinin, işlev ve absürtlüğün, oyunbazlığın, ironiyle groteskin çarpıştığı yapılardır bunlar. Sanatçının çalışmalarında doğa ile seramik üretim süreçleri arasında kurulan yüce ilişki, görsel imgelemin temelini oluşturur. Çamur, şekillendirilebilir hâlinden katı forma geçerken, sanatçı ısıyı ve eriyen sırın akışını yönlendirir. Sır yüzeye uygulanır, fırınlanır, erir ve ardından kristalleşerek volkanik kaya dokularını andıran bir yapı kazanır. Formlar, canlı ve parlak sır katmanlarıyla pekiştirilir. Bu yüzeyler, ham malzemelerin katmanlanması ve çoklu fırınlama süreçleriyle elde edilir. Jeolojik süreçleri taklit eden bu üretim yöntemi, dizginlenmemiş biçimlere ve karmaşık yüzey dokularına olanak tanır; böylece hem metaforik hem de elementel anlamda toprak ve dönüşüm (flux) kavramlarını yansıtır (http-81).

Roxanne Jackson'ın 'Medusa' isimli eseri (Görsel 87), izleyeni doğrudan mitolojik anlatıya yönlendirir. Artrepreneur'e verdiği röportajda sanatçının ifade ettiği üzere, Medusa figürü Poseidon tarafından tecavüze uğramış ve kurban olmasına rağmen cezalandırılmıştır; güzelliği ve yaşadığı travma nedeniyle bir gorgona dönüştürülmüştür. Bu durum, günümüzde hâlâ geçerliliğini koruyan toplumsal dinamiklere ayna tutmaktadır. Sanatçıya göre mitolojik anlatılar, farklı kültürler tarafından sürekli yeniden üretilmekte, bu da onları çağdaş meselelerle ilişkilendirilebilir kılmaktadır. Çeşitli kültürlerde yılan saçlı kadın figürlerine ya da doğrudan Medusa'ya gönderme yapılmakta olup, sanatçının bu eseri de mitolojik anlatıya paralel bir şekilde, Medusa'nın kesik başından yere damlayan kanın zehirli yılanlara dönüşmesi fikrini merkezine alır. Aynı zamanda, sanatçının bilimkurgu ve korku türlerine, özellikle de John Carpenter'ın 1989 tarihli The Thing filmine olan ilgisi de bu anlatıya eklemlenmiştir. Söz konusu filmde, kanda hücresel düzeyde bir bilinç bulunduğu ve bu yabancı formun her şeye dönüşebilen bir şekil değiştirici olduğu anlatılmaktadır. Sanatçı, bu anlatı ile Medusa mitolojisi arasında bir bağlantı kurarak, kanın dönüşüm gücünü ve yılanların onun içinden doğuşunu kendi eserinde yeniden yorumlamaktadır. Sırlama sürecine dair olarak, sanatçı hiçbir çalışmasında yalnızca tek bir sır kullanmadığını vurgulamaktadır. Ona göre seramik süreci bir tür simyaya benzemektedir. Medusa başlıklı bu çalışma, çok sayıda sır ile kaplanmış ve birçok kez fırınlanmıştır. Sanatçı, neredeyse tüm işlerinde bu çoklu fırınlama yöntemini uygulamakta, bazı eserlerini sekiz-dokuz kez fırınlamaktadır. Üstelik her fırınlama aynı sıcaklıkta gerçekleşmemekte; bu yönteme "dam firing" adı verilmektedir. İlk olarak yüksek sıcaklıkta bir sır uygulanmakta, ardından düşük sıcaklıkta başka bir sırla tekrar fırınlama yapılmaktadır. Bu işte sanatçı, figürün cildine

üç farklı sır uygulamış, bunların lüsterle etkileşime girmesini sağlamıştır. Sırların yüzeye gelişigüzel şekilde uygulanmış olması, taş benzeri bir yüzey dokusu elde etme arzusuyla ilişkilidir. Medusa'ya doğrudan bakıldığında kişinin taşa dönüşmesi miti, sanatçının bu yüzey etkisini oluşturmasında temel motivasyon olmuştur. Sırlardaki ışıltılı kan yansımaları dikkat çekici bir estetik oluşturmakta; sır katmanları biyolojik, bitkisel ve jeolojik anlam dünyalarını çağrıştıran farklı hisler yaratmaktadır (http-82).

Görsel 87.

Medusa

Not:* Roxanne Jackson, seramik, sır, lüster, 33 × 106,7 × 83,8 cm, 2021.
Kaynak: https://www.artsy.net/artwork/roxanne-jackson-medusa-1

Sanatçının pratiğinde sıklıkla karşılaşılan "yarılmış baş" figürlerine dair olarak ise, bu formların sezgisel bir yönü olduğu ifade edilmektedir. Heykelsi formlar yaratırken, sanatçı önce katı bir yapı kurmakta ve form belli bir sertliğe ulaştığında onu bölerek içini oymaktadır. Böylelikle tüm yapılar içi boş hale getirilmekte ancak bu süreç kesilerek biçimlendirmeyi zorunlu kılmaktadır. Sanatçı, bu kesintili yüzeyleri uzun yıllar boyunca gözlemlemiş ve sonunda sürecin izini görünür kılmayı bilinçli bir tercih haline getirmiştir. Bu farkındalık, yarılmış baş figürlerinin doğuşuna zemin hazırlamıştır. Sanatçıya göre süreç, yalnızca üretimin bir aşaması değil, aynı zamanda imgeyi de belirleyen bir etkendir. Bu da onun için süreci öğretici ve sürekli şaşırtıcı kılan döngüsel bir etki yaratmaktadır. Yarılmış baş formu, aynı zamanda sürekli dönüşüm ve evrim halinde olan

bir yapının göstergesidir. Sanatçı, evrenin daima değişim ve genişleme içinde olduğunu; evrensel düzlemde tek gerçeğin değişim ve dönüşüm olduğunu vurgulamaktadır. Yarılmış baş, sanatçı için kendi içine kıvrılan ve dönüşen bir formun temsili olarak okunmaktadır. Bu dönüşüm, yaşlanma ve ölüm gibi kavramların metaforu olarak da değerlendirilebilir. Sanatçıya göre bu form, zamanın bir anının yakalanmasıdır ve teknik açıdan da benzer bir anı yakalama sır uygulamasında da kendini gösterir. Fırında eriyip donan sır, lav gibi akışkan bir halden katı yüzeye geçerek zamanı sabitler. Bu bağlamda, yarılmış baş formu da hem süreci hem de dönüşümü görünür kılan, zamana hapsedilmiş bir anı temsil eder (http-82).

Sanatçının son kişisel sergisi 'Unknown Giants', Ocak–Mart 2025 tarihleri arasında Anton Kern Gallery Window (New York) mekânında izleyiciyle buluşmuştur. Sergide yer alan Crystal (Görsel 88), Llarona, Yaşlı Cadı Denizkızı (Llarona, Old Hag Mermaid) ve Cordelia (Görsel 89) gibi eserlerde mitolojik kadınların izlerine rastlanmaktadır.

Sergi, galerinin sokağa bakan vitrinlerini bir dioramaya dönüştürerek izleyicileri sanatçının titizlikle kurgulanmış hayal dünyasının içine davet eder. Jackson'ın ellerinde bu vitrinler yalnızca birer teşhir alanı değil, aynı zamanda sualtı ekosistemine açılan geçitlere dönüşür. Açık denizin açık camgöbeği tonlarında uzanan, izleyicinin kendini yüzeyin altında mı üstünde mi olduğunu kestiremediği fantastik bir dünyadır bu. Yaratıklar tuhaf ve ürkütücü olmalarının yanı sıra, aynı zamanda gösterişli ve cezbedicidir. Kaygan deniz salyangozları, dokungaçlı denizyıldızları, tek gözlü denizşakayıkları, canlı renklere sahip palyaço balıkları ve Llarona ile Cordelia gibi isimler taşıyan, siren çağrılarıyla izleyiciyi derinlere çeken denizkızları bulunur; hepsi izleyiciyi bu yosun tutmuş ve gizemli evrenin içine girmeye davet eder. Yaklaşık yirmi kadar mitolojik yaratığın sergilendiği bu yapıtlarda form ve teknik bakımından dramatik çeşitlilik göze çarpar. Her biri Jackson'ın seramik malzeme üzerindeki ustalığını ve masal/anlatı evrenlerine olan tutkusunu yansıtır. İsmini Loch Ness canavarından alan, yaklaşık bir metre yüksekliğindeki 'Nessy' ve iki buçuk metre uzunluğundaki 'Crystal', Jackson'ın bugüne kadar yaptığı en büyük heykellerdendir. Crystal hem ejderha hem de yılandır. Ateş püsküren, narval benzeri boynuz taşıyan ve sarkan memeleriyle efsanevi Romulus ve Remus ikizlerini emziren dişi kurda göndermede bulunan bir dişi canavardır. Bu devasa su canavarının üzerinde oturan rengarenk desenli bir denizkızı görülmektedir (http-83).

Görsel 88.

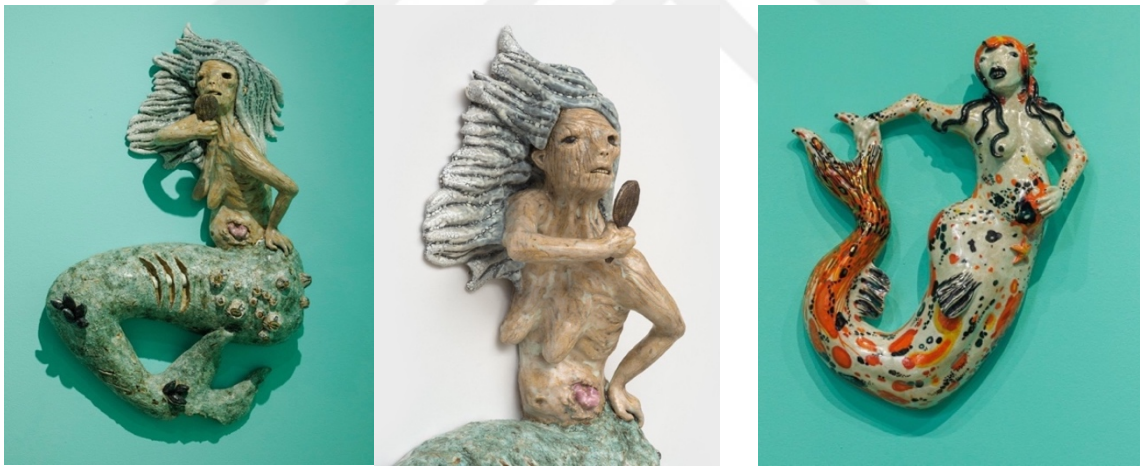
Nessy ve Crystal

Not:* Roxanne Jackson, seramik, sır, lüster, 243,8 × 101,6 × 35,6 cm, 2023.

Kaynak: https://www.roxannejackson.com/#/unknown-giants/

Görsel 89.

Llarona, Yaşlı Cadı Denizkızı (solda), Cordelia (sağda)



Not:* Roxanne Jackson, seramik, sır, gümüş varak, 64,8 × 40,6 × 15,2 cm, 2024. / Roxanne Jackson, seramik, sır, lüster, 48,3 × 40,6 × 10,2 cm, 2024.

Kaynak:https://www.roxannejackson.com/#/unknown-giants/

Jackson'ın ekosistemi yalnızca mistik veya deniz yaşamı imgelerini betimlemekle kalmaz, biçim ve anlatı açısından da son derece zengindir. Nessy ve Crystal dışında birçok denizkızı da bu mitolojiye katkı sağlamaktadır. Cordelia, sırla kaplanmış, gotik, kız çocuğu havasında ve hamile bir denizkızıdır. Llarona adlı 'yaşlı cadı' denizkızıysa bir köpekbalığı saldırısından sağ kurtulmuş gibidir. Buna rağmen hâlâ kibirlidir ve kırışık yüzüne bir ayna tutarak bakar. Buradaki ayna motifi, sadece estetik bir unsur değil, aynı zamanda Orta Çağ'da denizkızlarının genellikle tehlikeli arzuların ve kibirin sembolleri

olarak betimlenmesine ince bir göndermedir. Sahne, ayrıca testere dişli bir deniz kestanesi, tek gözlü bir anemon, kıvrılmış bir yılan balığı, timsah gözleri, yırtıcı balıklar, zehirli denizanası ve deniz dibine dağılmış enkazlarla tamamlanır (http-83).

'Old Hag Mermaid', yani 'Yaşlı Cadı Denizkızı', kadın bedeninin mitolojik temsillerine yönelik yerleşik normlara bir karşı duruş olarak okunabilir. Geleneksel anlatılarda denizkızı, genç, güzel ve baştan çıkarıcı bir figürdür; sesinin cazibesiyle erkekleri baştan çıkarır ve onları felakete sürükler. Bu figür, ataerkil mitolojide hem arzunun hem de tehlikenin simgesidir ancak "old hag", İngilizcede yalnızca yaşlı bir kadın değil, aynı zamanda toplumun dışladığı, korktuğu ya da küçümsediği dişil güçleri temsil eden bir figürdür. Folklorik bağlamda bu figür, cadı, kâhin ya da uğursuzluk getiren kadınla özdeşleşmiştir. Denizkızı gibi baştan çıkarıcı bir varlıkla "old hag" gibi korkutucu bir arketipin birleşimi, bu eserde dişil kimliğin hem fiziksel hem sembolik dönüşümünü vurgular. Sanatçının bu başlıkla kurduğu dil, dişil bedenin yaş, güzellik, arzulanabilirlik gibi ölçütlere indirgenemez çoklu doğasına işaret eder. Gençlik ve güzellik beklentilerine direnen, yaş almış, grotesk ya da dönüşmüş bir denizkızı figürü, bu anlamda hem ataerkil fantezileri bozar hem de bedensel ve psikolojik dönüşümün ritüelistik bir temsilini sunar. Aynı zamanda, "old hag mermaid" figürü, kadınlıkla ilgili korkuların, bastırılmış arzuların ve toplumsal dışlamanın somutlaştırılmış bir ifadesi olarak da okunabilir. Bu figür hem korkulan hem hor görülen hem de marjinalleştirilen bir bedeni merkezine alarak, seyirciyi rahatsız edici ama dönüştürücü bir yüzleşmeye davet etmektedir.

3.2.13 Lisa Clague

1962 doğumlu Amerikalı sanatçı Lisa Clague'ın sürreal ve büyüleyici figürleri, tebeşir beyazı bedenleri, hayvan maskeleri ve sıklıkla tuhaf aksesuarlarıyla, tıpkı beslendikleri masallar, mitler ve rüyalar gibi hayranlık, merak ve kimi zaman da korku uyandırır. Sanatçı, kişisel deneyimlerini ve rüyalarını somut biçimlere dönüştürmek için tarih öncesi tanrıça figürlerinden, Afrika maskelerinden ve Yunan mitolojisinden ilham almaktadır 1980'lerden itibaren Clague, insanları maskeli antropomorfik hayvanlara dönüştürmüş ve çoğunlukla kadın formunda olan hibrit yaratıklar yaratmıştır.

Edith Garcia'ya göre, Lisa Clague karanlık ve kasvetli ama aynı zamanda baştan çıkarıcı ve davetkâr olan hibrit yaratıklar, canavarlar ve maskeli figürler yakalar ve yaratır. Sürrealist çalışmaları, bizi rüyalarına katılmaya davet eder ve aralarında tavşan benzeri iki başlı yaratıkların da bulunduğu hayvan-hibritlerinin dünyasına taşır. Bu işler belirli

bir ürkütücülük taşısalar da duruşları ve yüz ifadeleri izleyiciyi kendilerine yaklaşmaya ve bir diyalog başlatmaya davet eder. Nesneler öyle bir hassasiyet ve özenle yaratılmıştır ki, seramik derilerinin içinde adeta nefes alıp verirler ve sanki doğrudan sanatçının zihninden çıkıp bizimkine geçmiş gibidirler. Clague'in işleri, uyanıkken yaşanan rüya hâlini temsil eder. Rüyalar, zihnin uyanık hayatımızda çözemediğimiz durumları işleme biçimidir. Uykudayken hayatımızın karmaşıklıklarını çözmeye başlarız. Clague'in işleri beraberinde çocukluğun masumiyetini de getirir: masallar, mitler ve fabllar hayat bulur. Clague'in eserlerinin izleyiciyi bu denli düşsel ve dünyevi olmayan mekânlara taşıma gücü, onu günümüzde çalışan en tanınmış ve köklü figüratif sanatçılardan biri hâline getirmiştir (2012, s.117).

Lisa Clague'in seramikleri, hayranlık ve başka bir dünyaya aitlik hissi uyandırır. Clague, ilham kaynakları arasında Hieronymus Bosch, Frida Kahlo, Louise Bourgeois, Hans Bellmer ve Sürrealistleri sayar. Üç boyutlu heykelleri ve duvar panoları, çoğu zaman rüyalarından etkilenen içsel yolculukları inceler. Ana figürlerine sıklıkla maymunlar, tavşanlar ve geyikler gibi hayvanlar eşlik eder. Sanatçının kendi ifadeleriyle çalışmaları, bilinçdışı ile elle tutulamayan arasındaki bir yeri çağrıştırır. Hibrit figürleri, tarih öncesi sanattan; Neolitik Döneme ait 'Büyük Ana' figürlerinden, La Madeleine kaya sığınağındaki hayvan başlı figürlerden, kuş başlı Mısır tanrıçalarından ve Arkaik Dönem Yunan Kouros figürlerinden etkilenmiştir (http-84).

Lisa Clague, 'Üç Güzeller Tapınağı' (The Temple of Three Graces) adlı eserinde (Görsel 90), Yunan mitolojisinde güzellik, neşe ve zarafeti simgeleyen tanrıçalar olarak tasvir edilen Üç Güzeller'i işlemiştir. Aglaia (ışıltı), Euphrosyne (neşe) ve Thalia (bereket) olarak bilinen bu tanrıçalar, antik metinlerde tanrıların şölenlerinde dans ve müzikle neşe saçan, doğanın ve sanatın ilham perileri olarak betimlenirler (http-85). Sanatta genellikle el ele tutuşmuş, dans eden üç genç kadın olarak tasvir edilen bu figürler, tarih boyunca Sandro Botticelli'nin "Primavera" adlı tablosu ve Antonio Canova'nın "The Three Graces" adlı heykelinde olduğu gibi birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Clague'ın çalışmasında, bu mitolojik kadın figürleri, sanatçının sürrealist ve rüya benzeri anlatımıyla yeniden yorumlanmıştır. Eser, Clague'ın karakteristik tarzıyla, mitolojik temaları çağdaş bir bakış açısıyla harmanlayarak izleyiciye sunar. Bu yaklaşım, Üç Güzeller'in geleneksel tasvirlerini aşarak, onları modern ve sürreal bir estetik ve duygusal derinlikle yeniden canlandırır.

