

SANATTA ANA TANRIÇA İMGESİ VE GÜNÜMÜZDEKİ DÖNÜŞÜMÜ: BİR İMGENİN EVRİMİ

THE IMAGE OF MOTHER GODDESS IN ART AND BODY UNDERSTANDING

Berna OKAN* 

Sanat-Tasarım Dergisi 2020, Sayı: 11 ISSN: 2529-007X ss.41-51 DOI: 10.35333/Sanat.2020.261

Öz

İmgelerle düşünmenin tarihi insanlık tarihiyle başlar. Neolitik dönem insanının ana tanrıça merkezli yaşamının bir yaratımıdır büyü içerikli imgeler. Tek tanrılı dinler ile birlikte büyüün doğayı egemenlik altına alma anlayışının yön değiştirerek, 'bir güce sığınmaya' dönüştüğü; ortaçağda ise tanrının yansıması olarak kabul edilen doğada, kadın imgesi de tanrı iradesinin taşıyıcısı ve aktarıcısı rolündedir.

Günümüze gelindikçe, geçmişte iktidarın kendisi olan kadın imgesinin zamanla hegemonyanın aracı olan bir kadın imgesine dönüştüğünü görürüz. Tanrının cinsiyet değiştirmesinin bir sonucu olan bu değişim, iktidarın kendisi tanrı iken bile kadını, onsuз olunmaz bir 'araç' haline getirmiştir. Günümüzde kadının tanrıça olmaktan çıkıp hegemonyanın aracı haline gelişinin görsel alandaki örneklenişi, görsel alanda ne gibi fenomenlere dönüştüğü ve bu sosyolojik eksenin karşılayan bir biçim dilini yaratan birçok sanatçı vardır. Sanatçılar, yöneldikleri ve seçtikleri nesnelere yorumlayarak onun özüne ulaşırlar. Ancak bu öz, değiştirildikten ve dönüştürüldükten sonra aynı kalmayacaktır. Sanatçılar, nesnenin içerdiği düşünsel ögeyi biçime dönüştürürken imge ve simgelerden yararlanarak kendi pencerelerinden yansıyan gizemli dünyalara göndermeler yaparlar.

Anahtar Kelimeler: İmge, Simge, Cinsiyet, Kadın, Ana Tanrıça

Abstract

The history of thinking in images is as old as the history of mankind. The images with the magic content are the creation of a main faith – based life of the people of Neolithic Age. In the Middle Age When the understanding of the magic to take nature under control together with the monotheistic religions changed into 'taking shelter in a power'; nature used to be regarded as the reflection of god. In such a nature, the image of woman took the role as the carrier and passer of the god's will.

Coming to the present day, we observe that the image of woman, which had been the power itself, changed into the image of woman, which was the means of power. This change, a result of the god's becoming the opposite sex, made the woman an indispensable means, even while the power itself was the god.

Nowadays, woman is no longer a goddess; she is now a means of power. There are many artists who create a stylistic language describing the visual examples of this fact and how these have changed into phenomena in the visual field and corresponding to this sociologic axis. The artist chooses the object and then interpret it to its core. But the core is not the

same old one. Artist's imaginary element in the object transformed by artist used image and symbol so They reach mysterious World.

Keywords: Imagery, Symbol, Gender, Woman, Mother Goddess

Giriş

Her türlü sanat yaratımı, sanatçı ve onun yöneldiği nesne arasında yaşanan, nesnenin sanatçı tarafından kavranması ve yorumlanması ile sonuçlanan bir süreçtir. Nesnenin bilgisine ve özüne ulaşan sanatçı aynı zamanda onu keşfeder. Bu keşif, dış dünyaya ait olanın, sanatçı tarafından içsel olarak iç varlığıyla kavranması ve buna bağlı olarak özün değiştirilmesi ve dönüştürülmesidir. Sanatın sezgisel ve öznel yasalara göre, dış gerçekliğin değiştirilmesi olduğunu Felsefeci Şahin Yenişehirlioğlu şöyle ifade ediyor; "Sanat, insan adı verilen varlığın öznel ve nesnel, bireysel ve toplumsal boyutlarda, dış nesnel gerçeklikten algıladıklarını kendi süzgecinden geçirerek yeniden dışarıya bir başka boyutta yansımasıdır" (Yenişehirlioğlu, 1993: 19).

Sanat üretimi, kendi gerçeğini seçerek, düzenleyerek, değiştirerek, alıcını daha üstün bir varlığa götürürken o nesnenin çıplak gözle görülemeyecek olan, derindeki anlamını, özünü açığa çıkarması üzerine temellenmiştir. Bir sanat yapının zenginliğine kolayca ulaşılamaz. Yaratıcısının ona yüklediği anlamı keşfetmek, dolaylıları bulmak yapının derinliklerine, giline ulaşmakla mümkündür.