Görsel 90.

Üç Güzeller Tapınağı

Not:* Lisa Clague, kil ve oksitler, 127 × 85 × 30,5 cm, 2022.

Kaynak: https://momentumgallery.com/exhibitions/79/works/artworks4737/

Lisa Clague, 'Leda ve Kuğular' (Leda and the Swans) adlı eserinde (Görsel 91), Yunan mitolojisinin en çok temsil edilen anlatılarından biri olan Leda ve Kuğu mitini çağdaş, sürrealist bir yorumla ele alır. Leda ve Kuğu hikâyesi, Yunan mitolojisinin en dikkat çekici ve tartışmalı anlatılarından biridir. Leda, Sparta Kralı Tyndareus'un eşi ve Truva Savaşı'nın fitilini ateşleyen efsanevi güzellikteki Helen'in annesidir. Efsaneye göre, tanrı Zeus bir kuğu kılığına girerek Leda'yı baştan çıkarır. Aynı gece Leda hem Zeus'la hem de eşi Tyndareus'la birlikte olur ve bu birleşmelerin sonucunda Leda'nın iki yumurta yumurtladığı ve bu yumurtalardan Helen, Klytaimestra, Kastor ve Polydeukes'in (Pollux) doğduğu rivayet edilir. Bu çocukların bazıları ölümlü, bazıları ise tanrısal kökenlidir (http-86).

Bu mit hem Antik Çağ'da hem de Rönesans'ta sanatçılar için yoğun bir ilham kaynağı olmuştur. Leda ve kuğu figürü, antik çanak çömleklerde, mozaiklerde, küçük ölçekli heykellerde ve mücevherlerde sıkça görülür. Hikâye özellikle Rönesans Döneminde klasik mitolojiye olan ilginin canlanmasıyla birlikte erotik bir tema olarak resim sanatında öne çıkar. Leonardo da Vinci, Michelangelo ve Correggio gibi sanatçılar Leda'nın kuğuyla sarmaş dolaş olduğu sahneleri betimlemiştir. Mitin anlatımlarında Leda'nın rızası ise yoruma açıktır; bazı tasvirlerde onu kuğuyu şefkatle kucaklarken, bazılarında ise daha dramatik ve çatışmalı bir sahne içinde görmek mümkündür.

Görsel 91.

Leda ve Kuğular

Not:* Lisa Clague, kil ve oksitler, 127 × 85 × 30,5 cm, 2021.

Kaynak: https://momentumgallery.com/exhibitions/79/works/artworks3088/

Clague'ın eserinde dikkat çeken fark, mitolojik anlatıdaki tek kuğunun yerine iki kuğunun yer almasıdır. Bu çift kuğu yorumunun, Clague'ın mitin klasik ikiliklerini –tanrısal ve dünyevi olanı, arzu ve iktidarı, rıza ve zorlamayı– ikili düzlemde ele almasına olanak tanıdığı söylenebilir. Sanatçının figürleri, tıpkı diğer eserlerinde olduğu gibi masalsı, maskeli ve dönüşüme uğramış bir dünyaya aittir. Leda and the Swans hem mitolojik geleneğe gönderme yapar hem de kadın bedeni ve arzunun temsili üzerine kişisel ve sembolik bir katman sunar.

3.2.14 Lena Peters

1994 doğumlu İrlandalı seramik sanatçısı Lena Peters, eserlerinde folklorik anlatılara yer verir. Mitoloji, folklor, tarih ve doğaya duyduğu ilgiyle gerçek ve gerçekdışı arasında salınan, hikâye anlatımını somutlaştıran illüstratif eserler yaratır.

'Tanrıçalar (Goddesses)', Lena Peters'ın pandemide kapanma süreci boyunca ürettiği ve İlahi Dişil'i araştırdığı eser grubudur (Görsel 92, 93). Parçaların her biri kendine özgü bir karaktere sahip olmakla birlikte, açıkça bir bütünün parçalarıdır. Mitolojiye uzun süredir ilgi duyan bir sanatçının elinden çıktığı belli olan bu eserlerde pek çok gönderme bulunmaktadır.

Sanatçının kendi ifadeleriyle, tanrıça miti insanlık tarihinde neredeyse evrensel bir olgudur, farklı kültürlerde farklı adlarla anılan bu ilahi figür, zaman içinde çok sayıda biçim ve kimliğe bürünmüştür. Mezopotamya'dan Antik Yunan'a, modern pagan

inançlardan Hristiyanlık içindeki yansımalarına kadar, dişil ilahi figürler hem çok çeşitli hem de evrimsel bir süreklilik içindedir. Bu figürlerin, tarihsel olarak monoteist yapılar içinde dahi kendi kült alanlarını oluşturdukları görülür. Sanatçı, bu arketipin izlerini Paleolitik Döneme kadar sürerek, erken dönem figüratif sanatın kadın bedeniyle kurduğu ilişkiye dikkat çeker. Willendorf Venüsü gibi örnekler hem tarihsel hem de biçimsel olarak bu ilişkiyi yansıtan ikonik temsiller olarak değerlendirilir. Bu figürlerin, kadınlar tarafından kendi bedenlerine bakarak yapılmış olabileceği yönündeki varsayım, klasik sanatın erkek egemen temsil pratiğine alternatif bir yorum sunar. Tanrıçanın çeşitlenmiş ve geniş anlam dünyası, tarih boyunca onu farklı ideolojiler için elverişli bir sembole dönüştürmüştür. Hem muhafazakâr çevrelerce annelik rolünü kutsamak amacıyla benimsenmiş, hem de feminist söylemler tarafından özgürlük ve güç imgeleriyle yeniden sahiplenilmiştir. Bu yönüyle, sanatçı için tanrıça figürü hem toplumsal hem kültürel düzeyde değişken ve kapsayıcı bir simge niteliği taşır (http-87).

Görsel 92.

İki Yüzlü Tanrıça / Sarkıt Küpeli Tanrıça

Not:* Lena Peters, beyaz paperclay, sır altı dekor, şeffaf sır, altın lüster, 60 × 29 × 29 cm, 2021/ Lena Peters, beyaz paperclay, sır altı dekor, şeffaf sır, altın lüster, 56 × 31 × 30 cm, 2021

Kaynak: https://www.artnet.com/artists/lena-peters/

Peters'ın Tanrıçaları'nın bedenleri birer kaptır; bu da vazonun kadın bedeniyle özdeşleştirilmesi yönündeki köklü geleneğe dayanır. Biçimleri önemlidir, çünkü kap yalnızca işlevsel değil, aynı zamanda törensel amaçlarla da kullanılmış bir nesnedir. İçerdikleri ya da içermedikleri şey, anlamları açısından belirleyici hâle gelir. Bu tanrıçalar boşluğu taşırlar; her şeyi ve hiçbir şeyi içerirler ve bu nedenle potansiyel barındırırlar. Bu potansiyel, geleneksel anlamda yaşam yaratma yetisi olarak yorumlanabileceği gibi,

sanat, müzik ve benzeri birçok başka şeyi yaratma olasılığı olarak da görülür. Bu başlı başına bir ilahilik sembolüdür ve böylece kap, bir puta, bir idole dönüşür. Bedenleri farklılık gösterir: Bazılarının vazo formundan dışa doğru çıkan, büyük ve sivri göğüsleri vardır, bazıları ise düzdür; kimilerinin saçları uzundur, kimilerinin kısa; burunları farklıdır, uzuvlarının konumları da öyle. Hatta bazı uzuvları insana ait bile değildir. Vücutlarının farklı bölgelerinde takılmış, değerli altın parıltısıyla kaplı takılar taşırlar. Bu çeşitlilik, bu tanrıçaların doğasının özüdür. Hem ilahi dişilin nasıl temsil edilebileceğine dair geleneksel fikirlere bir övgüdür hem de bu fikirlere yönelik bir meydan okumadır. Görsel olarak, bu tanrıçalar birçok göndermeyi içinde barındırır. Hayvansı uzuvlar doğrudan antik tanrıçalara atıfta bulunur. Örneğin kanatlı İsis ya da inek özellikleri taşıyan Hathor bunlardan yalnızca ikisidir. Bu insan/hayvan melezi yapı, ilahi olanın betimlemelerinde yaygın bir özelliktir. Gözleri ve saçları Etrüsk kaplarını ve Antik Yunan heykellerini anımsatır; formları Miken ve Kiklad figürlerini çağrıştırır. Genel görünümleri ise 19. yüzyıl sonlarında Schliemann tarafından Truva'da keşfedilen "Athena vazoları"na ya da Moche seramik kaplarına benzerlik gösterir. Bu görsel gelenekler, tanrıçalara tarihsel bir ağırlık kazandırır ve bu vazoları, farklı kadınların yüzlerini ve bedenlerini taşıyan, tek bir kapsayıcı mitolojinin yansımaları olarak konumlandırır (http-87).

Görsel 93.

Çift Balık Kuyruklu Tanrıça/ Kolyeli Tanrıça

Not:* Lena Peters, beyaz paperclay, sır altı dekor, şeffaf sır, altın lüster, 59 × 32 × 32 cm, 2021/ Lena Peters, terracotta paperclay, renkli sır altı boyama, şeffaf sır, altın lüster, 57 × 33 cm, 2020

Kaynak: https://www.artnet.com/artists/lena-peters/

3.2.15 Prune Nourry

1985 yılında Paris'te doğan Prune Nourry, çalışmalarını New York ve Paris arasında sürdürmektedir. Sanatçı, etik soruları en geniş anlamda denge kavramı etrafında şekillendirdiğini dile getirirken beden ve iyileşme süreci, cinsiyet seçimine bağlı demografik dengesizlikler ve bilimsel sapmalar, ekosistemler ve yaşayan türler arasındaki karşılıklı bağımlılık sorularına odaklanmaktadır. Sanatçı, bu meseleleri, heykel, yerleştirme, performans ve video gibi disiplinleri birleştiren sanatsal bir yaklaşımla ele almaktadır. Sanat alanı dışında kurduğu disiplinlerarası araştırmalarla beslenen sanatçının yapıtları ve uluslararası projeleri, genetikçiler, sosyologlar, antropologlar ve arkeologlar gibi uzmanlarla yapılan buluşmalardan doğmaktadır (http-88).

Nourry, 'Dionysosçu Venüsler (Les Vénus Dionysiennes)', Venüs Sergisi, 'Mater Earth', 'Heykeller de Nefes Alır (Statues Also Breathe)' gibi eserlerini mitolojik kadın anlatılarından ilhamla yaratmıştır.

Görsel 94.

Heykeller de Nefes Alır

Not:* Prune Nourry, Pişmiş Toprak, 2022, Lagos, Nijerya, Fotoğraf: Prune Nourry Studio.
Kaynak: https://www.prunenourry.com/project/statues-also-breathe-2022

Sanatçı, Nijerya'daki Ile-Ife Üniversitesi ile iş birliği içinde yürüttüğü 'Heykeller de Nefes Alır' (Statues Also Breathe) başlıklı projede (Görsel 94), tek tanrılı dinlerden daha eski olan ve insanlığın Ife toprağından kil ile yoğrularak yaratıldığını anlatan bir Yoruba yaratılış mitinden ilham almaktadır. Bu eser, sanatçının 2014'te kaçırılan 276 kız öğrencinin aileleriyle birlikte yürüttüğü bir anma ve dayanışma projesidir. Nourry, kayıp kızların portrelerinden yola çıkarak Yoruba geleneğindeki kutsal Ife başlarına benzer sekiz kil heykel üretmiş, ardından bu başların kalıplarıyla 108 heykel daha yapılmıştır. Nijeryalı kadın zanaatkârlar ve öğrencilerin katkısıyla her biri eşsiz şekilde şekillendirilen

bu başlar, kaçırılan kızlara adanmıştır. 2022'de Lagos'taki Art Twenty One'da sergilenen proje, aynı zamanda bir belgeselle belgelenmiştir. Sergi tamamlandıktan sonra eserlerin bir Afrika müzesine bağışlanması planlanmakta olup, kız çocuklarının eğitimi için küresel mücadeleye dikkat çekmeyi amaçlamaktadır (http-89).

Sanatçının, mitolojik kadınlardan ilham aldığı bir diğer eser 2022'nin sonlarında inşa ettiği Château La Coste'de kalıcı bir yerleştirme olan 'Mater Earth' adlı mimari heykeldir (Görsel 95). Eserin adı, Latince 'anne' ve 'annelik' anlamına gelen kökten türetilmiş olup aynı zamanda kilin maddeselliğine (matter) gönderme yapmaktadır. Yaratılış mitleri ve kil, Prune Nourry'nin sanatının merkezinde yer alır. Sanatçı, çamuru favori materyali olarak tanımlamaktadır. Uzanmış hamile bir kadını temsil eden 'Mater Earth', taş temeller üzerine kerpiç ve pişmiş tuğladan inşa edilmiştir. Yapı, sanatçının önem verdiği, yaratılış mitleri, toprak ve doğurganlık ile ilgili ritüeller gibi tüm temaları bir araya getirmektedir (http-90).

Görsel 95.

Mater Earth

Not:* Prune Nourry, Fotoğraf: Justin Weiler, 2022.

Kaynak: https://www.prunenourry.com/project/mater-earth-2022

Nourry'nin Mater Earth adlı dev boyutlardaki eseri'nin Niki de Saint Phalle'in 1966 tarihli 'She – A Cathedral' isimli eseriyle malzeme ve kalıcılık gibi konularda ayrışsalar da bacaklarını açmış hamile bir kadın figürünün bacak arasından içeri girilen dev bir mekan yaratılması ve arkaik referansları bakımından benzerlik gösterdiği söylenebilir.

'Dionysosçu Venüsler' (Les Vénus Dionysiennes) Projesi, Prune Nourry'nin kadının tarihsel temsillerine ve yaratılış mitlerine odaklanan uzun soluklu sanat pratiğinin bir uzantısıdır. Grand Paris Express için Saint-Denis-Pleyel istasyonuna özel olarak

hazırlanan ve 2026'da açılması planlanan anıtsal proje, Paleolitik Döneme tarihlenen Venüsler gibi kadının ilk temsillerini çağrıştıran 108 heykelden oluşmaktadır (Görsel 96).

Görsel 96.

Dionysosçu Venüsler Projesi

Not:* Prune Nourry, 2026'da tamamlanması planlanan olan proje, Saint-Denis-Pleyel istasyonu.
Kaynak: https://www.prunenourry.com/project/venus-ongoing

Venüs projesi, sanatçının, şiddet mağduru kadınlara destek sağlayan bir merkezin kurucusu olan jinekolog Ghada Hatem ile karşılaşmasının bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Sanatçı, merkezin okuma-yazma, tiyatro ve dans gibi alanlarda düzenlediği atölyelere katılan sekiz kadınla tanışması ve kadınların ona poz vermeyi kabul etmesi üzerine projeyi geliştirmiştir. Sanatçı, her kadının eşsiz yaşam öyküsünden ve bedenlerinin çeşitliliğinden ilhamla, bu kadınların kil heykellerini tarih öncesi Venüs heykelleri stilinde modellemiştir. İnsan boyutunda ya da küçük ölçekli olarak yapılan portreler daha sonra kalıplanmış ve üzerine kil kaplanmış bronz olarak ya da doğrudan pişmiş toprak olarak üretilmiştir. Prune Nourry, kadın modellerinden, geçmişin Venüs figürinlerinde görülen şekilde, durağan ve ayakta pozlar vermelerini istemiştir. Bu tercih, çeşitli karşılaşmalardan (bunlar arasında, Saint-Germain-en-Laye'deki Ulusal Arkeoloji Müzesi'nde Paleolitik ve Mezolitik koleksiyonlardan sorumlu baş küratör olan Catherine Schwab ile olan görüşmesi de vardır) ve sanatçının Paleolitik Venüsler üzerine yürüttüğü araştırmalardan beslenmiştir. Geçmiş ve şimdi, kişisel olan ile evrensel olan, proje boyunca ayrılmaz şekilde iç içe geçmiştir, bu da sanatçının pratiğini besleyen temel temalardan biridir. Geçmişin ve bugünün bu Venüsleri, heykellerin farklı biçim ve kökenlerini, yapımında kullanılan kilin türlü tonlarını aşarak, hepimizin aynı topraktan geldiğini ve sonunda yine toprağa döneceğimizi hatırlatır. Eser, sanatçının doğurganlık,

kadın bedeni, toprak ve mitoloji temalarını kamusal alana taşıdığı anıtsal bir yerleştirmedir (http-91).

Görsel 97.

Venüs Sergisi

Not:* Prune Nourry, Venus sergisi detay, Galeri Templon, Paris, 2025.
Kaynak: https://www.artsy.net/show/templon-prune-nourry-venus?sort=partner_show_position

Görsel 98.

Bir Temsilin Kronolojisi

Not:* Prune Nourry, 22 alçı kalıp, ahşap strüktür, 230 × 400 × 41 cm, 2024, Fotoğraf: Laurent Edeline
Kaynak: https://www.artsy.net/show/templon-prune-nourry-venus?sort=partner_show_position

Prune Nourry'nin bu projeyle ilişkilendirdiği sergisi 'Venüs' 2025 yılının başlarında Paris'teki Galerie Templon'da (Görsel 97) izleyiciye sunmuştur. Nourry'nin tarih boyunca kadın bedeninin temsiline dair yaptığı araştırmaları sanatsal bir anlatıya dönüştürdüğü sergi, tarih öncesi Venüslerden başlayarak çağdaş feminist yorumlara uzanan bir çizgide, kadın figürünün nasıl şekillendiğini ve nasıl idealleştirildiğini sorgular. Farklı dönemlere ait Venüs imgeleri üzerinden, doğurganlık, kimlik, beden ve

toplumsal cinsiyet kavramları yeniden ele alınır. Nourry, mitolojik, antropolojik ve politik bağlamlarda üretilmiş bu temsilleri güncel bir bakışla yorumlayarak hem kadın bedeninin tarih içindeki dönüşümünü görünür kılar hem de kendi sanat pratiğindeki yerini konumlandırır (http-92). Venüs Sergisinde yer alan 2024 tarihli 'Bir Temsilin Kronolojisi' (Chronologie D'une Représentation) isimli eser (Görsel 98) ise isminden anlaşıldığı gibi kadın temsillerinin kronolojisini, Nourry'nin kadın bedenlerini ürettiği kalıplar üzerinden izlemektedir. Farklı boyutlardaki 22 adet tanrıça kalıbı ahşap strüktür üzerinde düzenlenmiştir.

3.2.16 Clara Holt

Clara Holt (d.1987), Milano'da yaşayan İtalyan bir sanatçıdır. İç ve dış mekânlar için elle boyanmış karo panolar ve işlevsel ya da dekoratif seramik kaplar yapmaktadır. Bir İtalyan dekor tekniği olan 'sgraffito'yu kullanarak mitolojik öyküler anlatan sanatçı, klasik edebiyat, Yunan destanları ve sürrealizmden beslenmektedir. Masallar ve simgesel anlatılar, sanatçı için insan doğasının irrasyonel, bilinçdışı ve saklı yönlerine dair ipuçları sunan başlıca temalar arasında yer almıştır. Holt'un eserleri, izleyiciyi hayal dünyasında yolculuğa çıkaran düşsel sahneler ve karakterlerle zenginleşir. Akdeniz çömlekçiliğinin zengin tarihinden esinlenerek seramik yüzeyler üzerinde canlı ve anlatı odaklı kompozisyonlar yaratan sanatçı, Miken uygarlığına ait ahtapot şişesi ya da Yunan ve Etrüsk vazolarındaki resim geleneği gibi antik örneklerden ilham alarak mitoloji, doğa, gelenekler ve folklorik unsurlara göndermelerde bulunmaktadır. Çocukluğunda dinlediği Yunan kahramanları ve canavarlarla ilgili hikâyeler, sanatçının mitolojiye duyduğu ilgiyi şekillendirmiş, zamanla bu ilgi İskandinav mitlerine ve Eski Norveç sagalarına kadar genişlemiştir. Holt, bu zamansız anlatılardan aldığı imgeleri gizemli, otobiyografik ve çağdaş anlatılar içinde yeniden kurgulamıştır (http-93). 2018 yılından bu yana çalışmalarını öncelikli olarak seramik üzerine yoğunlaştıran Sanatçı, yüzeyleri karmaşık ve detaylı desenlerle tamamen kapladığı işler üretmektedir. Biçim, teknik, malzeme ve illüstrasyon arasında uyum arayışı onun için sürekli bir yaratıcı mücadele alanıdır. Bu unsurların tümünü bir araya getirerek, her bir parçanın tüm katmanlarıyla kendiliğinden konuşabildiği, ifadeyle yüklü eserler yaratmayı amaçlamıştır (http-94).

Sanatçı, 'Mythology Pots' serisinden 'Kirke, Büyücü I ve II'; 'Galatea' ve 'Actaeon, Artemis'i Kithairon Dağı'nda Yıkanırken Kazara Görür' (Actaeon accidentally sees

Artemis While She İs Bathing On Mount Cithaeron) (Görsel 99) isimli eserlerinde mitolojik kadın anlatılarına yer vermiştir.

Görsel 99.

Kirke, Büyücü I ve II / Actaeon, Artemis'i Kithairon Dağı'nda Yıkanırken Kazara Görür

Not:* Clara Holt, 'Mythology Pots' serisi, Sgraffito.

Kaynak: https://claraholt.com/mythology-pots

Görsel 100.

Ipnosi, Aironi, La Sirena Guerriera

Not:* Clara Holt, 13 × 13 × 37 cm/ 13 × 13 × 34 cm/ 13 × 13 × 22cm, 'Terracotta Blues' serisi, Sgraffito, 2022.

Kaynak: https://claraholt.com/terracotta-blue

Holt'un, Chiara Zoppei ile ortaklaşa ürettiği Terracotta Blues serisinden 'Ipnosi', 'Aironi', 'La Sirena Guerriera' isimli eserlerinde (Görsel 100) mitolojik kadınların, pişmiş topraktan uzun vazolar etrafında dönen, anlatısı tanımlanmamış, izleyicinin yorumuna açık düşsel sahneler ve karakterler görülmektedir. Klasik çömlekçiliğin

modern bir bakış açısıyla yeniden yorumlandığı eserler, mavi tonlardaki angoblar kullanılarak sgraffito tekniğiyle dekorlanmıştır.

Sanatçının ‘Tales From the North’ (Kuzeyden Öyküler) serisi, İzlanda'nın Batı Fiyortları'ndaki terkedilmiş Djúpavík ringa balığı fabrikasında her yıl düzenlenen bir grup sergisi olan The Factory’nin sekizinci sergisi ‘Enchanting Portals’ (Büyüleyici Geçitler) için üretilmiştir. ‘Enchanting Portals’ (Büyüleyici Geçitler), boşluklar, zaman ve âlemler arasında geçişlere gönderme yapar. Katılan 13 sanatçı, ‘Paganizm’ kavramından ilhamla, yıpranmış beton duvarların tuhaf ve samimi atmosferi içinde neredeyse ritüelistik bir biçimde tekil ama birbiriyle yankılaşan hassas yerleştirmeler üretmiştir. Gerçeküstü ortamın içinde bir tür huzur gizlidir: Şaman davullarından, yabani domuz kafatasından ve İskandinav mitolojisinden esinlenen işler arasında dolaşırken yaşamın asla doğrusal olmadığını hissederiz. Yaşam, kaosun, kutsallığın, taşların, bitkilerin, hayvanların, çürümenin, büyümenin ve doğumun örülmüş bir örgüsüdür. Bu bakışla bir an duraksadığımızda, çoktanrılı inanç sistemine ve insan-doğa birliğine dayanan pagan düşüncesinin serginin gizemli alt katmanı olduğu belirginleşir. Clara Holt’un bu sergi kapsamında ürettiği ‘Tales from the North’ (Görsel 101), mavi angobla boyanmış ve sgraffito tekniğiyle dekorlanmış el yapımı karolardan oluşan eseri, üç adet dikey duvar resmiyle İskandinav mitolojisinden üç öyküyü anlatmaktadır (http-95).

Görsel 101.

Kuzeyden Öyküler

Not:* Clara Holt, ‘Tales From the North’ serisi, 2023

Kaynak: https://claraholt.com/tales-from-the-north

Seriye ait ‘Iðunn’un Kaçırılması’ (Iðunn's Abduction) isimli eserde (Görsel 102) gençlik ve bahar tanrıçası olan Iðunn’un kaçırılması hikayesi konu alınmaktadır. Şiir tanrısı Bragi’nin eşi olan Iðunn, tanrıların genç ve dinç kalabilmek için yedikleri mucizevi elmaların koruyucusudur. Anlatıya göre Iðunn, dev Þjazi tarafından kaçırılmıştır. Onun elmalarından yoksun kalan tanrılar hızla yaşlanmaya başlar ve Iðunn’u kurtarması için tanrı Loki’yi gönderirler. Loki, Iðunn’u bir ceviz şekline dönüştürerek yanına alır, ancak Þjazi bir kartala dönüşüp peşlerine düşer. Tanrılar, gökyüzünde alevlerden oluşan bir bariyer kurar ve bu bariyerin içinden geçerken dev kartal alevler arasında yanarak can verir (http-95).

Görsel 102.

Iðunn’un Kaçırılması

Not:* Clara Holt, ‘Tales From the North’ serisi, Detay, Sgraffito, 2023

Kaynak: https://claraholt.com/tales-from-the-north

3.2.17 Irmak Dönmez

1987 İstanbul doğumlu sanatçı Irmak Dönmez, Işık Üniversitesi Görsel Sanatlar Bölümü’nden burslu olarak lisans derecesiyle mezun olmuş, aynı üniversitede Resim alanında yüksek lisans yapmıştır. Sanat Kuramı alanındaki doktora çalışmaları

kapsamında bir yıl boyunca Danimarka Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde konuk araştırmacı olarak bulunmuş ve bu süreçte seramikle çalışmaya başlamıştır. Kopenhag'da açtığı ilk kişisel sergisi "My Thoughts are Breaking My Hair (Düşüncelerim Saçlarımı Kırıyor)" bu dönemde gerçekleştirilmiştir. Dönmez'in resim kökenli sanatsal üretimi, zamanla bedensel ve duygusal temsillere odaklanan üç boyutlu çalışmalara evrilmiş; özellikle seramik malzeme üzerinden kuir kuram, annelik, beden politikaları gibi konulara yönelmiştir. Irmak Dönmez'in sanat pratiği biyopolitika, oedipal/anti-oedipal yapılar, bedenin fenomen olarak ele alınışı, toplumsal cinsiyet politikaları ile feminist ve kuir kuramlar çerçevesinde şekillenir. Başlıca ilgilendiği temalar arasında kutsallık, annelik, kapatılma, denetim altına alınma ve besleyicilik gibi kadın bedenine atfedilen değerlerin eleştirel sorgulanması yer alır (http-96).

Görsel 103.

Denizkızı

Not:* Irmak Dönmez, 2022

Kaynak: https://irmakdonmez.com/mermaid

Dönmez'in 2022 tarihli Mermaid (Denizkızı) isimli eserinde (Görsel 103) mitolojik kadına çağdaş ve feminist bir yaklaşım göze çarpmaktadır. Sanatçının kendi ifadelerine göre: Denizkızı, cinsiyet organları gizlenmiş mitolojik ve melez bir yaratıktır. Kadın üst bedenine sahip olsa da alt kısmı bilinmezdir. Sanatçı denizkızının kuir olduğunu varsayar. Denizkızları denizde yaşar ve karada yürürler. Disney'in (aptal bir insana âşık olan) Ariel'i yerine, bazıları denizi asla terk etmez; deniz canlılarıyla birlikte olur, bir balık

bebek sahibi olur ya da yetim balık yavrularına sütannelik yaparlar. Annelik ve anneliğe dair duygular yalnızca cisgender bireylere ait değildir. Annelik, biyolojik ve normatif tanımların ötesindedir. Kuir anneler vardır, hiç doğum yapmamış anneler vardır (http-97).

Sanatçının 2022 tarihli 'İntikam Vazoları (Vases of Vengeance)' serisi, 'Kutsal Çeşme (Holy Fountain)', 'Erkek Gözyaşları (Man Tears)' ve Misandri (Misandry) isimli üç vazodan oluşmaktadır. Vazoların isimlerinde olduğu gibi üzerlerinde de feminist terminolojide yaygınlıkla kullanılan 'man tears' (erkek gözyaşları) ya da 'misandry' (erkek düşmanlığı) gibi kavramlar görülmektedir (Görsel 104).

Görsel 104.

İntikam Vazoları

Not:* Irmak Dönmez, Kutsal Çeşme (Holy Fountain)', 'Erkek Gözyaşları (Man Tears)' ve Misandri (Misandry), 2022.

Kaynak: https://irmakdonmez.com/vases-of-vengeance/

Serinin yer aldığı 'Gerçekte Olmayan Şeylerin Zihinsel Tahayyülleri' sergisinin küratörleri Nergis Abıyeva ve Uras Kızıl'ın Argonotlar Kütüphanesi'nde yayınlanan 10 Mart 2022 tarihli sergi metnine göre Irmak Dönmez, 'İntikam Vazoları' adlı üçlü seramik çalışmasında içselleştirdiği konulardan yola çıkmaktadır. Üçlemede, patriyarkadan ve toksik maskülenitеden duyduğu rahatsızlığı agresif bir dilsellikle yansıtırken, tam tersi bir estetik algısıyla karşıtlık yaratarak anlamı bulanıklaştırır. Görsel olarak çekici, etkileyici ve son derece 'güzel' olan işler, üzerlerine yazılan kelimelerle çelişir. Dönmez, mitolojik ve düşsel bir atlas ortaya koyarken, dişil güdünün içinde yatan, bastırılmış intikam arzusunu sarkastik bir dille sağaltıma ulaştırmak ister (http-98).

Seriye ait Misandri (Misandry) isimli elle şekillendirilmiş seramik vazoda (Görsel 105) dillerini çıkarmış ve bedenleri kopmuş/yaralanmış yılanlar, Medusa'yı çağrıştıran ve yine dilini çıkarmış bir kadın figürü ile eser, özellikle feminist ya da eleştirel sanat bağlamından yaklaşıldığında 'görünüşte kırılgan, güzel ya da süs objesi gibi duran vazoların aslında içlerinde bastırılmış öfkeyi, direnişi ve dönüşmüş gücü barındırdığına' gönderme yapıyor gibi görünmektedir. Dil çıkaran kadın ve yılanlar, alaycı ya da tiksinmiş bir ifade sunar gibi görünürken gözden akan yaş dikkat çekmekte, Dönmez'in diğer eserlerinde sezilen ikilik bu eserde de hissedilmektedir.

Görsel 105.

Misandri

Not:* Irmak Dönmez, İntikam Vazoları, elle şekillendirilmiş seramik, astar boya, sır, 50x 32x 33cm, 2022. Kaynak: https://irmakdonmez.com/vases-of-vengeance/

Sanatçının kendi ifadeleriyle: 'Hepimiz senin peşindeyiz Perseus, Zeus ve Athena! Biz, dişilliğinden koparılarak şiddet görmüş ve insanlık tarihinin başlangıcından beri öldürülmüş olan dişil varlıklarız. Tiksintiyle baktığınız gorgonlarız, melezleriz, canavarlarız; sizin yarattığınız ötekileriz, tüm kutsal kitapların ilk günahkârlarıyız. Burada sizi yüceltmek için değil, kanlı ataerkil imparatorluğunuzu yıkmak için bulunuyoruz (http-99)'.

3.2.18 Tracie Bertram

Sanatçı Tracie Bertram'ın kendi ifadelerine göre 'Kuş Tanrıça' (Bird Goddess) (Görsel 106) başlıklı seramik eserinin biçimsel ve kavramsal çıkış noktası, MÖ yaklaşık 1600

yılına tarihlenen ünlü Minos Yılan Tanrıçası heykelidir. Bu figür, 1903 yılında Sir Arthur Evans tarafından başı ve sol kolunun bir bölümü eksik halde keşfedilmiştir. Sağ kolunda dalgalı bir çubuk tutan tanrıçayı gören Evans bu çubuğu bir yılan olarak yorumlamış, Danimarkalı sanatçı Halvor Bagge ile birlikte çıplak göğüslü, yılan taşıyan ve başında bir kedi figürü bulunan sansasyonel bir 'yeniden inşa' gerçekleştirerek bu tanrıçayı Batı dünyasında ikonik hale getirmiştir. Bu yorum, arkeolojik veriden çok dönemin hayal gücünü yansıtan bir 'iyileştirme' olup kamuoyunda büyük tepki ve ilgi uyandırmış; Evans'ın ününü artırmıştır. Tracie Bertram, bu sansasyonel figürü referans aldığı 'Kuş Tanrıça' eserinde benzer bir "korkusuz kadın gücü" duygusunu çağrıştırmayı amaçlar. Bu figür, Avustralya ormanlarının koruyucu tanrıçası olarak tasarlanmıştır ve doğal yaşam alanlarının tahribatına ve yaşam döngüsünün bozulmasına karşı öfke ve hayal kırıklığı içindedir. Figürün başında yer alan koala, Avustralya'ya özgü yerli hayvanların kırılgan durumuna işaret etmektedir. Sanatçının figürü "orta parmak göstererek" tepkisini açıkça dile getirir. Etek kısmı ise yılanlar, sarmaşıklar ve yerli bitki formlarının dolanarak oluşturduğu bir ağ ya da koruyucu bir mağara formundadır (http-100).

Görsel 106.

Kuş Tanrıça

Not:* Tracie Bertram, Bird Goddess, Seramik heykel, çeşitli sırlar ve oje ile, 67 × 25 × 24 cm, 2023.
Kaynak: https://www.art-almanac.com.au/whats-on/nsw/pacc_tracie_bertram_bird_goddess/

3.2.19 Caroline Andrin

Caroline Andrin (d. 1972) İsviçre'de doğmuştur. Seramikle ilk kez, Cenevre'deki ESAA'da (École Supérieure d'Art Appliqué) aldığı eğitim sırasında tanışmıştır. 1998 yılında, Roma'daki İsviçre Enstitüsü'nde gerçekleştirdiği sanatçı rezidansı sırasında Maarten Delbeke ile tanışması, sanatçının yaşamında belirleyici bir dönüm noktası olmuştur. Bu karşılaşma, onu sırasıyla Oxford ve Montréal üzerinden Brüksel'e uzanan bir yaşam yolculuğuna taşımıştır. Hâlihazırda Brüksel'de üç çocuğuyla birlikte yaşamını sürdüren sanatçının bu coğrafi geçişleri ve farklı yaşam deneyimleri, sanatsal pratiği üzerinde önemli etkiler bırakmıştır. 1995 yılında profesyonel sanat hayatına başlayan Caroline Andrin, 2006 yılından bu yana La Cambre Görsel Sanatlar Yüksekokulu'nda seramik alanından sorumlu öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır. Günümüzde usta bir sanatçı ve zanaatkâr olarak, sanat ve tasarım disiplinleri arasında köprü kuran bir üretim pratiğini sürdürmektedir (http-101).

Caroline Andrin için seramik, hacim ve form üzerine düşünme olanağı sunan; teknik bilgi ile malzeme özelliklerini bir araya getiren bir üretim alanı olarak tanımlanabilir. Sanatçı, düşünceyi eller aracılığıyla şekillendirmeyi tercih ettiğini, her zaman bir fikrin uygulanma süreciyle nasıl örtüştüğünü araştırdığını ifade etmektedir. Andrin'in sanat eğitimi sonrasında gerçekleştirdiği ilk nesne, 1995 yılında karton kalıpta döküm yöntemiyle ürettiği bir porselen vazodur. Bu çalışma, kendisine bir federal burs kazandırmış; bu burs sayesinde Japonya'ya seyahat etme ve kendi fırınını satın alma olanağı elde etmiştir. Sanatçının üretimi, sanat ile tasarım arasında konumlanmakta; işlevselliği kimi zaman ön planda tutarken, kimi zaman da daha geniş bir bağlamsal yaklaşımı benimsemektedir. Çalışmalar, nesneden nesneye gelişerek ilerler ve çoğu zaman "bir formun başka bir formu içinde barındırabileceği" düşüncesine dayanır (http-102). Sanatçının kendi web sitesinde yer alan ifadelerine göre güncel araştırmaları, sıradan ve görünüşte önemsiz bir gözlemden —kaldırımda rastlanan kayıp bir eldivenden—hareketle şekillenmektedir. Bu gözlem, bir formun başka bir formu içinde barındırabileceği varsayımıyla birleşerek, yeni nesnelerin üretiminde çıkış noktası oluşturur. Sanatsal yaklaşım, bir çift eldiven ya da bir bere gibi bulunmuş nesnelerden nasıl yeni objeler üretilebileceği sorusu etrafında şekillenir. Sanatçı, özellikle gündelik yaşamda kullanılan veya giyilen nesnelerle kurulan kişisel ve duygusal ilişkilere odaklanmayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda, bireyin nesnelerle kurduğu "epidermik"

(tenle temas eden) ilişkiler ile duygusal bağlılık biçimleri sorgulanır: Başkasının beresini takmaya ya da bir yabancının bardağından su içmeye içmeye ne derece hazırız? Teknik açıdan bakıldığında, sanatçı üretim sürecine ve özellikle de döküm yöntemine odaklanmaktadır. Bu yöntemde geleneksel olarak sıvı formdaki çamurun (barbotin) döküldüğü alçı kalıplar kullanılır ve bu kalıplardan onlarca tekrar üretim yapılabilir ancak sanatçının hedefi, seri üretime olanak tanımayan, üretim sürecinin izlerini taşıyan ve tekil nitelikteki nesneler yaratmaktır. Bu amaçla, kalıp yüzeyinde iz bırakacak şekilde pürüzlü yapılar oluşturan karton kalıplarla çalışmaya başlamıştır. Daha sonra kalıp üretiminde, jüt kumaş gibi farklı materyaller kullanmaya yönelmiştir. Bu deneysel süreç, sanatçının çorap, eldiven ve bere gibi mevcut nesneleri doğrudan kalıp olarak kullanmaya başlamasıyla evrilmiştir. Her bir kalıp yalnızca bir kez kullanılmakta ve çoğu zaman kalıbın çıkarılması sürecinde yok olmaktadır (http-103).