Dış dünyanın edilgin bir yansıması olmayan sanat eylemi, taklit duygusunun uzağındadır. Yeniden yaratmaya, ortaya yeni bir ürün koymaya dönüktür. Yaratıldıktan sonra yaratıcısından bağımsızlaşarak kendi başına bir var olandır sanat yapısı.

Toplumsal ve düşünsel yaşamda işlenmiş herhangi bir öge, estetik müdahale ile yeni bir biçime dönüştürülürken bir anlamda "dolaylı" bir biçim haline gelir. Böylelikle gerçekliğin olduğu gibi değil fakat bir başka düzeyde yeniden kurulması gereği sanat yapısını oluşturmanın bir ön koşulu olarak kabul edilebilir. Gerçekliğin bu şekilde dönüştürülmesi ve değiştirilmesi bir anlamda sanat yapısının gerçeklik dışı bir şey olduğu anlamına da gelebilir. M. Doğan'ın '100 Soruda Estetik' kitabında yazar, Lefebvre bunu "dolaysız" ögenin genelleştirme, yüceltme, tipleştirme gibi yeni bir işlenişle estetik faaliyet tarafından "dolaylı" hale getirilmesi olarak tanımlar (Doğan, 1998: 190).

Sanat yapıtı, yaşamın içinden çıkan ancak onun aynısı olmayan, ondan ayrı, onu bütünleyen, gerçekliğin özünü daha derinden kavrayarak yeni bir dünyanın kuruluşuna katkıda bulunan bir oluşumdur. Dünyada olmaya-na gözlerini açmak gerçekliği, ortadan kaldırmakla değil, başka bir düzeyde yeniden kurmakla mümkün olabilir. Sanatçılar kendi düşlerini, hikâyelerini, dünyalarını somutlaştırıp biçime dönüştürdüklerinde gerçek dünyaya kendi dünyalarını eklerler. Bu, sanatçıyı diğer insanlardan ayıran en özel yetisidir. Bütün insanlar imgeleme sahiptir; sanatçının farkı, im-geleri biçime dönüştürebilmesidir. İmgeler gerçek olayların bir yansıyışı olabileceği gibi, insanın iç yaşamındaki olayların da bir anlatımı olabilir. Ancak sanat, bu yansıyıları aynen göstermek yerine, yeniden üretir ve yorumlar. İmgeler ise, yaratıda büyük rol oynayan gerçek yaşam olgularını değiştirip biçimlere sokan, yaratma gücü ve düşünme yetisidir. Sanatçı seçtiği nesneyi kendi yorumlayış şekli ile dönüştürürken imgelem dünyası aktif durumdadır. Bu eylemde, süreçte bilinçaltı, duyum ve izlenimler nesnenin içerdiği düşünce ögeyi biçime dönüştürürken imge ve simge-den yararlanarak gizemli dünyalara göndermeler yapar.

Sanatçılar çalışmalarında bilinçaltındaki kadın imgelerini simgelerle bir araya getirme, çabası içerisindeledir. Bunu yaparken kullanılan nesnelere, kişisel simgeleri haline gelmiştir. Plastik elemana dönüştürülen öğeler, birer “simge”dir.

Dolaylı ve örtülü biçimde ifade edilen tanrıça imgesinin biçime dönüştürülme eylemi yoğunlukla kadın vücudunun sosyolojik söylemine dayanmaktadır. Bu söylemin dili tamamiyle uygulayıcının kendi düşleri, yorumları, bilinçaltındaki kadına dair olan düşüncelerin açılımlarıdır. Geçmişe baktığımızda Kibebe'nin üstünlüğünün biyolojik anlamda olduğunu söyleyebiliriz. Bunu da Kibebe'nin doğurma gücüne bağlayabiliriz. Kibebe'nin cinselliği ile doğurganlık ve bereket kadın üzerinden dışsallaştırılır. Her dönem olduğu gibi bugünün cinsellik anlayışı ve beklentisi farklıdır. Doğurma gücünün öneminin vurgulanması abartılı vücut hatlarında ve çoğaltılmış göğüslerinde kendini gösterir. Tanrıçanın kutsanmasının ve toplumsal değerinin öncelikle doğurma gücü ile bağlantılı olduğunu söyleyebiliriz. Ancak Tanrıçanın böyle bir kabiliyete sahip olması, onun siyasal ve sosyal düzende de iktidar olduğunu göstermez. Hatta cinsel iktidarın bir anlamda “ana”laşır bir biyolojik ve iktidar ile kaybedildiğini de söyleyebiliriz.