Görsel 107.

Medusa no1

Not:* Caroline Andrin, seramik heykel, deriden ve tekstilden eldivenler kullanılarak döküm, terra sigillata 2023.

Kaynak: http-103

Sanatçı, 2023 tarihli ‘Medusa no1’ ve devam etmekte olan ‘Medusa Madalyon’ isimli eserlerde (Görsel 107, 108) mitolojik kadın temsillerini kendine özgü tekniğiyle yansıtmaktadır. Medusa'nın Başı, kalıp olarak kullanılan deriden yapılmış astarlı bir çift eldivenin parmaklarına ayrı ayrı dökülmüş 35 parçanın bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Medusa'ya ait bu madalyon formu, iki yılan biçimli kulbun eklenmesiyle birlikte ele alınabilir bir maske hâline dönüşmektedir.

Görsel 108.

Medusa Madalyon

Not:* Caroline Andrin, seramik heykel, deriden ve tekstilden eldivenler kullanılarak döküm, terra sigillata, 2025.

Kaynak: http-103

3.2.20 Daphne Christoforou

Daphne Christoforou, seramik ve resim alanlarına odaklanan Kıbrıslı bir görsel sanatçıdır. Londra'daki Royal College of Art'tan mezun olmuştur. Sanat pratiği anlatıya dayalıdır ve bu anlatılar Yunan mitleri, insan etkileşimleri ile davranışları ve kişisel kaygılar etrafında şekillenmektedir. Sanat üretimi, yalnızca görsel imgeler yaratmanın keyifli süreci nedeniyle değil, aynı zamanda anlatı temelli çalışmalar yoluyla içsel durumları ifade edebilme olanağı sayesinde de kendisi için hem dönüştürücü hem de yatıştırıcı bir nitelik taşımaktadır (http-104).

Daphne Christoforou klasik Yunan çömlek geleneğini ironik ve sarsıcı bir biçimde yeniden yorumlayan plastik bir anlatım dili geliştirmiştir. Christoforou geleneksel düşsel imgeleri, çağdaş dünyanın anlatı ve ifade ihtiyaçlarına uyarlayarak dönüştürür ve onun için klasik mitolojik anlatılar durağan bir miras değil, güncel mitlerin yeniden şekillenmesine olanak tanıyan dinamik bir ilham kaynağıdır. Christoforou'nun seramiklerinin, çelişkiler ve belirsizliklerle dolu günümüzde, kendilerini yeniden tanımlamaya çalışan tanrıların ve tanrıçaların yaşadığı krizler Olimposu'nun alegorileri olduğu söylenebilir. Sanatçı doğrudan mitolojik kadınlara odaklanmasa da mitolojik kadının günümüz seramik sanatındaki temsilini izlemek açısından önemli görülmektedir.

Christoforou'nun 'Sevgili Ölümlüler' (Dear Mortals) isimli eserinde (Görsel 109), Olimposlu Tanrılar insanlarla yollarını ayırmaya karar vermiş ve biz ölümlülere şu mesajı iletmektedirler: 'Dünya üzerinde geçirdiğimiz birkaç bin yılın ardından, Olimpos Dağı'ndaki ikametimize son verme kararı aldık. Siz doğum yanlısı ve insan sermayesini önceliklendiren bir tür olduğunuzdan, mahallemiz çekilmez hâle geldi. Sarayın pencereleri, durmaksızın yükselen egzoz dumanı ve gürültüyü dışarıda tutmak için artık sürekli kapalı. Zeus'un erkekliği sorunlu bulunduğu için artık baştanrı olarak bir önemi kalmadı. Ormanlar öylesine seyrekleşti ki, Artemis kutsal av ritüelini gerçekleştiremiyor. Bu yüzden Kepler-1638'i denemeye karar verdik. 4973 ışık yılı uzaklıkta çünkü sizden epey bir mesafe almak istiyoruz (http-105)'.

Görsel 109.

Sevgili Ölümlüler

Not:* Daphne Christoforou, sır altı ve sır üstü dekorlu seramik, 2024

Kaynak: https://www.feelondemand.com/ceramics/dear-mortals

Eserde, Artemis ve Afrodit, mitolojik kimliklerini taşıyan ama çağdaş kodlarla yeniden inşa edilmiş figürler olarak karşımıza çıkar. Sanatçı onları hem tanıdık hem de güncel görünümlerle sunar. Geleneksel mitolojide bakirelik yemini etmiş, av tanrıçası olarak doğayla iç içe bir figür olan Artemis, burada sporcu bir kadına dönüşmüş, elinde bavuluyla ölümlülere veda etmektedir. Üzerindeki taç ve oklar gibi detaylar onun tanrısal ve tarihsel niteliklerine gönderme yaparken kıyafeti, spor çantası ve valizi artık kutsal alanlardan değil, havaalanı terminallerinden geçmekte olduğunu düşündürürcesine

bugüne aittir. Artemis'in hemen yanında yazılı metin dikkat çeker: 'Ormanlar şimdi öyle seyreldi ki artemis kutsal av ritüelini yerine getiremez hale geldi'. Yanında yer alan Afrodit ise güzellik ve aşk tanrıçası kimliği ile günümüzün dijital iletişim çağında beden bulmuş bir şekilde cep telefonuyla konuşurken betimlenmiştir. Bu iki temsilde de kadın mitolojik karakterler gündelik yaşamın içinde çağdaş bireyler olarak yeniden kurgulanmıştır.

Görsel 110.

Daphne ve Apollon

Not:* Daphne Christoforou, el dekorlu seramik vazo, yükseklik 40 cm, çap 24 cm, 2023
Kaynak: https://www.feelondemand.com/ceramics/project-five-jkmzy-y3xsp

'Daphne ve Apollon' isimli eserde (Görsel 110) Daphne mitosuna alternatif bir bakış açısı sunulmaktadır. Anlatının geleneksel versiyonlarında, Apollon'un ısrarlı takibi karşısında Daphne'nin kaçış yolu, bedenini doğayla bütünleştirerek defne ağacına dönüşmesiyle son bulur. Oysa burada Daphne, tanrının yaklaşımını reddetmek yerine, onu beraberindeki kurtlar ve kuğularla birlikte kabul eden bir figür olarak yeniden tasvir edilmektedir.

Sanatçının mit yorumumda 'Daphne, Apollon'u kurtları ve kuğularıyla birlikte hoş karşılar. Derisi sert yapraklarla kaplı, dallı budaklı bir ağaca dönüşmek yerine, onun sunduğu muazzam ve duyusal armağanların tadını çıkarır. Evet, Apollon şehvetliydi; ama aynı zamanda müzik, tıp, okçuluk ve çocukların esenliği gibi karmaşık alanlarda son derece yetenekliydi. Bedeni kaslı ve inceydi; klasik erkek güzelliğinin tanımıydı ve muhtemelen oldukça da güzel kokuyordu (http-106)'.

Daphne ve Apollon adlı eserinde Daphne Christoforou, mitolojik anlatıların köklü travmalarını bugünün gündelik ilişkilerine taşır. Antik kaynaklarda Apollon'un arzusuna karşılık vermeyerek defne ağacına dönüşen Daphne'nin miti sıklıkla kadının istem dışı dönüşümünü, arzunun baskısını ve beden üzerindeki denetimi konu alan bir anlatı olarak okunur. Christoforou'nun çağdaş yorumunda ise bu hikâye dramatik dönüşümünden arındırılarak ironik bir biçimde ters yüz edilmektedir. Eserde bir koltukta, eşit mesafede ve karşılıklı arzuyla öpüşen çift betimlenmiştir; sanki mitin sonunda Daphne'nin rızası alınmış, kaçış yerine karşılıklı bir yakınlık tercih edilmiştir. Kadın karakterin adının 'Daphne' olarak yazılması mitolojik referansı doğrudan kurarken, Daphne burada artık kurban değil, kendi arzusu doğrultusunda hareket eden, özneliği tanınmış bir figür olarak yeniden kurgulanır. Böylece eser, mitolojik kadın temsillerini hem çağdaşlaştırır hem de kadının özneliğini ön plana çıkaran yeni bir anlatı önerir.

Görsel 111.

Ölümlüleri Kurtarmak

Not:* Daphne Christoforou, elle şekillendirme, sır altı ve sır üstü dekorlu seramik vazo, yükseklik 42.5cm, çap 31 cm, 2023

Kaynak: https://www.feelondemand.com/ceramics/saving-the-mortals

'Ölümlüleri Kurtarmak (Saving the Mortals)' isimli eserde (Görsel 111) sanatçı anlatısını çevresel bozulma ve denizlerin ihmali karşısında Poseidon'un yaşadığı hayal kırıklığı ve öfke üzerinden kurmaktadır. 'Binlerce yıl boyunca saf ve dengeli kalan denizler, son dönemdeki hızlı insan faaliyetleri sonucunda ciddi bir tehdit altına girmiştir. Bilgelik ve strateji tanrıçası Athena ile sınırların ve geçişlerin tanrısı Hermes, insan kaynaklı tahribatı

durdurmaya ve mevcut durumu iyileştirmeye yönelik yöntemler geliştirmektedir. İnsanlığın etkileyici fakat aynı zamanda endişe verici ilerleyişine tanıklık eden bu iki tanrı, sürece doğrudan müdahil olmaya karar vermiştir. Günümüzde pek çok birey doğaya karşı gösterilen saygısızlık nedeniyle umutsuzluk ve öfke hissetmektedir. Poseidon'un çatık kaşları da bu kolektif duyguların bir sembolü hâline gelir. Athena ile Hermes'in asaletle şekillenen girişimlerinin yakın gelecekte olgunlaşıp etkili sonuçlar doğurması ve hem zararlı uygulamaları denetim altına alması hem de insan-doğa bağını yeniden kurması umut edilmektedir. Bu iki tanrı figürü, günümüz dünyasında perde arkasında çözüm yolları üreten kişi ve kolektiflerin simgesel temsili olarak konumlandırılmaktadır' (http-107).

Daphne Christoforou, Antik Yunan mitolojisinin savaş, bilgelik ve strateji tanrıçası Athena'yı modern bir bilim kadını kimliğinde betimleyerek geçmişin tanrısal bilgeliğini günümüz biliminin ışığıyla buluşturmaktadır. Christoforou, bu temsille mitolojik kadını bir özne olarak çağdaş anlatıya dahil etmektedir. Vazonun yüzeyinde bir laboratuvar sandalyesine oturmuş, mikroskopa odaklanmış Athena figürü, tanrısal kudretini artık kalkan ve mızrakla değil, bilimsel araştırma ve entelektüel üretimle göstermektedir. Başındaki altın yaldız taç, onun hâlâ kutsal bir figür olduğunu vurgularken, bu sahnede Athena, yalnızca bilgeliğiyle değil, insanlığın geleceğini kurtarmaya yönelik eylemiyle de 'ölümlüleri kurtaran' figür olarak karşımıza çıkar.

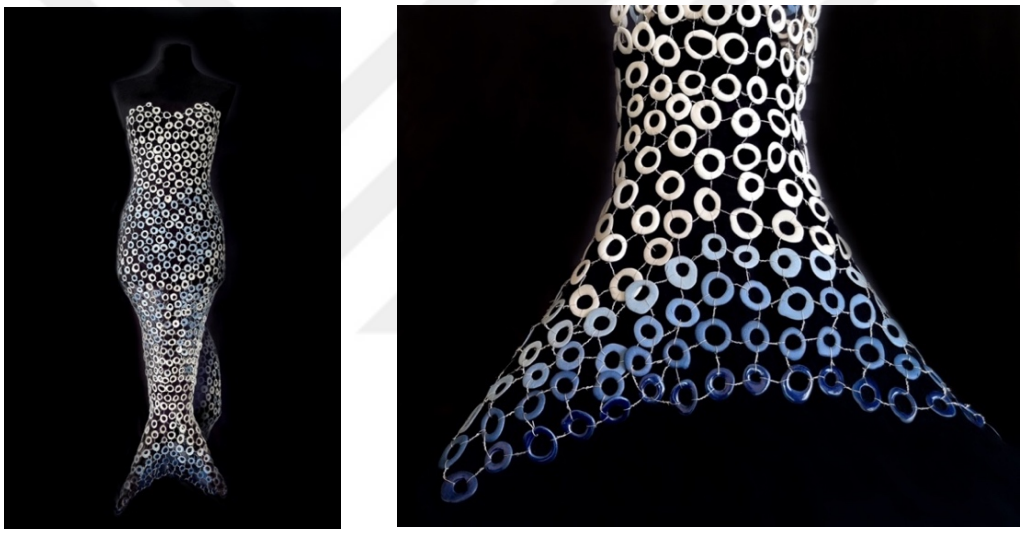
3.2.21 Ezgi Hakan

Ezgi Hakan'ın (d.1979), 2023 tarihli Atargatis isimli porselen deniz kızı kıyafeti (Görsel 112) Antik Çağda Kuzey Suriye mitolojisinin büyük tanrıçası Atargatis'i temsil etmektedir. Tanrıçanın kültü Yunan tüccarları ve paralı askerleri aracılığıyla Yunan dünyasının çeşitli bölgelerine yayılmış ve buralarda genellikle Afrodit'in bir biçimi olarak kabul edilmiştir. Atargatis'in doğası, Fenike panteonundaki karşılığı olan Astarte ile büyük ölçüde benzerlik göstermekte, ancak aynı zamanda Anadolu tanrıçası Kibele ile de bazı ortak yönler taşımaktadır. Öncelikle bir bereket tanrıçası olan Atargatis, aynı zamanda kentinin ve halkının 'Hanımefendisi' olarak onların korunmasından ve refahından da sorumluydu. Bu nedenle, genellikle sur şeklinde bir mural taç takarken ve elinde bir başak demeti tutarken tasvir edilmiştir; tahtını taşıyan aslanlar ise onun doğa üzerindeki gücünü ve kudretini simgelemektedir (http-108).

Asur mitolojisinin doğurganlık temsili olan tanrıça Atargatis, ilk deniz kızı olarak bilinir ve özelliklerini, aşık olduğu balıktan doğurduğu kızını denizde kurtarmaya çalışırken ölümden dönerek dönüştüğü kuyruklu kadından alır. Bazı kaynaklarda ölen sevgilisinin ardından kendini denizlere gömen Atargatis, deniz kızı olarak yeniden canlanmıştır. Fenike dilinde balık tanrıçası anlamına gelen Atargatis bu eserde rengini denizden ve dalgaların köpüğünden almış, Akdenizin farklı kültürlerinde balık tanrıçası olarak suların bereketi ve aşkın gücüne gönderme yapmaktadır. Eser, ayrıca döküm çamurundan akıtma yöntemiyle şekillendirilen birimlerin her birinin tellerle adeta dokunarak oluşturulduğu özgün tekniğiyle de öne çıkmaktadır.

Görsel 112.

Atargatis



Not:* Ezgi Hakan, seramik elbise, serbest şekillendirme, 2023.

Kaynak: Ezgi Hakan

3.2.22 Chenlu Hou

Chenlu Hou (d.1989) Shandong, Çin doğumlu bir seramik sanatçısıdır ve çalışmalarını Providence, Rhode Island'da sürdürmektedir. 2019 yılında Rhode Island School of Design'da Seramik Sanatı alanında Yüksek Lisans derecesini tamamlayan sanatçı, Museum of Arts and Design, Penland School of Craft, Houston Center for Contemporary Craft ve Archie Bray Foundation gibi kurumlarda misafir sanatçı programlarına katılmıştır.

Sanatçı metnine göre, Chenlu Hou'nun hayal gücüne dayalı heykelleri, geleneksel Çin folklorundan, anıtlardan, törensel nesnelerden ve sanatçının günlük yaşamında

karşılaştığı olaylardan ilham almaktadır. Sanatçı, geleneksel anlatı biçimlerine dair kişisel anılarını ve yorumlarını keskin süsleme öğeleriyle birleştirerek özgün bir sanatsal dil oluşturur. Bu anlatılar, her yapıtın içinde yer alan insan, hayvan ve bitki öğeleri arasındaki ilişkiler üzerinden yönlendirilir. Anlatı, geçmiş ile şimdi arasındaki bir kesişim noktası olarak ele alınır. 2017 yılından bu yana Amerika Birleşik Devletleri'nde edinilen kişisel deneyimlerle, Çin'de geçirilen yaşam boyunca içselleştirilmiş kültürel mirasın bir araya gelmesiyle bu seramik eserler biçimlenmektedir. Sanatçının çamur ile kurduğu yapım süreci, yeni bir çevreye uyum sağlama hâlini metaforik biçimde yansıtır: Korkutucu olandan gündelik olana doğru, yıldırma, biçim bozumu, heyecan, kafa karışıklığı ve nihayetinde kutlama duyguları arasında gelişen bir süreç söz konusudur. Renkli sır altı boyaların uygulanmasında kullanılan airbrush tekniği, katmanlı ve incelikli yüzeylerin oluşumuna olanak tanımakta; bu teknikle elde edilen akışkanlık ve renk derinliği, kültürel bir kutlamanın düşsel ve dinamik bir temsilini ortaya koymaktadır. Seramiğin dokunsal doğası ve canlı sır altı renk paleti aracılığıyla her bir parça, geleneksel uygulamalı sanatların ötesinde kişisel bir anlatıyı görünür kılar. Sanatçı, seramik heykellerin yanı sıra çizimler ve video gibi farklı medya unsurlarını bir araya getirerek halk sanatının görsel biçimini temel bir anlatı dili olarak benimsemektedir. Zanaat ve hareketli imgeyi alışılmışın dışında ve absürt ilişkiler içerisinde konumlandırarak, bu unsurların geleneksel işlevlerinde iç içe geçmişlik hâli yaratır. Böylece bu biçimlerin, belirsiz ve huzursuz bir şimdiki zamanda birlikte var olduğumuz anlatı araçları olarak rollerini sorgular (http-109).

Sanatçının 2024 tarihli 'Kãi Ming Shòu' isimli seramik heykeli (Görsel 113) antik Çin folkloruna ait mitolojik bir varlık olan Kãi Ming Shòu'nun sanatçı gözünden bir tasvirini oluşturur. Kãi Ming Shòu, çok sayıda başı ve gözüyle her şeyi bilen ve her şeye muktedir bir figür olarak tasvir edilmektedir. Sanatçı için bu figür, annesine dair hatıralar ve onu anlama biçimiyle doğrudan ilişkilidir. 1967 yılında Çin'de doğan sanatçının annesi, bir un fabrikasında çalışmış; bir efsanenin kahramanı olmasa da sanatçı için anne olmasının ötesinde, bir kız evlat, bir emekçi, usta bir örgücü ve yetenekli bir Tetris oyuncusudur. Sanatçı, Kãi Ming Shòu figürü aracılığıyla, annesinin yalnızca tek bir rolle tanımlanamayacak çok yönlü kimliğini; değişen, çoğalan ve farklı sorumluluklara bölünen yapısını ifade etmektedir. Heykelin gövdesi dalga ve kıvrımlarla kaplanmış olup zamanın ve duyguların akışını simgelemektedir. Düğümlü ipler, emeği çağrıştırmakla birlikte, bireyin taşıdığı bağları ve sorumlulukları da temsil etmektedir. Bu figürün hem

güçlü hem de adeta kutsal bir varlık gibi hissedilmesi amaçlanmakla birlikte, gündelik yaşamın sıradanlığına da sıkı sıkıya bağlı olması istenmektedir. Sanatçı, figürün aynı anda hem olağanüstü hem de sıradan olması arzusunu vurgular. Bu eserde, sanatçının annesine duyduğu özlem kişisel bir anlatıya dönüşür; yaz sonunda onu görebilme umudu, bu heykelsi anlatının duygusal zeminini oluşturur (http-110).

Görsel 113.

Kai Ming Shou

Not:* Chenlu Hou, seramik heykel, elle şekillendirme, püskürtme sır altı boyası, yüksek ısı teli, ip ve kelepçe bağlantılar, 66 × 53 × 18 cm, 2024.

Kaynak: https://www.overlapnewport.com/the-weight-of-air-1

Hou'nun her bir heykelinde, sanatçının atölyesinde ham hâlde karılarak elde edilen terra cotta esaslı seramik malzeme kullanılmaktadır. Yapım süreci, geleneksel plaka inşa tekniğiyle başlamakta; açılmış çamur plakalarından kesilen formlar biçimlendirilerek elde bir araya getirilmekte ve bütünsel kompozisyon bu yolla oluşturulmaktadır. Yüzeydeki kazıma izleri, elle uygulanmış çizimsel unsurları tamamlayıcı niteliktedir. Sır altı boyalar, farklı boyutlarda kullanılan airbrush (hava fırçası) cihazlarıyla yüzeye katmanlı biçimde uygulanmakta; bu süreç çoklu fırınlamalarla desteklenmektedir. Yüzeye eklenen rölyefler, yapının genel formunda ritmik bir yüzey hareketi oluşturmakta ve kullanılan renkli plastik kelepçelerin örüntüsel dokusuna görsel bir paralellik kurmaktadır (http-111).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4 KİŞİSEL UYGULAMALAR

Mitolojik kadın figürleri, geçmişe ait birer sembol olmanın ötesinde bugüne taşan, yeniden okunmaya ve yazılmaya açık çok yönlü anlatı özneleridir. Çağdaş Seramik Sanatında Mitolojik Kadının Temsili ve Kişisel Uygulamalar başlıklı bu çalışmanın uygulamaları, araştırma kapsamında ele alınan konulardan, anlatılardan, tarihsel ve çağdaş örneklerden, dünya mitolojilerinden ve bu mitolojilerdeki kadın figürlerinden, sanatçı kadınların kendi tarihlerinin özneleri ve yazarı olmaları gibi çeşitli referanslardan beslenerek şekillenmiştir. 'Masalların Masalı' ismi verilen uygulama sergisi hem evrensel kaynaklar hem de sanatçının kişisel hafızası üzerine inşa edilmektedir. Diğer ilham kaynakları arasında, sözlü kültürden aktarılan masallar, baba ile paylaşılan çocukluk ritüeli, feminist mitoloji okumaları, kadınların tarihi, öyküleri ve bunların temsil ettikleri ile yaşamın kendisi yer alır. Bu ilhamlar, yalnızca anlatıları değil, biçimsel dili de dönüştürür.

Uygulamalarda, mitolojik kadın anlatılarının kurgusu ve imgeleriyle bilinçli olarak oynanarak bu anlatılar başka türlü kurgulanmakta; her bir karakter özgün biçimde yeniden yorumlanarak kişisel bir temsile dönüştürülmektedir. Figürler, bireysel deneyimlerle yoğrularak şekillenmekte; böylece ortaya çıkan eserler hem dünya mitolojisinden kadınlara atıfta bulunan hem de otobiyografik göndermeler taşıyan, çok katmanlı bir anlatı alanı oluşturmaktadır.

Uygulamalar, araştırmacının Eskişehir'deki ev-atölyesinde; 2023 yılında kabul aldığı 3 aylık misafir sanatçı programı süresince Danimarka'da bulunan Guldagergaard Uluslararası Seramik Araştırma Merkezi atölyelerinde ve Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü atölyelerinde 2022-2025 yılları arasında yapılmıştır. Çok çeşitli malzeme ve teknikler kullanılarak üretilen eserlerin kimisi doğrudan serbest şekillendirme, kimisi çamurla modellemenin ardından kalıp alma ve döküm ya da kalıba basma gibi yöntemlerle; toprak tonlarından maviye, beyazdan siyaha uzanan farklı bünye renklerindeki, porselen, porselen döküm, şamotlu-şamotsuz stoneware, earthenware, döküm çamuru gibi toplamda 15 farklı çamur kullanılarak şekillendirilmiştir. Uygulamalarda çoğunlukla çamurun pişme rengi korunmuş; bazılarında ise pigmentle renklendirilen terra sigillata astarları yüzeye pistole, fırça, daldırma yöntemleri kullanılarak uygulanmıştır. Altın rengi detaylar, şeffaf sırlanıp sır pişirimlerinin

yapılmasının ardından sır üstü altın lüster uygulanarak 800°C'de fırınlanmıştır. Neredeyse tamamı 1200-1250°C'lerde fırınlanan eserlerden yalnızca biri 1000°C'de fırınlanarak bakır matı pişirimine tabi tutulmuştur.

4.1 Masalların Masalı

Bu tez kapsamında yapılan uygulamalar, Dünya mitolojilerinde çoğunlukla katmanlı bir yapı olarak tasavvur edildiği görülen evrenin, farklı sembolik anlamlar taşıyan katmanlarına atıfta bulunan isimleriyle, birbirine ardışık biçimde eklemlenen dört seriden oluşmaktadır: 'Yer', 'Gök', 'Yerinaltı' ve 'Göğünüstü'. Her bir seri, arkeolojik bulgular ve sanat eserleri ile mitolojik ve kişisel anlatıların kesiştiği özgün bir ikonografi üzerinden kurgulanmış; malzeme, form ve anlatı düzlemleri bütüncül bir yaklaşımla ele alınmıştır. Kozmogoninin bu dört katmanı bilinç düzeylerine, varoluş hâllerine, düş kurmaya, kadim bilgeliğe ve yeniden doğuşa karşılık gelen bir alan yaratır. Her eser, kendine özgü mitolojik kadın figürleri ve öyküleri üzerinden şekillenir, çamurla beden bulur ve izleyiciyle bu yeni anlatı evreninde buluşur.

Bu anlatı evreninde iki tür mitolojiye yer verilmektedir. Bunlardan ilki, ortak insanlık deneyiminden beslenen, evrenin, varoluşun ve yaşamın gizemlerine yanıtlar üretme ihtiyacından doğmuş ve zaman içerisinde evrensel anlatılara evrilmiş olan Dünya mitolojileridir. Bu anlatılar, doğa, bereket, savaş, cadılık, asilik, bilgelik ve şifa gibi temaları temsil eden mitolojik kadın figürlerinin tarihsel dönüşümleri üzerinden somut ve anlaşılabilir bir görsel dile bürünmektedir. Böylece tanıdık ancak bir o kadar da büyülü ve yabancılaşmış dişil varlıklar aracılığıyla yerler ve zamanlararası bir yolculuk yapılmaktadır.

İkinci tür mitoloji ise sanatçının yalnızca kendisine ait olan, dışarıdan doğrudan okunması güç, derin anlam katmanları içeren, içsel ve mahrem bir anlatıdır. Otobiyografik yaklaşımla sanatçının kendi kimliğini sorguladığı bir alan yaratılır. Sanatçı, mitolojik kadınların öyküleri üzerinden kendi kişisel anlatısını yeniden değerlendirir ve dönüştürür. Böylece evrensel olan ile kişisel olan iç içe geçirilir ve her bir eser, kendine özgü, biricik bir anlatıya dönüşür.

Sanatçının çocukluk yıllarında babasıyla paylaştığı gece ritüelleri, anlatı sanatına duyduğu derin ilginin temelini oluşturmuştur. Her gece babasının doğaçlama olarak uydurduğu masallar ve mitolojik öyküler eşliğinde uykuya uğurlanan sanatçının bu deneyimi, hayal gücünü ve anlatıya yönelik duyarlılığını besleyen ilk etkilerden biri

olmuş, ilerleyen yıllarda sanat pratiğinde belirleyici bir rol oynamıştır. Bugün eserlerinde seramik malzemeyle kendi küçük masallarını anlatan sanatçının, Sanatta Yeterlik Tez Uygulamaları kapsamında ürettiği eserler, hem 'Masalların Masalı' hem de 'Özge'nin masalı' olarak okunabilir.

Bu uygulamalar baştan sona bir bütünlük içinde kurgulanmış bir masalın parçalarıdır. Her eser, yalnızca kendi başına bir anlatı taşımakla kalmaz; aynı zamanda öncesiyle bağlantı kurar, sonrasını hazırlar. Dünyanın farklı zaman ve coğrafyalarından mitolojik kadın figürleri ve anlatıları üzerinden biçimlenen figürler, kimi zaman bir tanrıça, kimi zaman dışlanmış bir iblis (?), kimi zamansa tanıdık ama tanımsız bir varlık olarak belirir. Anlatılar, bilinçli bir kurgu ile sezgisel bir yaratım süreci arasında örülürken; biçimler, malzeme ve teknik ile yoğrularak içsel ve evrensel hikâyelerin taşıyıcısı hâline gelir. Anlatının taşıyıcıları olmakla yetinmeyip anlatının kurucularına dönüşen figürler zamanlarüstü bir sesle konuşur ve sanatçının kişisel hafızasında yankılanır. Bu yankı aynı zamanda bir içsel haritayı beraberinde getirir: Toprağın derinliğinden göğün sonsuzluğuna, bilinçaltının karanlıklarından ruhsal yükselişin sembollerine uzanan bir anlatı yapısı kurar.

Bu anlatının başlangıç noktası, mitolojik kadının ilk ve en sık karşılaşılan örneklerinden biri olan Toprak Ana inancıdır. Masal, toprakla başlar; "Yer" ile…

4.1.1 Yer Serisi

Yer Serisi, mitolojik kadın anlatılarının kökenine inerek doğurganlık, üretkenlik ve yaşamın sürekliliğiyle özdeşleşen toprak ana arketipi üzerine temellenir. Evrenin katmanları arasında yeryüzü, insan hayatının geçtiği, toprağın, denizlerin ve tüm canlıların yaşadığı orta âlemdir. Mitolojilerde yeryüzü çok defa dişil olarak algılanmış, "Toprak Ana" veya "Ana Tanrıça" kavramları hemen her coğrafyada karşımıza çıkmıştır; zira toprak, ürün veren, besleyen, üzerinde yaşayanları taşıyan, doğurgan bir ana şeklinde kişileştirilmiştir.

Seri, prehistorik dönemde Venüs heykelcikleriyle temsil edildiği düşünülen ve sonraları Yunan mitolojisinde yeryüzünün kişileşmiş hali olarak Gaia, Roma'da Magna Mater, And dağları ve yerli Güney Amerika inançlarında 'Dünya Anası' Pachamama, Azteklerde Toprak Ana Tanrıçası Coatlicue, Hititlerde ve eski Anadolu'da Kubaba/Kibele olarak karşımıza çıkan toprakla özdeşleşmiş dünya mitolojisinden bütün kadınlara atıfta bulunur.

Toprak imgesinden yola çıkan Yer Serisi, ‘Tohum’, ‘Ormanın Ruhu’ ve ‘Kuş Olmayı Düşleyen Dağ’ isimli eserlerden oluşmaktadır. Tohum filizlenir, kök salar orman olur, zaman gelir zaman geçer, bulutların arasında, kuş olmayı düşleyen kocaman bir dağ olur…

Serinin ve serginin ilk eseri ‘Tohum’, ilhamını, 2002 yılında Çatalhöyük kazılarında Ian Hodder’ın ekibinden bir araştırmacı tarafından bulunan, başı kopmuş ve karnında yabani tahıl tohumu taşıyan kadın heykelciğinden alır (Görsel 114). Bu bulgu, kimi araştırmacılara göre Neolitik dönemde toprağın ve dişil bedenin birer yaşam kaynağı ve süreklilik taşıyıcısı olarak kavranışına ışık tutmaktadır (Aydıngün, 2006, s. 16).

Görsel 114.

Çatalhöyük Tohumlu Kadın Heykelciği ve Arkasında Görülen Tohum Tanesi

Not:* Fotoğraf: I. Hodder, Neolitik Çağ.
Kaynak: Aydıngün, 2006, s. 16.

Doğurganlıkla ilişkili görülen bu imge, ‘Tohum’ isimli eserde (Görsel 115), bedende değil, zihinde filizlenen bir tohum şeklinde yeniden kurgulanarak dişil aklın, düşüncenin değerine vurgu yapar. Tohum toprağa düşer, masalın kahramanı, kabuğunu kırarak aklının ışıldayan filizini dünyaya sunma cesareti gösterir. Kahverengi-gri benekli stoneware çamurdan serbest şekillendirilen seramik heykel, 1200°C’de fırınlanmış; gözyaşı ve filiz detaylarına 800°C’de sırüstü altın lüster uygulaması yapılmıştır.

Görsel 115.

Tohum

Not:* Özge Tan, Serbest Şekillendirme, 1200 °C, 2025.

Serinin ikinci eseri, araştırmacının Danimarka'daki sanatçı ikameti sırasında üretmiş olduğu, 'Ormanın Ruhu' (Görsel 116), ilhamını hem Guldagergaard Seramik Araştırma Merkezi'nin içinde bulunduğu ormanlık alandan hem de İskandinav mitolojisindeki iki dişil karakterden: Fin mitolojisinde ormanların ve avın tanrıçası, ormandaki küçük hayvanları ve bitkileri koruyan, şifacı özelliklere sahip bir figür olan 'Mielikki' ile Estonya ile Finno-Ugric mitolojilerinde 'orman ana' anlamına gelen, ormanın ruhani bekçisi ve koruyucusu 'Metsaema'dan alır.

Masalın kahramanı, giderek daha çok kök salarak topraktan yukarı doğru yükselmektedir. Eserde sanatçı, ait olmak ya da hissetmek, 'kendine bir yer edinmek ve kendini bir yer edinmek' üzerine düşünmektedir. Şamotlu, koyu kahverengi pişme rengindeki stoneware çamurdan serbest şekillendirilen figür, 1250°C'de fırınlanmış; gözyaşı ve ağaç detaylarına 800°C'de sırüstü altın lüster uygulanmıştır.

Görsel 116.

Ormanın Ruhu

Not:* Özge Tan, Serbest Şekillendirme, 1250 °C, 2023.

Görsel 117.

Kuş Olmayı Düşleyen Dağ

Not:* Özge Tan, Serbest Şekillendirme, 1200 °C, 2025.

Yer Serisi'nin üçüncüsü, 'Kuş Olmayı Düşleyen Dağ' (Görsel 117), Hindu mitolojisinde 'dağın kızı' anlamına gelen Parvati'den ilham alır. Parvati, Himalayalar'ın kişileştirilmiş

halidir. Bu kez bulutların üstünde kudretli bir dağ olarak beliren masal kahramanı, gökyüzüne bakmakta ve bir arzuyu içinde barındırmaktadır: Kuş olmak arzusunu. Sapasağlam, sarsılmaz bir dağdır, büsbüyük, yüce bir dağ… masal bu ya kuş olmayı düşlemektedir: Kanatlarını açıp… uçup gidecek bir küçücük kuş. Savunmasız belki, ama özgür. Kırmızı stoneware çamurdan serbest şekillendirilen dağ formu üzerine porselen çamurundan yapılmış bulutlar, 1200°C'de fırınlanmalarının ardından eklenmiştir.

Düşleri, masal kahramanını, bulutlarla gökyüzüne çıkarır. Bu imge, yerin göğe yönelişini, düşlerin göğe uzandığı o metaforik yükselişi temsil eder. Böylece Yer Serisi'nde doğumun ve kökenin alanı olarak başlayan anlatı bir yükseliş ve geçiş haliyle 'Gök' katmanına taşınır.

4.1.2 Gök Serisi

Çoğu kültürde gök, güneşin, ayın ve yıldızların mekânı; tanrıların veya en yüksek ilahın tahtıdır. Gök katmanının genellikle baba figürüyle (Gök Baba) özdeşleştiği düşünülse de bazı mitolojilerde Göksel Anne olarak tasavvur edildiği görülür. Bu figürler kimi zaman güneşin ya da yıldızların annesi, kimi zaman tanrıların annesi, kimi zaman da bizzat gökkubbenin cisimlenmiş hali olarak karşımıza çıkar. Mısır mitolojisinde gök tanrıçası Nut ya da 'Göğün Hanımı' Hathor; Hint mitolojisinde güneşi, gezegenleri, yıldızları, burç takımyıldızlarını ve diğer tüm gök cisimlerini doğuran gökyüzü tanrıçası olarak saygı gören Aditi; Japon Güneş tanrıçası 'Göğün Hükümdarı' Amaterasu; Çin mitolojisinde yeryüzü ile gök arasında rehberlik eden bir figür olan 'Göklerin İmparatoriçesi' Tian-Hou gibi dişil mitolojik figürler insanlara gökten gelen nimetleri (yağmur, ışık, ilham) sağlar. Gökyüzü katmanının insan zihninde dişil bir yönü olduğuna dair bu örnekler Gök Serisi'nin ilhamını oluşturur.