Sanatçıların eserlerinde yer alan işaretel öğeler, imler, farklı bir biçimde sezilen biçimler yer alır. Söz konusu nesnelere, biçimlerin temel özelliği tamamiyle bugüne özgü olmaları, yani çağdaş olmalarıdır. İmgelerin betimlenmesi bir yandan beden bireyleşmesi etrafındaki örgütlenmiş, bir yandan da kendi merkezi bakış açısının perspektiflerine göre hiyerarşik olarak farklılaşmıştır.

Eserler, iç yaşantıya ait psikik imgeler, üç boyutlu tasarımlarla birlikte bir ifade ve etkiye ulaşırlar. Her bir önerinin yorumu, gözlemler ve yaşantılarla yakından ilgilidir. Eserlerde “simge” etkin bir güce sahiptir. Simge, içerisinde gerçek anlamı barındıran konumdadır. Detaylı bir “anne”, “tanrıça” imgesinin anlamının giderek genişlemesi ve derinleşmesi ile imge, birçok açıdan tüm çeşitlenmeleriyle bir kadın simgesine dönüşmesine kadar devam eder.

Sanatta İmge /Simge Kavramları ve Ana Tanrıça İmgesi

İmgelerle düşünmenin tarihi insanlığın tarihi ile başlar. Neolitik dönem insanının ana tanrıça merkezli yaşamının yaratımıdır büyü içerikli imgeler. Tek tanrılı dinler ile birlikte büyüün doğayı egemenlik altına alma anlayışının yön değiştirerek, “bir güce sığınmaya” dönüştüğü; ortaçağda ise tanrının yansıması olarak kabul edilen doğada, kadın imgesi de tanrı iradesinin taşıyıcısı ve aktarıcısı rolündedir.

Günümüze geldikçe, geçmişte iktidarın kendisi olan kadın imgesinin zamanla iktidarın aracı olan bir kadın imgesine dönüştüğünü görürüz. Tanrının cinsiyet değiştirmesinin bir sonucu olan bu değişim, iktidarın kendisi tanrı iken bile kadını, onsu olunmaz bir “araç” haline getirmiştir. Günümüzde kadının tanrıça olmaktan çıkıp iktidar aracı haline gelişinin görsel alandaki örnekleniş ile görsel alanda ne gibi fenomenlere dönüştüğünü izleyicilerine sunan birçok sanatçı vardır.

Her türlü sanat yaratımı, sanatçı ve onun yöneldiği nesne arasında yaşanan, nesnenin sanatçı tarafından kavranması ve yorumlanması ile sonuçlanan bir süreçtir. Nesnenin bilgisine ve özüne ulaşan sanatçı aynı zamanda onu keşfeder. Bu keşif, dış dünyaya ait olanın, sanatçı tarafından içsel olarak iç varlığıyla kavranması ve buna bağlı olarak özün değiştirilmesi ve dönüştürülmesidir.

Bir resim, bir heykel yaparken ya da bir şiir yazarken anlamı belirli bir biçime oturtma isteği sanatçıyı imgelemede yeni anlamlar araştırmaya iter. Sanatçı, bu anlamı belli yollardan söylemekten kaçınarak, resmi, heykeli, şiiri hep yeniden biçimlendirmeye uğraşır ve başka yollar seçer. Bu biçim verme süreci onu, düşünüy bile kurmadığı yeni ve derin anlamlara götürür. Görünenin, gizli kalmış sayısız gerçeklerinin yer aldığı evrenin tümündeki örneklerden yalnızca bir tanesi olduğunu keşfeder. Yorum çeşitliliğinin temelinde, birey olarak yorumcunun kendi kişisel bakış açısı ve yorumlanacak yapının yapısı önem taşır.

Sanatın sezgisel ve öznal yasalara göre, dış gerçekliğin değiştirilmesi olduğunu Şahin Yenişehirlioğlu şöyle ifade ediyor; “Sanat, insan adı verilen varlığın öznal ve nesnel, bireysel ve toplumsal boyutlarda, dış nesnel gerçeklikten algıladıkları kendi iç süzgecinden geçirerek yeniden dışarıya bir başka boyutta yansımasıdır” (Yenişehirlioğlu, 1993: 19).