Gök Serisi, 'Yüklenip Yağsam' isimli duvar yerleştirmesi ve 'Bir Bulut Olsam' isimli duvar heykelinden oluşmaktadır. Yer Serisi'nin sonunda 'Kuş Olmayı Düşleyen Dağ' ile başlatılan yükselme arzusu bu seride bulut formuyla vücut bulur. Gök hem düşlerin hem de dönüşümün mekânıdır; burada beden artık köklenmek yerine yükselir, hafifler. Göğün renkli düşlerinde gezinen masal kahramanı, göğün hüznüyle karşılaşır ve tanışır, bir bulut olsa kara bir bulut olacağı bir anda yoğunlaşır, dolar ve taşar…

'Yüklenip Yağsam' (Görsel 118), çamurdan üç ayrı boyutta şekillendirilen modellerin alçı kalıplarının alınmasının ardından döküm yöntemiyle stoneware döküm çamuru kullanılarak çoğaltılmıştır. Kalıptan çıkarılan yaş formların her birini birbirinden

farklılaştırmak adına yapılan el ile müdahaleler ve rötuş aşamalarından sonra 1000°C'de bisküvi pişirimleri yapılmıştır. Beyaz astar ve mavi, turkuaz, petrol yeşili pigmentlerle farklı oranlarda renklendirilmiş astarlar pistole aracılığıyla uygulanmış; 1200°C'de fırınlanmıştır. Yağmur damlalarına 800°C'de sırüstü altın lüster uygulanmıştır.

Görsel 118.

Yüklenip Yağsam

Not:* Özge Tan, Serbest Şekillendirme, 1200 °C, 2025.

Görsel 119.

Bir Bulut Olsam

Not:* Özge Tan, Serbest Şekillendirme, 1200 °C, 2022.

'Bir Bulut Olsam' (Görsel 119), serbest şekillendirme yöntemiyle pişme rengi koyu gri-siyah, şamotlu stoneware çamurdan yapılarak 1200°C'de fırınlanmıştır. Yağmur damlasına 800°C'de sırüstü altın lüster uygulanmıştır. Serinin sonunda, gökten gelen bu

taşkınlık, ‘Bir Bulut Olsam’ ile yeni bir geçişi başlatır. Bir eliyle topladığı göğün hüznünü gözyaşından süzüp yere yağdıran masal kahramanının gözyaşı diğer elinden yere düşer ve karanlık seriye, Yerinaltı katmanına geçilir.

4.1.3 Yerinaltı Serisi

Yeraltı dünyası, mitolojilerde genellikle ölülerin diyarı, karanlık ve gizemli bir âlem olarak tasvir edilir ancak bu karanlık diyar aynı zamanda yeniden doğuş ve dönüşüm potansiyelini de içinde barındırır. Birçok mitolojide yeraltı tanrıçaları bu döngüsel dönüşümü simgeler: Onlar hem ölümün hem de yeniden hayat bulmanın dişi temsilcileridir. ‘Yerinaltı Serisi’ (Görsel 120), sırasıyla ‘Kozmik Yumurta’, ‘Yılan Kadın’, ‘Şahmeran’ ve ‘Tek Başına İki Kişi Olmuş, Kendisiyle Gölgesi’ isimli eserlerden oluşmaktadır.

Gökten düşen pırıltılı gözyaşı-yağmur damlası ‘Yerinaltı Serisi’nin ilk örneği olan ‘Kozmik Yumurta’ isimli eserde pırıltılı bir yumurta olarak belirir. ‘Kozmik Yumurta’ya ilham olan, pre-Grek dönem anaerkil Pelasg toplumundan bir mitolojik kadının, Eurynome’un öyküsüdür:

> Eurynome Kaos'tan doğmuş olarak gösterilir. Önce kendine rahat bir yer sağlamak için yeri ve göğü ayırır. Güney yönüne doğru dans ede ede kuzey rüzgarını oluşturur. Daha sonra bu rüzgarı yakalar ve ondan bir yılan-Ophion meydana gelir. Daha sonra güvercin formunu alır ve zamanı gelince Kozmik Yumurtayı bırakır. Emri üzerine Ophion bu yumurtaya yedi kere dolanır, ta ki yumurta çatlayıncaya kadar. Çatlayan yumurtadan çocukları ortaya çıkar: Güneş, Ay, gezegenler, yıldızlar, dağlar ve nehirler, ağaçlar, bitkiler ve canlılar ile birlikte var olan her şey. Hiç beklenmedik bir şekilde Eurynome, kendisini kızdıran Ophion'u bir tekme ile Tartaros'a fırlatır. Bunun sebebi ise Ophion'un evrenin yönetimini eline almak istemesi olarak gösterilir (Akmaz, 2021, s.38).

Çok sonraları, bu hikayenin çok benzerini ancak rollerin değişmiş versiyonunu duyarız: Adem’in onunla eş yaratılan ve eşit olmak istediği için cennetten kovulan ya da kendi isteğiyle ayrılan; iblislerin anası olarak anılan Lilith’in öyküsünde. Yerinaltı serisi, bu anlatıdaki ataerkil dönüşüme, Lilith’e ve daha birçok hakkını aradığı için kovulan, asi ilan edilip cadılaştırılan, tarih boyunca bastırılmış, karanlıkta bırakılmış, korkutucu ya da uygunsuz görüldüğü için dışlanmış kadın karaktere atıfta bulunmaktadır. Yunan mitolojisinde haksız yere cezalandırılan ve dışlanan Medusa; Anadolu mitolojisinde ihanetle parçalanan ve bilgisi erkek egemen düzene devredilen bilgeliğin ve şifanın yılan kraliçesi Şahmeran gibi yılanla özdeşleştirilen figürler bu seride ilham kaynağı mitolojik

kadınlardır. Yılan figürü korkutucu olarak algılansa da pek çok mitolojide şifa, bilgelik, ölümsüzlük, koruyuculuk gibi kavramlarla eşleştirildiği bilinmektedir. Bu seri, masal kahramanının, karanlıklardan geçerek sınandığı içsel bir yolculuğu simgeler. Derinlerde yaşadığı dönüşüm, yılanın sembolize ettiği yeniden doğuşu, şifayı ve dirilişi içinde barındırır.

Görsel 120.

Yerinaltı Serisi

Not:* Özge Tan, Serbest Şekillendirme, 1000 °C, 2025.

Serinin ilk eseri olan ‘Kozmik Yumurta’da görülen yılan (Görsel 121) ve yılanlardan oluşan duvar düzenlemesi (Görsel 120), sanatçı tarafından serbest şekillendirilen formların kalıplarının alınmasının ardından siyah pişme renkli stoneware çamuru kalıba basılarak çoğaltılmış, kalıptan çıkan her bir yılan farklı şekillerde kıvrılarak biricik olmaları sağlanmıştır. ‘Kozmik Yumurta’nın yılanı, 900°C’deki bisküvi pişiriminden sonra sırlanarak bakır matı pişirimine tabi tutulmuş; yumurtaya 1000°C’deki sırlı pişirimin ardından 800°C’de sırüstü altın lüster uygulanmıştır. Yılanlı duvarın yılanları ise 1200°C’de fırınlanmıştır.

Görsel 121.

Kozmik Yumurta

Not:* Özge Tan, Serbest Şekillendirme, Bakır matı pişirimi, sırüstü altın lüster, 1000 °C, 2025.

Serinin ikinci eseri 'Yılan Kadın' (Görsel 122), ilhamını, yılanla özdeşleştirilmiş dişil mitolojik figürlerin ortak mirasından alır. Mısır'ın yılan tanrıçaları Meretseger ya da Wadjet; Japon mitolojisinde korkutucu bir figür olan yılan kadın Nure-Onna; Yunan mitolojisinde yılan tanrıçası Gaia'nın kızı Python ya da kendine bakanları taşa çeviren Medusa... Bu eser, masal kahramanının itildiği karanlıkla yüzleştiği anı simgeler. Medusa'nın gözlerinde, Lilith'in isyanında ve diğer haksız yere dışlanmış kadın figürlerinde kendini bulan kahraman, bu figürlerin yükünü ve öfkesini, aynı zamanda özgürlüğü ve gücü yeniden keşfetme arayışını içselleştirir. Yeraltının karanlıklarında başlayan bu yüzleşme, kahramanın, toplumsal damgalamaların ötesinde kendi kimliğini yeniden şekillendireceği bir dönüşüm yolculuğunun ilk adımına işaret eder.

Eser, serbest şekillendirilen formun kalıbının alınmasının ardından döküm yöntemiyle siyah porselen çamurundan üretilmiştir. Yüzey üzerindeki dokular deri sertliğindeyken puar aracılığıyla oluşturulmuştur. 1200°C fırınlanan duvar heykelinin gözyaşı detayına 800°C'de sırüstü altın lüster uygulanmıştır.

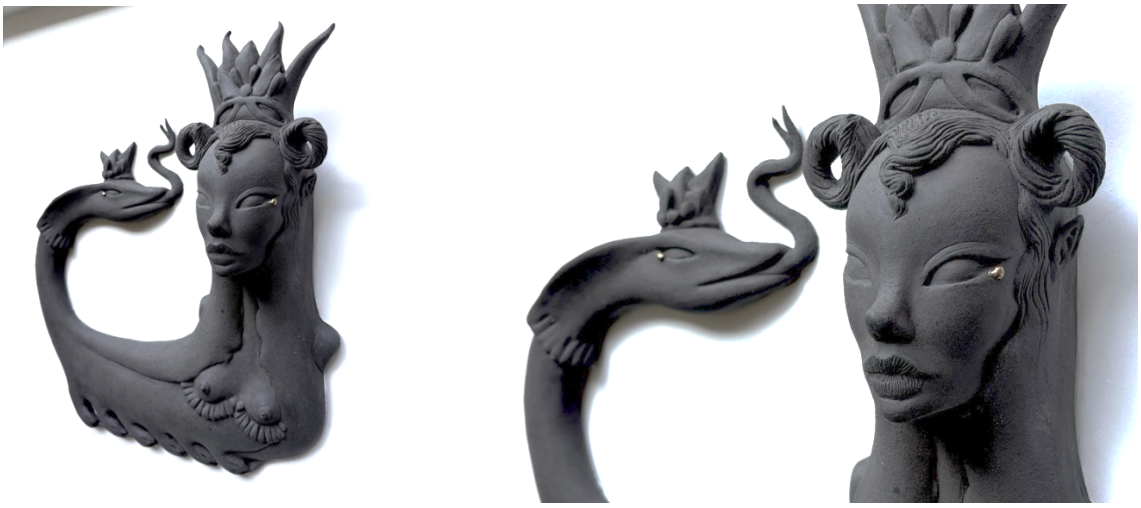
Görsel 122.

Yılan Kadın

Not:* Özge Tan, porselen, döküm yöntemiyle şekillendirme, 1200 °C, 2025.

Görsel 123.

Şahmeran



Not:* Özge Tan, Serbest Şekillendirme, 1200 °C, 2025.

Serinin üçüncüsü, Anadolu mitolojisinden Şahmeran'ın çağdaş bir yorumudur (Görsel 123). Yılanların şahı olarak bilinen Şahmeran, yerini kimsenin bilmediği bir mağarada yaşamakta ve sonsuz şifa ve bilgeliğin sırrını saklamaktadır. Bir gün Cemşab adında bir genç, tesadüfen Şahmeran'ın yaşadığı yeri keşfeder. Zamanla Cemşab ve Şahmeran arasında bir güven ve sevgi bağı oluşur fakat sonunda Cemşab, insanlara dönmek için

ayrılmak istediğini söyler. Şahmeran, bu istek karşısındaki hayal kırıklığına rağmen Cemşab'ın gitmesine izin verir ancak bir şartla… Cemşab'ın çok önemli bir söz vermesi gerekmektedir: Ne sebeple olursa olsun kimseye Şahmeran'ı gördüğünü söylemeyecektir.

> Şahmeran ona tek bir şeye dikkat etmesini öğütler: 'İnsan evladı acımasızdır. Bedenimin nasıl bir şifa kaynağı olduğu bilinir. Eğer yerimi öğrenirlerse bana acımadan kıyarlar. Ailene kavuşman için buradan gitmene izin vereceğim ancak bir şartım var. Bu güzel bahçeden ve benden kimseye söz etmeyeceksin. En zor anında bile sırrımızı açığa çıkarmayacaksın. Bundan sonra ne zaman suyun altına girsen vücudun yılan derisi gibi pul pul olacaktır. Aman bunu unutup beni ele vermeyesin. Olur da kötü kalpli bir insan evladının eline düşersem aklında olsun, beni kesip kaynatacaklardır. Kaynayan ilk kazandan sakın içme. Bu su zehirlidir. İkinci kazandan iç. Bu su sonsuz şifadır, sonsuz bilgiyi saklar' der. (Kara, 2019, s.20).

Cemşab, Şahmeran'a verdiği sözü tutar ve yıllarca ondan kimseye bahsetmez ancak bir gün padişah hastalanır ve hekimler çare için Şahmeran'ın izini sürmeye başlarlar. Vücudundaki pullar, sırrını açık etse de Cemşab uzun süre direnir, aç susuz zindanda tutulur. Sonunda sadrazam onu kandırarak Şahmeran'ın yerini öğrenir. Şahmeran öldürülür; onun zehirli suyunu içen padişah ve sadrazam ölür, şifalı suyunu içen Cemşab ise olağanüstü bir bilgelik ve şifa yetisi kazanır. Yılanların şahına yaptığı ihaneti hiç unutamaz ve vicdan azabıyla ülke ülke dolaşıp insanlara şifa dağıtır. Şahmeran'ın mucizesi ve mirası onunla birlikte yayılır: sonsuz yaşam, uzun ömür ve dönüşüm (Büyüktaş, 1998).

'Şahmeran' isimli eserde, masal kahramanı, uğradığı ihanete rağmen kendi bilgeliği ve şifasıyla yüzleşmektedir. Bu kez mucizesi ve mirası, kendini iyi etmek için oradadır, başkasına devredilmek üzere değil. Siyah çamurdan serbest şekillendirilen figür 1200°C'de fırınlanmış, gözyaşı detayına 800°C'de sırüstü altın lüster uygulanmıştır.

Serinin son eseri olan 'Tek Başına İki Kişi Olmuş, Kendisiyle Gölgesi'nde, (Görsel 124) tüm bu anlatıların ve figürlerinin birleştiği bir çağdaş arketip olarak, yılanının gözyaşlarını biriktiren, yaralı yanını saran ve onunla barışan bir figür belirir. Bu çağdaş yılan kadın, yalnızca bir direnç simgesi değil, aynı zamanda öz-sevgi, bilgelik ve yeniden doğuşun görsel ifadesidir. Eser, kırmızı şamotlu stoneware çamurundan serbest şekillendirilmiş ve bedenin alt kısmında görülen dokulu alan, form yaşken farklı biçim, boyut ve renklerdeki şamotların cımbız aracılığıyla tek tek bünyeye monte edilmesiyle

elde edilmiştir. 1250°C'de fırınlanan eserin altın renkli detaylarına 800°C'de sırüstü altın lüster uygulaması yapılmıştır.

Görsel 124.

Tek Başına İki Kişi Olmuş, Kendisiyle Gölgesi.

Not:* Özge Tan, Serbest Şekillendirme, 1250 °C, 2023.

Kahraman, bu zorlu yolculuğun sonunda kendindeki şifayı görür, kendi gölgesiyle barışır ve nihayetinde, yeraltının karanlıklarından, kişisel bir dirilişe ve göğünüstü katmanına, küllerinden doğarak yükselmeye hazırdır.

4.1.4 Göğünüstü Serisi

'Göğünüstü' Serisi, kişisel ve evrensel anlatıların döngüsel biçimde birleştiği, tam bir dönüşümün ve yeniden doğuşun katmanıdır. Yer'den filizlenen tohum, Gök katmanına yükselmiş, Yerinaltı'nda karanlıkla yüzleşmiş ve şimdi küllerinden yeniden doğmak üzere yukarıya, göğün de ötesine yönelmiştir. Bu bölümde sanatçının mitlerle iç içe geçmiş kişisel anlatısı, dönüşümün tamamlandığı metaforik bir zirveye ulaşır. Gökyüzünün ötesi, mitolojik anlatılarda genellikle, aşkın ve ulvi bir boyut, nihai gerçekliğin bulunduğu kozmik katmandır. İlhamını, Babil'in meşhur 'Gecenin Kraliçesi Rölyefi' (Burney Rölyefi) ve kadim kuş mitoslarından alan seride, küllerinden yeniden doğan Anka Kuşu, Phoenix ya da bilge kuşu aramak için çıktığı zorlu yolun sonunda kendi suretiyle karşılaşan Simurg öyküsündeki kuş figürleri, dönüşümün ve içsel keşfin simgesidir. Tüm yolculuğun taşıdığı bilgi bir araya gelerek, uçmayı düşleyen kahramanın son durağının görsel anlatısını sunar. Göğünüstü serisi (Görsel 125), 'Yeniden', 'Küçük

Bi' Kuş, O Kadar', 'Uçmak İstiyordu Ama Farklı', 'Uç Beni, Uç Beni, Uç!' ve 'Meğer O Kuş Benmişim' isimli eserlerden oluşmaktadır.

Görsel 125.

Göğünüstü Serisi

Not:* Özge Tan, Serbest Şekillendirme, 1200 °C, 2025.

Serinin ilk eseri 'Yeniden'de (Görsel 126), masal kahramanı 'Yerinaltı'nda geçirdiği dönüşümden sonra yolculuğa bir yumurta olarak yeniden başlamaktadır. Şamotlu mavi çamur kullanılarak serbest şekillendirilen eser, 1200°C'de fırınlanmış, gözyaşı detayına 800°C'de sırüstü altın lüster uygulanmıştır. Porselen çamurundan serbest şekillendirilmiş tüyler, forma 1200 °C'deki pişirimlerinin ardından aplike edilmiştir.

Görsel 126.

Yeniden

Not:* Özge Tan, Serbest Şekillendirme, 1200 °C, 2025.

Serinin ikincisi, ‘Küçük Bi’ Kuş, O Kadar’ isimli eserde (Görsel 127), yumurtadan çıkan kahramanın minik bi kuş olduğu görülür, uçmayı düşlemektedir ancak henüz hazır değil gibidir. Pişme rengi mavi-gri şamotlu çamur kullanılarak serbest şekillendirilen duvar heykeli, 1200°C’de fırınlanmış, gözyaşı detayına 800°C’de sırüstü altın lüster uygulanmıştır.

Görsel 127.

Küçük Bi’ Kuş, O Kadar.

Not:* Özge Tan, Serbest Şekillendirme, 1200 °C, 2025.

Görsel 128.

Uçmak İstiyordu Ama Farklı

Not:* Özge Tan, Serbest Şekillendirme, 1200 °C, 2025.

Göğünüstü Serisinin üçüncüsü ‘Uçmak İstiyordu Ama Farklı’ (Görsel 128), uçmak düşününün gerçekliğe dönüşümünün başladığı andır: Masal kahramanı kanatlarını keşfeder. Beyaz çamurdan şekillendirilen bünyenin üzerine mavi pigmentle renklendirilmiş astar uygulanmış ve 1200°C’de fırınlanmış, pişirimin ardından porselen çamurundan serbest şekillendirilen tüyler aplike edilmiştir. Gözyaşı detayına 800°C’de sırüstü altın lüster uygulanmıştır.