Sanat üretimi, kendi gerçeğini seçerek, düzenleyerek, değiştirerek, alıcıyı daha üstün bir varlığa götürürken o nesnenin çıplak gözle görülemeyecek olan, derindeki anlamını, özünü açığa çıkarması üzerine temellenmiştir. Bir sanat yapıtının zenginliğine kolay ulaşılamaz. Yaratıcısının ona yüklediği anlamı keşfetmek, dolaylı bulmak yapıtın derinliklerine, gize ulaşmakla mümkündür.

Dış dünyanın edilgin yansıması olmayan sanat eylemi, taklit duygusunun uzağındadır. Yeniden yaratmaya, ortaya yeni bir ürün koymaya dönüktür. Yaratıldıktan sonra yaratıcısından bağımsızlaşarak kendi başına bir var olandır sanat yapıtı.

Toplumsal ve düşünsel yaşamda işlenmiş herhangi bir öge, estetik müdahale ile yeni bir biçime dönüştürülürken bir anlamda “dolaylı” bir biçim haline gelir. Böylelikle gerçekliğin olduğu gibi değil fakat bir başka düzeye yeniden kurulması gereği sanat yapıtını oluşturmanın bir ön koşulu olarak kabul edilebilir. Gerçekliğin bu şekilde dönüştürülmesi ve değiştirilmesi bir anlamda sanat yapıtının gerçeklik dışı bir şey olduğu anlamına gelir. Sanatçılar kendi düşlerini, hikâyelerini, dünyalarını somutlaştırıp biçime dönüştürdüklerinde gerçek dünyaya kendi dünyalarını eklerler. Bu sanatçıyı diğer insanlardan ayıran en özel yetisidir. Bütün insanlar imgeleme sahiptir; sanatçının farkı, imgeleri biçime dönüştürebilmesidir. İmgeler gerçek olayların bir yansıması olabileceği gibi, insanın iç yaşamındaki olayların da bir anlatımı olabilir. Ancak sanat, bu yansımaları aynen göstermek yerine, yeniden üretir ve yorumlar. İmgeler ise, yaratıda büyük rol oynayan gerçek yaşam olgularını değiştirip biçimlere sokan, yaratma gücü ve düşünme yetisidir. Sanatçı seçtiği nesneyi kendi yorumlayış şekli ile dönüştürürken imgelem dünyası aktif durumdadır. Bu eylemde, süreçte, bilinçaltı, duyum ve izlenimler nesnenin imgesini özgün bir biçime sokmak için yeniden kurulur. Sanatçı nesnenin içerdiği düşünsel ögeyi biçime dönüştürürken imge ve simgeden yararlanarak gizemli dünyalara göndermeler yapar.

Dolaylı ve örtülü biçimde sanatçıların eserlerinde ifade edilen tanrıça imgesinin biçime dönüştürülme eylemi yoğunlukla kadın vücudunun sosyolojik söylemine dayanmaktadır. Bu söylemin dili tamamıyla uygulayıcının kendi düşleri, yorumları, bilinçaltısındaki kadına dair olan düşüncelerin açılımlarıdır. Geçmişe baktığımızda Kibele'nin üstünlüğünün biyolojik anlamda olduğunu söyleyebiliriz. Bunu da Kibele'nin doğurma gücüne bağlayabiliriz. Doğurganlık ve bereket kadın üzerinden dışsallaştırılıyor. Her dönem olduğu gibi bugünün cinsellik anlayışı ve beklentisi farklıdır. O dönem için doğurma gücünün önemini vurgulaması abartılı vücut hatlarında ve çoğaltılmış göğüslerinde kendini gösterir. Tanrıçanın kutsanmasının ve toplumsal değerinin öncelikle doğurma gücü ile bağlantılı olduğunu söyleyebiliriz. Ancak Tanrıçanın böyle bir kabiliyete sahip olması, onun siyasal ve sosyal düzende de iktidar olduğunu göstermez.

İmge Kavramı, Sanatta İmge

Sanat dilinin imge dili olduğu ve bu dilin sanatçının iç duyumu kendinden, dış duyumu doğadan ve dünyadan getirdiği, özel bir biçime sokularak özgünleştirilmiş biçimlerden oluşturduğunu söyleyebiliriz. Felsefeci Orhan Hançerlioğlu bu konu ile ilgili olarak, “Nesnel gerçekliğin insan zihnindeki yansımaları” (Hançerlioğlu, 1982: 94) olarak tanımlanan imge, herhangi bir duyumun algıda kendini gösteren izlenimdir. Buna göre imge, duyulur bir nesnenin zihnimizdeki sunumudur.

Duyumsal veri algıda kendini gösterir ve imge olarak belirir. İmge, dünya ile temasta benliğin elde ettiği ilk üründür. İmge buna göre nesnellüğün öznelliğe, öznelüğün nesnellığe kavuştuğu yerdir. Dışsallığın koşullarıyla, içselliğin koşullarını birleştiren, kavramsal birliğin de ilk oluşumudur. Aynı konuyla ilgili olarak yazar, Hasan Bülent Kahraman, iki kavramın birbirinin içine geçtiği ya da birbirinden türediği kanısında olmadığını ve simgenin ancak somutlaşmış ve aşkın bir anlam kazanmış imge olduğunu, bir başka

deyişle her simgenin bir imge içermekte olduğunu, ancak her imgenin simgeye dönüşmediğini söyler (Kahraman, 1982: 38).

İmge ile simge arasındaki bu geçişli durumda simgenin gücünün asıl olarak imgenin gücünden ileri geldiği ve imge ne kadar güçlüyse simgenin de o kadar güçlü olduğunu söyleyebiliriz. Simge, imge üzerinden metafor yaratmaktır. Simge, anlatım açısından yetkin, içerik açısından karmaşıklaşmış imgedir. O, bir ilişkide bir başka şeyi açıklar. Simgenin karmaşık yapısı, dışlaştırmak zorunda olduğu anlamdan ileri gelir.

Simge Kavramı, Sanatta Simge

İnsanlar bir simgeler evreninin içinde yaşamaktadır. Çevremizi kuşatan her şey; sayılar, renkler, şekiller birer simgedir. İnsanoğlu tarih boyunca her şeyi kendi kimliğinden soymuş, birer simgeye dönüştürmüştür. Doğal, tarihsel her bir olguyu insanoğlu simgelerle kavrar. Simgeler insanın her çağda, her toplumda, her koşul içinde yarattığı iletişim biçimlerinin ilk anahtarlarıdır. Toplumlar, geniş boyutlu düşünce ve inançları benimsemek, sevmek, savunmak için simgeler yaratırlar. İnsanoğlu yazıyı bulmadan önce simgeyi bulmuştur. Suyu, ağacı, bereketi, gücü nasıl bir simgeyle anlatabileceğini düşünmüştür.

Simge kavramını, Yazar Necmettin Ersoy şöyle tanımlıyor:

“Belirli bir insan, nesne, gurup ya da düşüncüyü veya bunların birleşimi temsil eden, ya da bunların yerine geçen iletişim ögesidir. Osmanlıcası remiz, alamet, bir başka deyişle, bir nesnenin imajı olan veya soyut bir şeyi göz önüne seren bir nesne veya canlıdır. Örneğin köpek sadakatin, terazi adaletin simgesidir” (Ersoy, 2007: 12).

Sanatta simge kavramına gelince sanatçı nesneyi kendine göre yeniden biçimler ve yorumlarken belirlediği nesneyi parantez içine alarak diğer nesnelere ayırır. Bir eşyanın, bir kavramın, bir olayın, bir iç duyumun, bir anının özel olarak sanatçının ilgisini çekmesini onu diğer nesnelere daha farklı ve anlamlı kılar. Bu sunum simgelerle gösterilmiş olabilir. Bu nedenle simge kullanmak sanat yapma yöntemlerinden biri olarak kabul edilir ve uygulanır.

Simge aslında bir başka şeyi ifade eden kişisel bir işaretir. Simge, aynı zamanda bir tür yakıştırma, benzetme olarak da tanımlanabilir. En önemli unsur ise Simge'nin iletmek istediği mesajdır. Öznenin simge içinde gizlediği anlamı, tek tek ele alınan imgesel öğelerin analizi ortaya çıkarabilir. Simgeler açık ve net olmaktan öte kapalı ve örtülüdürler. Simge, gerçekliğe ilişkin, yoğun duygu ve ussallığı kapsayan, anlam ilişkilendirmeleriyle anlamlandıran bir nesne, bir biçimdir. Bu biçim, bilmecesi öğelerle, görünmezliğin, gizemin kendisi haline dönüşmüş olabilir. Felsefeci Eric Fromm, ‘Bir simgenin özel anlamı, ancak kullanıldığı olay ve kişinin tecrübesi ışığında anlaşılabilir’ (Fromm, 2017: 28). Kişisel bağlam yorumunda egemen unsur olduğunda simgenin bireysel açıdan değerlendirilmesi ve yorumlanması gerekir. Örneğin, güneşin doğuşu, doğanın somut ve sürekli olarak kendini yenileyişini temsil ederken; bireysel yaklaşımda benzer bir şekilde düzenli olan başka bir süreci temsil edebilir. Dolayısıyla simgeyi iç dünyanın yansıtılmasında en etkin ifade haline

getiren, kompleks ve karşıt psişik durumları ifade edebilen bu iki yönlü doğasıdır.