Görsel 129.

Uç Beni, Uç Beni, Uç!

Not:* Özge Tan, Serbest Şekillendirme, 1200 °C, 2025.

Serinin dördüncüsü ‘Uç Beni, Uç Beni, Uç!’ (Görsel 129), kahramanın kendini sonunda düşlerinin gerçeğe dönüştüğü anda bulmasıyla ilgilidir. Kanatlarını açar… ve hazırdır… Beyaz çamurdan serbest şekillendirilen figür, bisküvi pişirimi ve mavi pigmentle renklendirilmiş astar uygulamasının ardından 1200°C’de fırınlanmış, pişirimin ardından porselen çamurundan serbest şekillendirilen tüyler, heykel üzerine aplike edilmiştir. Gözyaşı detayına 800°C’de sırüstü altın lüster uygulanmıştır.

Masalın ve serinin son durağı olan ‘Meğer O Kuş Benmişim’ (Görsel 130) isimli eserin merkezinde, Kaf Dağı’nın zirvesinde kendi yansımasıyla karşılaşan kuş imgesi yer alır. Masal Kahramanı, tam bir farkındalıkla, yol boyu aradığının aslında kendisi olduğunu anlamıştır. Artık figür, sadece bir kadın, bir tanrıça, bir anlatı değil; deneyimle yoğrulmuş, karanlıktan geçmiş, kendini tanımış ve dönüştürmüş bir özne olarak var olur.

Şamotlu stoneware beyaz çamurdan serbest şekillendirilen figür, bisküvi pişirimi ve mavi pigmentle renklendirilmiş astar uygulamasının ardından 1250°C'de fırınlanmış, gözyaşı detayına 800°C'de sırüstü altın lüster uygulanmıştır.

Görsel 130.

Meğer O Kuş Benmişim

Not:* Özge Tan, Serbest Şekillendirme, 1250 °C, 2023.

'Göğünüstü', önceki tüm serilerin taşıdığı yükün hafiflediği, kişisel ve evrensel mitolojinin tamamlandığı bir eşik olarak işlev görür. Böylece bu seramik anlatı dizgesi, yalnızca bir düş yolculuğu değil, aynı zamanda varoluşun, karanlıkla yoğruluşun, yeniden doğuşun ve dişil gücün çok katmanlı bir hafıza haritasına dönüşür.

Sanatta Yeterlik Tez Uygulamaları, araştırma sürecinde elde edilen tüm bilimsel ve sanatsal birikimlerin, seramik sanatında mitolojik kadın temsillerine dair yeni ve farklı bir bakış açısı sunma niyetiyle özgün bir biçimde hayata geçirilmesi sürecinin sonucudur.

SONUÇ

Mitolojik anlatıların toplumsal cinsiyet rollerini nasıl yapılandırdığı, bu anlatıların kadına ilişkin taşıdığı kültürel ve ideolojik izler, sanat tarihinde mitolojik kadın figürlerinin temsili ve kadın sanatçıların bu anlatılara yaklaşımları, mitolojik kadınların çağdaş seramik sanatçısı kadınlar tarafından nasıl ele alındığı ve bu figürlerin feminist ve öznel yaklaşımlarla nasıl yeniden anlamlandırıldığı gibi sorulara aranan yanıtlar, bu araştırma açısından anlamlı bir zemin oluşturmuştur.

Konu, nitel araştırma yöntemleriyle mitoloji, arkeoloji, kadın çalışmaları, feminist sanat, sanatta ve çağdaş sanatta mitolojik kadın, seramik sanatı tarihi ve çağdaş seramik sanatı alanlarının kesişiminde disiplinlerarası bir yaklaşımla ele alınmaya çalışılmıştır. Uygulamalarda ise kişisel üretim süreci, araştırma bulgularıyla birlikte yapılandırılmıştır.

Araştırma sürecinde elde edilen bulgular göstermektedir ki:

Her toplumun mitolojik yapısı, kendi dünya görüşünü, inanç sistemini, değer yargılarını ve toplumsal düzenini yansıtır. Bu nedenle mitoloji, yalnızca kadim öyküleri değil; bir toplumun düşünsel, ahlaki ve sosyal kodlarını da aktarır. Mitler hem bireysel hem kolektif bilinçle ilişkisi olan kültürel metinlerdir.

Mitolojik anlatılar, toplumsal cinsiyet rollerinin ve kadınlık kurgusunun kültürel kodlarını içermektedir. Bu anlatılar, kadın kimliğinin mitsel temellerini ve ataerkil toplum yapılarındaki inşa süreçlerini anlamada önemli bir kaynak olarak değerlendirilebilir. Kadın figürleri sıklıkla doğurgan, şefkatli ve bağlı rollerle idealize edilirken; başkaldıran, bilgiye sahip olan ya da bağımsız hareket eden kadınlar tehdit unsuru olarak gösterilmiştir. Bu bakımdan bu anlatıların, ataerkil toplumsal yapının kadın bedenine ve kimliğine dair sınırlar koymasını meşrulaştırıcı bir işlev gördüğü söylenebilir.

Sanat üretimine kaynak oluşturmayı insanlık tarihinin başından bugüne sürdüren, edebiyattan tiyatroya, resimden heykele ve günümüzde performans, enstalasyon, animasyon ve dijital sanatlara uzanan çeşitlilikte örneklerini görmenin mümkün olduğu mitolojik kadın temsillerinin sanattaki örneklerinin incelenmesi, kadın algısına ve ataerkil yapıya ilişkin ipuçları vermektedir.

Çoğunlukla eril bakış açısıyla kurgulanmış ve aktarılmış olan mitolojik kadın anlatılarının sanat üretiminde kadın perspektifiyle ele alınması önemlidir. Ataerkil anlayışın yaygınlaşmasıyla tarih yazımında, yaşamda, sanatta geri plana itildikleri görülen,

başarıları görmezden gelinmiş, eğitimden yoksun bırakılmış, kendi sesleri elinden alınmış kadın cinsiyetinin, feminist hareketle birlikte gelişen kendi tarihini yazma ve taraflı yazılmış eril tarihi düzeltme çabasına da hizmet eden bir anlayışla, sanatçı kadınlar mitolojik kadınları sıklıkla yeniden düşünmüşlerdir. Mitolojik kadınlar ve öyküleri, kadın sanatçılar tarafından kendi deneyimleri, kimlikleri ve toplumsal eleştirileriyle birleştirilerek yeniden yazılmaktadır. Bu dönüşüm süreci, mitin kalıplaşmış ve çoğu zaman baskılayıcı anlatı yapısını bozarak figürleri özneleştiren, direnişle ilişkilendiren, ataerkil söylemlerden sıyıran, bazen mizahi veya travmatik boyutlarla yeniden işleyen alternatif anlatılar üretmektedir. Bu yaklaşım önemlidir çünkü eril tarih yazımının ve sanat pratiğinin dışında kalan kadın deneyimini görünür kılar ve mitleri feminist bir bağlamda tekrar değerlendirir.

Seramik sanatının binlerce yıllık tarihsel serüveni içerisinde, mitolojik kadın temsilleri malzemenin doğasıyla güçlü bir ilişki kurmuş, zamanın ötesine taşınabilen bir anlatım biçimi olarak varlığını sürdürmüş; biçim, dekor, simgesel kompozisyon ve işlevsellikle iç içe geçmiş şekilde aktarılmıştır. İlk figürinlerden kil tabletlere, mimari ögelerden anıtsal heykellere, törensel kaplardan mühürlere sayısız örneğiyle karşılaşılan seramikteki temsillerden anlaşıldığı kadarıyla seramik malzeme, estetik ya da işlevsel olmanın ötesine geçerek ait olduğu kültürün toplumsal değerlerini ve bilgilerini aktaran bir görsel hafıza alanı ve kültürel belleğin taşıyıcısı olarak değerlendirilebilir.

İnsanlık tarihi, sanat ve seramik sanatı tarihi, kadınların tarihi ve sanatçıların mirası üzerine inşa edildiği görülen çağdaş seramik sanatında mitolojik kadının temsili konusunda araştırma kapsamında yer verilen Dünya'dan ve Türkiye'den kadın seramik sanatçılarının üretimleri, mitolojik kadın anlatılarının çağdaş bağlamda yeniden yazılma ve görselleştirilme biçimlerine dair önemli ve güncel bir izlek sunmaktadır. Çağdaş kadın sanatçının eleştirel bakışıyla dönüştürülen bu mitolojik figürler, bir yandan eril tarih yazımının dar kalıplarını aşarken, diğer yandan seramiğin estetik ve teknik olanakları aracılığıyla yeni anlatı biçimleri üretmektedir. İncelenen çağdaş örneklerden anlaşıldığı kadarıyla seramik sanatçısı kadınlar bu köklü mirası güncel toplumsal, kültürel ve kişisel bağlamlarla yeniden yorumlamakta; eserlerinde kimlik, beden, aidiyet, toplumsal cinsiyet ve kadınlık deneyimi gibi temalara özgün yaklaşımlar geliştirmektedir.

Tezin kişisel uygulamalar bölümünde geliştirilen eserlerle, mitolojik kadın figürlerinin çağdaş seramikte kişisel bir anlatım diliyle nasıl yeniden temsil edilebileceğine dair

sanatsal bir öneri sunulmaya çalışılmıştır. Uygulamalarda, mitolojik kadın anlatıları kişisel deneyimler üzerinden otobiyografik anlatılara dönüştürülerek sergi baştan sona bir masal olarak kurgulanmış; eserler kadim kadın öyküleri ve kadınların mirasından ilham almıştır.

Sonuç olarak, 'Çağdaş Seramik Sanatında Mitolojik Kadının Temsili ve Kişisel Uygulamalar' başlıklı bu sanatta yeterlik tezi ve uygulamalarıyla çağdaş seramik sanatında mitolojik kadın temsillerine ilişkin bütünlüklü ve eleştirel bir yaklaşım sunulmaya çalışılarak tarih, mitoloji, kadın, sanat ve seramik kesişiminde yeni düşünme ve üretme olanakları araştırılmıştır. Araştırmanın, konuya ilgi duyan sanatçılar, akademisyenler ve araştırmacılar için kaynak oluşturması; mitolojik kadın anlatılarının çağdaş sanat bağlamında yeniden değerlendirilmesine ve kadınların tarih yazımına katkıda bulunması umulmaktadır.

KAYNAKÇA

Ağatekin, E. (2016). *Türkiye'de Kadın Gözüyle Kadın Olmak Sorunsalı ve Çağdaş Türk Seramik Sanatından İzlenimler.* Yedi (15), 77-90. https://doi.org/10.17484/yedi.51256

Akmaz, G. (2021). *Mitoloji ve Cinsiyet: Hint ve Yunan Mitolojilerinde Ataerkil Dönüşüm.* ISBN: 978-625-7647-73-1. (1.Baskı) Urzeni Yayınevi, İstanbul.

Akyıldız Ercan, C., Balkaya, D. (2018). *Euripides, Seneca ve Chrısta Wolf'un Eserlerinde Medea İmgesi.* Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi (60), 1-11.

Aydın, Y. (2016). *Güngör Dilmen'in Kurban ve Christa Wolf'un Medea Stimmen Yapıtlarında Çocukların Kurban Edilmesi Sorunsalı Üzerine*. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (20/4), s. 1471-1491.

Aydıngün, Şengül G. (2006) *"Yerleşik Hayat Öncesi: Yaratan Beden",* (ed.) Şengül G. Aydıngün, Tunç Çağı'nın Gizemli Kadınları. 11-28. Müdürlüğü (1. Baskı). Yapı Kredi Yayınları. ISBN: 975-08-1009-0.

Batu, T. (2020). *Toprak-Kadın İlişkisi ve Türkiye'de Seramik Sanatında Kadının Yeri.* İdil, 67 (2020 Mart): s. 497–506. doi: 10.7816/idil-09-67-08

Başkan, F. B. (2011). *Canavardan Kızkardeşe: Medusa Mitinin 20. Yy Kadın Şairleri Tarafından Tekrar Yazımı*, Ankara: Edebiyat ve Bilim-I, Iı. Uluslararası Edebiyat ve Bilim-I Sempozyumu Bildirileri. S.88-97.

Bayat, F. (2007). *Türk Mitolojik Sistemi* I. İstanbul: Ötüken Neşriyat ISBN: 978-975-437-650-0.

Berktay, F. (1995). Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın. (8. Baskı). Metis Yayınları.

Bostancı, N. (2014). *Paleolitik Çağ Kadınları/The Women of the Paleolithic Age*, Armizzi-Engin Özgen'e Armağan/ Studies in Honor of Engin Özgen, Asitan Kitap, Ankara.

Büyüktaş, İ. (1998). *Şahmaran ve Hatemtay Hikâyesi.* (1. Basım) Can Yayınları. İstanbul.

Campbell, J. (2015). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu.* (Gürses, S. Çev.; 13. Basım). İthaki Yayıncılık. (Orijinal yayın tarihi 2008)

Campbell, J. (2018). *Tanrıçalar ve Tanrıça'nın Dönüşümleri*. (Küçük, N. Çev.; 5. Basım). İthaki Yayıncılık. (Orijinal yayın tarihi 2013)

Can, Ş. (2011). *Klasik Yunan Mitolojisi*. Ötüken Yayınları, İstanbul.

Cantz, H. (2016). *I'm A Fighter: Images of Women by Niki de Saint Phalle*, Museum Ostwall, Almanya.

Chicago, J. (1980). *Embroidering Our Heritage: The Dinner Party Neddlework.* [Mirasımızı İşlemek: The Dinner Party Nakışları]. New York: Anchor Press, Amerika.

Clark, D. (2005). *Raphael's Fornarina: Venus Pudica or Venus Aphrodisia?* Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History, 74(4), 224–232. doi:10.1080/00233600510044949

Çaylı, P. (2008). *Prehistoryadan Günümüze Kadın Sembolünün Sanata Yansıması.* Colloquium Anatolicum 7 137–156.

Çelebi, B. (2015). *Eskiçağ'da Kadın-Toprak Altındaki Kadının Sessiz Çığlığı*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Çelik, F. (2020). *Yunan Mitolojisinde Kadın: Kirke'nin Gücü*. Edebiyatta Kadın ve Mit. (1. Baskı). s.338-349. Bilgin Kültür Sanat Yayınları, ISBN: 978-625-7799-11-9

Çığ, M. İ. (2005). *Bereket Kültü ve Mabet Fahişeliği.* (18. Baskı). Kaynak Yayınları.

Çınar, H. (2019). "Niki de Saint Phalle'in Nana Serisi Üzerinden Heykellerinin İncelenmesi", Journal Of Social, Humanities and Administrative Sciences, 5(14): 160-171

Çirkin Uyanık, N. (2022) *Çağdaş Türk Seramik Sanatında Arkaik Kült Obje İmgelemi*. İdil, 99 (2022 Kasım): s. 1609–1619. Doi: 10.7816/idil-11-99-07

Dell, C. (2014). *Mitoloji: Hayali Dünyalara Eksiksiz Rehber.* (Elhüseyni, N. Çev.; 1. Basım). Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 2012)

Dinçer Nükte, M. (2024). *Türk ve Batı Sanatında Annelik ve Gebelik Olgularının Karşılaştırılması.* Konya Sanat, Sayı 7, Sayfalar 193-212, Necmettin Erbakan Üniversitesi Yayınları. e-ISSN: 2667-789X

Doğan Özcan, Ç. ve Kızılırmak Çekinmez, B. (2024). *Kadın Sanatçıların Gözünden Türk Mitolojisi: Selma Gürbüz, Canan Şenol ve Can Göknil.* Korkut Ata Türkiyat

Araştırmaları Dergisi, 15, 1110-1121. ISSN: 2687-5675
DOI:10.51531/korkutataturkiyat.1420015

Doğancı, K. (2019). *Eski Roma Dininde Mezopotamya Kökenli Unsurlar,* Mezopotamya'nın Eski Çağlarında İnanç Olgusu ve Yönetim Anlayışı, eds. L. Gürkan Gökçek, E. Yıldırım, O. Pekşen, Değişim Yayınları, İstanbul, 2019, ss. 609-640.

Duran, A. (2018). *Barok Dönemde Bir Kadın Ressam: Artemisia Gentileschi.* (Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Sanatı ve Çağdaş Sanatlar Ana Bilim Dalı, Erzurum.

Duran, A. (2024). *Kolektif Bilincin Dışına Çıkmak; Artemisia Gentileschi'nin Tablolarında Kadın İmgesinin Evrimi.* Edebiyat ve Beşeri Bilimler Dergisi (72), 19-35. https://doi.org/10.55590/literatureandhumanities.1416637

Duydu, M. ve Karabey Tekin, A. (2022). *Türk Mitolojisinde Hayvan Sembolizmi ve Geleneksel "Şahmeran" Figürünün Sanata Yansımaları*. İdil, 96, 1208–1217.

Efeakdoğan, A. (2015). *Ana Tanrıça Heykelcikleri'nin Anadolu'da Biçimsel Değişimiyle Çağdaş Türk Seramik Sanatına Plastik Değer Olarak Yansıması.* Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Uygulamalı Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Seramik Eğitimi Bilim Dalı.

Eliade, M. (1991). *Kutsal ve Dindışı.* (Kılıçbay, M. Çev.; 2. Basım). Gece, Ankara.

Eliade, M. (2014). *Mitlerin Özellikleri.* (Rifat, S. Çev.; 2. Basım). Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti. (Orijinal yayın tarihi 1963)

Erbay Aslıtürk, G., Küçükgüney, E. (2016). *20. Yüzyıl Resim ve Heykellerinin Yunan Mitolojisi ve İkicilik Kavramı Açısından Değerlendirilmesine Yönelik Bir Araştırma.* Ulakbilge, 2016, Cilt 4, Sayı 8, DOI: 10.7816/ulakbilge-04-08-06.

Erdemir, H. (2018). *Eskiçağda Cinsiyet ve Kadın*. (1. Baskı). Serencam Akademi Yayınevi.

Erhat, A. (2010). *Mitoloji Sözlüğü.* (17. Baskı). Remzi Kitabevi A.Ş.

Ertekin, C. (2007). *Geçmişten Günümüze Kilin Sanatsal Kullanımında Figürler.* XIII. Ulusal Kil Sempozyumu Bildiriler Kitabı, s. 643-668, Isparta.

Ezik, A. (2021). *"Azade Köker İle Bir Katlin Provası Üzerine",* https://sanatkritik.com/soylesi/azade-koker-dunya-ve-yasamin-dogusuna-asirlar-boyu-kaynaklik-eden-bir-disi-enerji-nasil-oluyor-da-toplumsal-duzeyde-kayboluyor/

Garcia, E. (2012). *Ceramics and the Human Figure.* [Seramik ve İnsan Figürü]. A&C Black Publishers Limited, ISBN: 978-1-4081-3250-0.