Bilinçli olarak kendi bilinçdışının derinlerinden çıkan imgeleri sürekli sabitleyen ve biçimlendiren sanatçıdır. Bir simgenin bu şekilde sabitlenmesi bir çeşit nesnelleştirir; aksi takdirde ifade edilemez. Sanatçı, onun gerçek anlamına sızarken, onu özümserken bir yandan da onu kendi bilinçle bütünleştirir.

Ana Tanrıça Simgesi

Genel anlamda çalışmada, simge üreten insanların tarihi evrelerini, bunları ne amaçla yaptıklarını, Ana Tanrıça kültüyle tarih sahnesine çıkan kadının tarihteki rolü izlenmeye çalışılmaktadır. Üst Paleolitik dönemlerde ortaya çıkan, doğum, üreme sembolleri ile özdeşleşen Ana Tanrıça asıl olarak belli fikirlerin ve olguların bir göstergesi olmuştur.

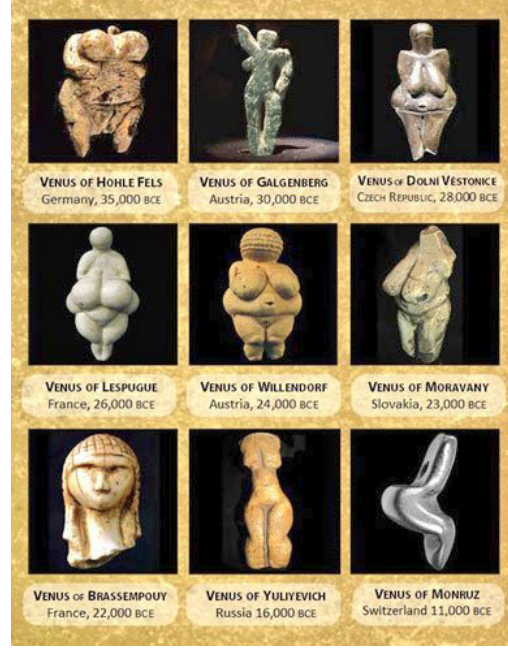
Tarih öncesi insanı tarafından kutsanan olay ve olguların resim ve heykellerinin yapılma amaçlarının, kullanılan simgelerle gizli güçleri etkileyerek, hedeflenen sonuca ulaşmak olduğu düşünülmektedir. O dönemlerin tamamıyla işlevsel bir anlama yönelik olan sanatsal üretimlerinin, etkileme amacına yönelik olduğu görülür. Ancak günümüze ulaşmaya kadar tarihi anlamları birer dekoratif öğeye dönüşerek, içeriklerini kaybeden simgelerin zamanla tarih sahnesindeki işlevlerini kaybettikleri söylenebilir.

Dünyanın değişik yerlerinde benzer şekillerde ortaya çıkan simgelerin insanlığın ortak iletileri olduğu ve söz konusu biçimlerin evrensel bir boyuta sahip olduğunu söyleyebiliriz. Analitik Psikolojinin kurucusu Carl Gustav Jung'a göre bilinçdışı insanlığın en eski çağlarından beri geçirdiği deneyimlerin ve düşünsel süreçlerin dil, din, ırk vs. gözetmeden ortak olan kolektif bir birikimidir. Böylece Jung, bu imajların insanların ortak malları olduğunu söyleyerek her türlü sembolik düşünceyi psişik kalıtımla ilişkilendirmektedir. Freud ise simge'yi bilinci bilinçdışından kaynaklı ipuçları gibi görür. Sanatçı, bilinçli bir yaklaşım ile kendi bilinçdışının derinliklerinden çıkan imgeleri, simgelere dönüştürerek onları kalıcı bir konuma sokar. Modern psikolojinin kurucusu J. Lacan da semboller için ne anlatmak istediklerini çözmek gerekir der.

Descartes ve Sartre'a karşı çıkan yapısalcılığın kurucusu C. Levi-Strauss da yapısal anlamda dışarıdan görünen değil görünmeyen, altta kalan biçimin doğru çözümlenmesi gerektiğini çünkü tüm kültürlerde ortak bulunan unsurların esas burada var olduğunu ve çözümlenme doğru yapıldığında esas mesajla ulaşacağımızı söyler.

Dünyanın birçok yerinde gördüğümüz Ana Tanrıça mitlerinin ve simgelerinin üst paleolitik dönemlerde ortaya çıkan bir inancın ürünü olduğu düşünülmektedir. Ana Tanrıçanın doğurgan gücünün yansıtıldığı ve bu gücü içinde taşıdığına inanılan tanrıça heykelcikleri, özellikle kutsal törenlerde ve ritüellerde kullanılmaktaydı. Tören esnasında birer simge haline gelen heykelciklerdeki büyüsül gücün kadınlara geçtiğine inanılırdı. Yeniden doğma isteği ile bu heykelcikler mezarlara ölülerle birlikte gömülmüştür. Bereketi artırması için tahılların içine konmuş, ana rahmini simgeleyen mağaranın en gizli noktalarında tapınım için kullanılmışlardır. Bu

heykelcikler biçimsel anlamda çeşitlilik gösterebilir de üreme organlarının abartılı görünüşleri hepsinde ortaktır. Doğal olarak bu tanrıça simgelerinin hepsinin belli hikâyeleri vardı ve ayinler sırasında mitsel simgeyle anlatılmaktaydılar.



Resim 1. Paleolitik Çağdan Venüs Heykelcikleri (Görsel Kaynak: <https://dreamcyaiian.files.wordpress.com/2017/12/venus-europe.jpg>)

İnsanın doğumunu temel alan, doğurgan kadın teması özellikle de rahim ve vulvayı ön plana çıkaran göstergelerle özdeşleştirecek simgelerle anlatılmıştır. Ana tanrıça simgeciliği Asya'da Umay adıyla anılırken Sibirya'dan Malta'ya, doğudan batıya yayılım göstermiş, Avusturya'da Willendorf adıyla bilinip oradan Fransa, İtalya, İspanya, Güney Amerika'ya kadar dünyanın her bir bölgesinde tapınım görmüştür. Anadolu'da Artemis, Kibele, Kubaba olarak adlandırılan tanrıçalar da, ana tanrıçanın birer örnekleriydiler. Yazar Mehmet Ateş'in araştırmalarına göre;

Tarih öncesi dönem insanların en önemli tutkularından olan "doğum", "üreme", "kadın" temaları o dönemlerde inci, ağaç, kuş, spiral, yılan, Ay, geyik... gibi varlıklar ve şekillerle simgeleştirilmiştir. Bu simgeleştirilmiş biçimlerle yapılan kompozisyonlar ise ilk çağların mitik-sembolik kurgularının birer yansıması olarak görülebilir. Döllenme, üreme, doğurma, olgularının mitolojik anlatımları onlara eş düşecek bir imaj kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Bu nedenle çoğunlukla doğadan seçilen bir imaj bu olguların mitik anlatımının hayata geçirilmesidir. Örneğin, spermanın simge olarak bu çağlardan beri yılanla özdeşleştirilmesi gibi (Ateş, 2001: 65-70).

Mitolojik temalar aynı zamanda insanoğlunun evrensel tarihine kök salmış simgelerdir. Jung bu motif ve simgeler için "başlangıçtan beri var olan imgeler" veya "kolektif bilinçdışının hâkimleri" (Jacobi, 2002: 62) olarak

bahseder ve bunlara 'arketipler' adını verir. Arketipler, imgelere dönüşen ruhsal süreçlerdir. Arketip, bir şeyin ilk ve tipik örneğidir. Bir fiziksel görünümlü olması gerekir.

Dişinin en derinde, özünü oluşturan, biçim bulduğu ilk imgeye kadar indigimizde karşımıza çıkan ilk imge "Ana Tanrıça" imgesidir. Daha sonrakiler ise onun değişik ifadeleridir. Dolayısıyla arketip kendi varoluşunu yalnızca statik bir biçimde, örneğin ilksel bir imge olarak değil, aynı zamanda dinamik bir süreç olarak ortaya koyar. Dişinin arketipini, dişil karakter taşıyan nesnelere, hayvanlar ve bitkilerde de görürüz: gece, deniz, su, dünya, dağ, orman, vadi, mağara, örümcek, cadı, peri, kutsal bakire, kutu, kedi, gül... v.b. birer arketipsel imgedir. Arketip aynı zamanda imgeye yönelişimizi tam karşıt bir ifadeye de çevirerek yeni imgeler yaratmamıza olanak sağlar. Tıpkı rüyalarımız gibi; örneğin idealize ettiğimiz bir figürü, rüyalarımızda yarı hayvan, yarı insan olarak ya da ezik ve yalnız bir insan olarak görebiliriz. Arketipler, kişileştirilerek sembolik biçimlere de dönüştürülebilirler. Buna Jung, arketipsel içerik der ve arketipsel içeriğin kendisini öncelikle benzetmelerle ifade ettiğini belirtir. Örneğin 'güç' ten bahsetmek isterken onu kral, kraliçe ya da tanrıça imgeleri ve onların sahip olduğu güç ile özdeşleştirebiliriz.