Gezgin, İ. (2010). *Antik Yunan ve Roma Sanatında Cinsellik ve Erotizm.* (1.Baskı). ISBN: 978-605-106-265-5 Sertifika No: 10905. Alfa Yayınları.

Gezgin, İ. (2022). *Sanatın Mitolojisi*. (2. Baskı). Redingot Kitap.

Gimbutas, M. (1989). *The Language of the Goddess* [Tanrıçanın Dili]. San Francisco: Harper & Row.

Gözen, Ö., Adıgüzel, İ. B. (2017). *Toplumsal Cinsiyetin İnşasında Yunan Mitolojisi: Kadın- Erkek ve Aile Kavramlarına Genel Bir Bakış.* Current Debates in Labour Economics, Demography & Gender Studies: Volume 7. 181-195. http://ijopec.co.uk/wp-content/uploads/2018/01/V7.pdf

Gül, S., Meral, K. (2024). *İnanna'dan Venüs'e, Bir Mezopotamya Tanrıçasının Değişimi.* Current Perspectives in Social Sciences, 28(2), 219-232. https://doi.org/10.53487/atasobed.1425730

Güner, G. (1988). Anadolu'da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik (1972-77). Yayınevi: Akbank, ISBN: 9757630040

Hodder, I. (2006). *"Figürinler Hakkında Düşünmek",* Tunç Çağı'nın Gizemli Kadınları. 11-28. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları Genel Müdürlüğü (1. Baskı). Yapı Kredi Yayınları. ISBN: 975-08-1009-0.

Jung, C. (2015). *Kırmızı Kitap Liber Novus.* (Gündüz, O. Çev.; 2. Basım). Kaknüs Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 2009)

Kaplan, Z. (2006). *Mircea Eliade'ın Eserlerinde Toprak Ana, Kadın ve Doğurganlık.* Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Kara, B. (2019). *Mitoloji ve Toplumsal Cinsiyet: Şahmeran Miti.* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

Kara N.F. ve Tikit C. (2023). *Toplumsal Cinsiyetin Mitolojik Temelleri ve 20.Yüzyıl Sanatına Yansıması.* Arteoloji Dergisi, 2(1), 1-30 (Nisan) Cilt/Volume:2 Sayı/Issue:1

Kaya Karaduman, B. (2023). *Yemek Masalarında Feminist Manifesto: Judy Chicago Tabakları, Ejovoc (Electronic Journal of Vocational Colleges), 13(1), 95-112. https://doi.org/10.17339/ejovoc.1313538*

Kef, E. (2018). *Cinsiyet Algısının Mitsel Kökeni.* Kaygı. Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi (31), 22-41. https://doi.org/10.20981/kaygi.472790

Kılıç, Y., Eser, E. (2020). *Göbekli Tepe (Maden-İnanç Bağlamında) Toprak Ana İnancı.* Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi, 7(4), 1985-2010. https://doi.org/10.46868/atdd.60

Kramer, S. N., Bottero, J. (2017). Mezopotamya Mitolojisi, (Tümertekin, A. Çev.; 1. Basım). İstanbul, İş Bankası Yayınları. ISBN 978-605-332-972-5.

Köroğlu, K. (2011). *Eski Mezopotamya ve Mısır Tarihi*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Leeming, D. ve Page, J. (2019). *Tanrıça Mitleri*. (Alpagut, Ş. Çev.; 2. Basım). Say Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1994)

Lerner, G. (1986). *The Creation of Patriarchy.* [Patriarka'nın Yaratılışı] Oxford University Press.

Loğoğlu, E. (2022). Mitoloji ve Kadın. Düşünce Dünyasında Türkiz, 7(39), 105-112. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3174251

Luckert, K. W. (2018). *Göbekli Tepe*, (Çev. Leyla Tonguç Basmacı), Alfa Yayınları, İstanbul

McCoid, C.H., McDermott, L.D. (1996). *Toward Decolonizing Gender.* [Toplumsal Cinsiyetin Dekolonizasyonuna Doğru], American Anthropologist, 98: 319-326. https://doi.org/10.1525/aa.1996.98.2.02a00080

Mete, Z. (2022). *Resim Sanatında Şiddet ve Tecavüz: Europa' Nın Kaçırılması.* Meriç Uluslararası Sosyal ve Stratejik Araştırmalar Dergisi, Cilt:6, Sayı:17, Yıl:2022, Sayfa:318-340, ISSN: 2587-2206

Miller, M. (2022). *Galateia.* (Ersavcı, E. Çev.; 1.Baskı). İthaki Yayınları. (Orijinal Yayın Tarihi: 2013). ISBN:978-605-265-037-0

Nochlin, N. (2022). *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok? 50. Yıldönümü Baskısı.* (A. Antmen, Çev.; 1. Basım). Hayalperest Yayınevi. (Orijinal yayın tarihi 2021)

Okan, B. (2020). *Sanatta Ana Tanrıça İmgesi ve Günümüzdeki Dönüşümü: Bir İmgenin Evrimi*, Sanat-Tasarım Dergisi, Sayı: 11 ISSN: 2529-007X ss.41-51 DOI:10.35333/Sanat.2020.261

Oktay, G. (2023). *Doğada Heykelleşen Beden: Ana Mendıeta'nın Silüeta Serisi.* Sanat ve Tasarım Dergisi, 13(2), 649-659. https://doi.org/10.20488/sanattasarim.1403941

Onur Erman, D. (2019). *Antik Çağdan Günümüze Seramik Kültürü ve Sanatında Doğurganlık Kavramı.* Sanat ve Tasarım Dergisi (24), 143-169. e-ISSN 2149 – 6595

Özen, Ö., Yavuz Çeşmeci, S. (2020). *Margaret Atwood'un Penelope Romanında Mit-Yıkımı ve Dişil Dil*. Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 10(20), 23-43. https://doi.org/10.33207/trkede.638370

Pischel, G. (1983). *Sanat Tarihi Ansiklopedisi,* C.1, İstanbul: Görsel Yayınlar

Rosenberg, D. (1996). *World Mythology*. [Dünya Mitolojisi]. İllinois: NTC Publishing Group.

Schmidt, K. (2007). *Göbekli Tepe: Yuvarlak Yapılar ve Kabartmalar, 12.000 Yıl Önce Anadolu: İnsanlığın En Eski Anıtları*. C. Lichter, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Almanya

Segal, C. (2023). *The Dinner Party Today: Conversations on a Landmark Feminist Work* [The Dinner Party Bugün: Bir Dönüm Noktası Olan Feminist Yapıt Üzerine Söyleşiler]. Brooklyn Museum. https://www.brooklynmuseum.org/tr-TR/stories/the-dinner-party-today-judy-chicago

Serbest Yılmaz, B. (2017). *Avrupa Resim Sanatında Ölümcül Kadın Figürler.* İdil Sanat ve Dil Dergisi, Cilt 6, Sayı 30, Volume 6, Issue 30 DOI: 10.7816/idil-06-30-08

Soysal, M. (2008). *"Babil",* Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.1, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

Stone, M. (2000). *Tanrılar Kadınken.* (Şarman, N. Çev.; 1.Basım). Payel Yayınevi, İstanbul. ISBN 975-388-121-5 https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/7105

Tekin, A. (2010). *Tanrıçalar ve Kadın Belleği.* Kadın Araştırmaları Dergisi (9), 111-138.

Tosun, O. (2021). *Sandro Botticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu" Tablosu ve Joel-Peter Witkin'in "Yerin ve Göğün Tanrıları" Fotoğrafının Göstergebilimsel Karşılaştırması.* Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli Dergisi, Cilt:29 Sayı:1, ISSN-1309-3487

Tunç, H. İ. (2023). *Ana Tanrıça Kültünün Çağdaş Seramik Sanatında Yansımaları.* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik Anabilim Dalı, Konya.

Usal, Y. (2025). *Gustav Klimt'in Eserlerindeki Sembollerin Mitolojik Olarak İncelenmesi.* Uluslararası Avrasya Sosyal Bilimler Dergisi, 16 (59), 428-448. DOI: 10.70736/ijoess.562 E-ISSN: 2146-1961

Uslu, F. Ö., Yücel, F. (2024). *Cinselliği Görünür ya da Görünmez Kılmak: Çeviri Açısından Aristophanes'in Lysistrata'sı.* International Journal of Language and Translation Studies, 4/2, 131-160.

Ünsal Coruk, H. (2021). *Medusa Miti Üzerinden Sanatta Yeniden Anlamlandırma ve Yeniden Üretim.* ViraVerita E-Dergi (13), 192-208. https://doi.org/10.47124/viraverita.876274

Vasari, G. (1998). The Lives of Artists (Çev. Bondanella J., Bondanella, P.), New York: Oxford University Press. ISBN-13978-0192834102

Wilkinson, P. ve Philip, N. (2010). *Görsel Rehberler: Mitoloji*. (Uzun, M. Çev.; 1. Basım). İnkılap Kitabevi Yayın San. ve Tic. A.Ş. (Orijinal yayın tarihi 2007)

Wilkinson, P. (2010). *Efsaneler ve Mitler*. (Lakşe, E. Çev.; 4. Basım). Alfa Yayınları

Williamson, J., McMenemy, G. (2023). *Dünya Mitolojisinde Kadınlar: Tanrıçalar Kahramanlar ve Canavarlar.* (Duru, E. Çev.; 1. Basım). Say Yayınları, ISBN: 978-605-02-0961-7

Yalçınkaya, I. (1971). "Paleolitik Devirlerde Kadın Figürinleri", Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Antropoloji Dergisi, S. 6, Ankara, s. 203-222.

Yeter, S. C., Özcan, K. (2022). *'Lilith' Figürü Üzerinden Mitoloji ve Dinlerdeki Kadın Algısına Feminist Perspektiften Bakış.* Rumeli Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi (26), 506-525. https://doi.org/10.29000/rumelide.1073969

Yüksel, N. (2024). *Feminist Sanat Bağlamında Azade Köker'in Sanatsal Üretimine Bakışı.* Art and Interpretation, s. 98-108, Atatürk Üniversitesi Yayınları, DOI: 10.47571/sanatyorum.1433578

Zervos, C. (1946). *"Statement by Picasso", Picasso: Fifty Years of His Art.* New York, Simon and Schuster.

http-1: https://sozluk.gov.tr/

http-2: https://www.youtube.com/watch?v=PX210fBMBgk

http-3: https://www.youtube.com/watch?v=eYHBz_SJueg

http-4: https://www.youtube.com/watch?v=keYokmsP7gY

http-5: https://www.youtube.com/watch?v=eYHBz_SJueg

http-6:https://tr.wikipedia.org/wiki/Tan-Tan_Ven%C3%BCs%C3%BC

http-7: https://www.museedelhomme.fr/fr/venus-de-lespugue

http-8: https://www.worldhistory.org/Inanna/

http-9: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010277627

http-10: https://www.youtube.com/watch?v=FdXTGNco52U

http-11: https://www.youtube.com/watch?v=hcD8T7Y7OlM

http-12: https://www.britannica.com/topic/Coatlicue

http-13: https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/10978

http-14: https://artsandculture.google.com/asset/dana%C3%AB0000/FwH_pa7uE_N8nw?hl=tr

http-15: https://www.slam.org/collection/objects/15612/

http-16: https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.00259

http-17: https://artsandculture.google.com/story/YwUxAISFSt1MKQ

http-18: https://www.gustav-klimt.com/Danae.jsp

http-19: https://en.wikipedia.org/wiki/Perseus_with_the_Head_of_Medusa#cite_note-auto-2

http-20:https://artsandculture.google.com/asset/bust-of-the-medusa/KgHR0dPsgjMwGw?hl=tr

http-21: https://www.collezionegalleriaborghese.it/en/opere/apollo-and-daphne

http-22: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/188954

http-23:https://www.louvre.fr/en/explore/visitor-trails/the-louvre-s-masterpieces/bringing-marble-to-life

http-24:https://artuk.org/discover/artworks/the-return-of-persephone-from-hades-257589).

http-25: https://the-talks.com/interview/judy-chicago/

http-26: https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/remembering-she-a-cathedral/

http-27: https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/

http-28: https://www.brooklynmuseum.org/tr-TR/objects/166067

http-29:https://www.brooklynmuseum.org/tr-TR/collection/dinner-party-components/curatorial-overview

http-30: https://decollageartspace.com/mitoloji-ve-kadin

http-31: https://www.youtube.com/watch?v=Bz4HlxOF7eg&t=741s

http-32: https://www.youtube.com/watch?v=Bz4HlxOF7eg&t=741s

http-33: https://www.youtube.com/watch?v=Bz4HlxOF7eg&t=741s

http-34:https://www.meltemsahin.info/potnia-theron-artemis-of-ephesus/7sc200r439o8poi534jq8s88s1a00g .

http-35: https://www.meltemsahin.info/severance/2025/6/23/kk9324om9pt9cfuee4t01g4jsbpdmz

http-36: https://www.meltemsahin.info/when-i-break-away

http-37: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_2003-0718-1

http-38: https://en.wikipedia.org/wiki/Minoan_snake_goddess_figurines

http-39: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544078

http-40: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/548310

http-41: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_K-162

http-42: https://artsandculture.google.com/asset/fa%C3%A7ade-of-the-inanna-temple-unknown/5gFTrfYC7yik_g?hl=en

http-43: https://recherche.smb.museum/detail/1744134/fassade-des-innin-tempels-des-karaindasch-ausschnitt?language=de&question=inanna&limit=15&sort=relevance&controls=none&objIdx=12 .

http-44: https://www.clevelandart.org/art/2021.3

http-45: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/247408

http-46: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/546754

http-47:https://artsandculture.google.com/asset/red-figure-calyx-krater-of-the-abduction-of-europa-0031/_wGfIEsmCtr3pw?hl=tr

http-48: https://www.getty.edu/art/collection/object/103VDC

http-49: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/38518

http-50: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544919

http-51: https://www.northcarolinamuseum.org/female078-deity

http-5: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/75279

http-53:https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/EC79.1962/#about

http-54: https://harvardartmuseums.org/collections/object/230145

http-55:https://artsandculture.google.com/asset/figure-of-immortals-0027/fQGRhkqD1mpF3g?hl=tr

http-56: https://www.staustell.co.uk/sandy-brown/

http-57: https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-57551846

http-58:https://www.huffpost.com/entry/feminist-ceramicist-coille-hooven_n_57a8e777e4b06adc11f0f2aa

http-59: https://ferrincontemporary.com/wp-content/uploads/2017/04/Jenni-Sorkin-Coille-Hooven-An-Introduction-Coille-McLaughlin-Hooven-Porcelain-1974-to-2008.pdf

http-60: https://www.artic.edu/files/a5a0ddc2-4903-4bf4-8b9a-d4cf3ce342b4/KukuliVelarde_ACloserLook.pdf

http-61: https://www.kukulivelarde.com/portfolio/isichapuitu/

http-62: https://americanart.si.edu/artwork/santa-chingada-perfect-little-woman-118688

http-63:https://www.artic.edu/files/a5a0ddc2-4903-4bf4-8b9a-d4cf3ce342b4/KukuliVelarde_ACloserLook.pdf

http-64: https://www.kukulivelarde.com/portfolio/de-las-wakas-y-las-pachamamas/

http-65: https://www.kukulivelarde.com/portfolio/de-las-wakas-y-las-pachamamas/

http-66: http://hannemannheimer.com/collections/earlier-works/rca-work/

http-67: http://hannemannheimer.com/collections/earlier-works/rca-work/

http-68: https://ceramic.school/artists/soe-yu-nwe/

http-69: https://artsandculture.google.com/asset/apt9-artist-stories-soe-yu-nwe-soe-yu-nwe/GAH-WwbVJuClaw?hl=en

http-70: https://garlandmag.com/article/naga-mae-daw-serpent/

http-71:https://artsandculture.google.com/asset/apt9-artist-stories-soe-yu-nwe-soe-yu-nwe/GAH-WwbVJuClaw?hl=en

http-72: https://www.galerist.com.tr/usr/library/documents/main/artists/31/galerist-elif-uras-cv-tr.pdf

http-73: https://www.artsy.net/artist/elif-uras?page=2

http-74: https://www.elifuras.com/kaynak-the-source-istanbul-2018/

http-75: https://www.peramuseum.org/blog/reminiscences-of-motifs-/1613

http-76: https://www.candicemadey.com/gallery/all/anywhere-but-here

http-77: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-8-women-artists-ceramics-subvert-art-traditions

http-78: https://www.davidkordanskygallery.com/artist/ruby-neri

http-79: https://www.anneathena.com/artist-statement

http-80: https://www.jgmgallery.com/usr/documents/exhibitions/press_release_url/44/anneathena_materialisingtheunseen_writtenpiece_2022.pdf

http-81: https://www.roxannejackson.com/artist-statement

http-82: https://www.youtube.com/watch?v=hCIwam-1DUk

http-83: https://www.antonkerngallery.com/exhibitions/486-roxanne-jackson-unknown-giants-window-91-walker-street-new-york-ny-corner/

http-84: https://www.artsy.net/artwork/lisa-clague-guardian-angel

http-85: https://www.worldhistory.org/Graces/

http-86: https://www.worldhistory.org/trans/tr/1-13351/leda/

http-87: https://www.davidgillgallery.com/lena-peters-goddesses

http-88: https://www.prunenourry.com/biography

http-89: https://www.prunenourry.com/project/statues-also-breathe-2022

http-90: https://www.prunenourry.com/project/terracotta-daughters-2012-2030

http-91: https://www.templon.com/exhibitions/venus/

http-92: https://www.prunenourry.com/artwork/chronologie-des-venus-2024

http-93: https://claraholt.com/about

http-94: https://www.ceramicsnow.org/claraholt/

http-95: https://claraholt.com/tales-from-the-north

http-96: https://irmakdonmez.com/about-me/

http-97: https://irmakdonmez.com/mermaid

http-98: https://argonotlar.com/gercekte-olmayan-seylerin-zihinsel-tahayyulleri/

http-99: https://irmakdonmez.com/vases-of-vengeance/

http-100: https://www.instagram.com/traciebertramartist/

http-101: https://carolineandrin.com/biographie.html

http-102: https://www.homofaber.com/en/discover/caroline-andrin-ceramics-belgium

http-103: https://carolineandrin.com/processus.html

http-104: https://www.feelondemand.com/about

http-105: https://www.feelondemand.com/ceramics/dear-mortals

http-106: https://www.feelondemand.com/ceramics/project-five-jkmzy-y3xsp

http-107: https://www.feelondemand.com/ceramics/saving-the-mortals

http-108: https://www.britannica.com/topic/Atargatis

http-109: https://www.overlapnewport.com/the-weight-of-air-1

http-110: https://www.instagram.com/chenlu_hou/

http-111: https://www.kristenlorello.com/chenlu-hou-memory-objects