Ana Tanrıça, kutsal figürler ya da kral, kraliçe gibi imgeler her bireysel bakış açısında yeni hayat bulan imgelerdendir. Bu bakış açıları, içsel algıların; önsözler, rüyalar, vizyonlar, öngörüler, geçmişteki, şimdiki ve gelecekteki dışsal olaylarla rastlaşması sonucu oluşabilir. İçsel imgenin dışsal bir olayla anlamlı rastlantısı arketipin spirüel olduğu kadar maddesel ve fiziksel açılarını da ortaya çıkarır.

Rüyalarındaki, fantezilerdeki, hayallerdeki, psişik imgeler, resim, heykel v.b. plastiklerde, belli bir biçime sokulduklarında bir ifade ve etkiye kavuşurlar. Resmin ya da üç boyutlu bir plastiğin analizi, anılar ve deneyimlerle de yakından ilişkilidir. Ancak analiz, derinlere indikçe arketiplerin etkileri de daha açık şekilde belirlemeye başlar, sembol giderek egemenleşir. Çünkü içerisinde bir arketipi ve anlam çekirdeğini barındırır. "Anne" imgesinin, anlamının giderek genişlemesi ve derinleşmesi ile imge, birçok kadın simgesine, kadına ilişkin simgelere dönüşebilir. Bir peri, ejderha, karanlık bir mağara ya da bir kutu olabilir. Buna rağmen, kişisel bağlamın, herhangi bir plastik çözümleme de ortaya çıkan simgenin, hem kolektif hem de bireysel açıdan değerlendirilmesi ve yorumlanması gerekmektedir.

Ortaçağdan Günümüze Kadın Simgesi

Tek tanrılı dinler ile birlikte toplumların kültürlerinde ve inanç sistemlerinde ataerkil hâkimiyetin ortaya çıktığını açıklayan kuramlar vardır. Yüzyıllardır anneliğin temsilcisi olarak Neolitik dönemden bu yana süregelen "ana tanrıça" olgusu, tek tanrılı dinler ile birlikte biçim değiştirmiştir. Ana Tanrıçanın Ortaçağ ve Rönesans sanatında biçim ve anlama yansıması "Meryem Kültü" ile devam etmiştir. Yalnızca mistik özellikleri ile ayırt edilen, fiziksel görüntüsü ile diğer kadınlarla aynı görünüme sahip olan "Meryem", Ana Tanrıçanın yüzyıllardır süregelen geleneğinin bir devamı sayılabilir. Ortaçağ da genellikle kadın imgesi Meryem imgesi ile özdeşleşmiştir. Meryem, yüceltilen varlık imajını korumaktadır. Meryem'i konu alan resimler

genellikle 'çocuk İsa' ile birlikte kompozite edildiği saflığı ve arınmışlığı vurgulayan resimlerdir.

Rönesans sanatı ile birlikte Ortaçağ sanatının her şeyi tanrıya adayan, tanrıya dayandıran, onun mutlak doğru ve nesnel gerçeklik olduğunu kabul eden görüşü yıkılmıştır. Sanatçı, artık kendi öznel görüşünü sanatına yansıtabilmektedir.

Rönesans sanatı, içerik açısından yine dinsel ağırlıklı olmakla birlikte, biçim olarak gerçek dünyaya yöneldiğinden, dinsel konuların özellikle simgelerle anlatıldığı Ortaçağ sanatından çok farklıdır. Meryem imgesi, 14.yy. da da sanatın öncelikli konularındadır. Bu dönemde hem dünyevi, hem de kutsal bir niteliğe bürünen bir kadın imgesi oluşmuştur. Kadın imgesi bu dönemde ölümsüzlük, saflık, kutsallık, şefkat ve koruyuculuk özelliklerinin yanı sıra Venüs ile özdeşleştirilip çıplak kadın figürleri ile ifade edilmeye başlanmıştır. Venüs figürleri de bir anlamda "Doğa Ana" imgesinin devamı sayılır. Konu ile ilgili olarak akademisyen, Engin Beksaç ve Akkaya şöyle der;

Boticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu" adlı tablosunda sanatçı, Venüs'ü Neolitik dönemdeki çıplaklığı ile betimlenmiştir. Ancak tanrıça buradaki geçmişteki kutsallığını yansıtmamaktadır. Erotik bir kadın şekline bürünmüştür. Resim, iffet ve şehvet temaları ile bu dünyaya özgü ve yaşamsal bir nitelik kazanmıştır. Rönesans'ta başlayan 'birey' olma anlayışı ile dinden kopuş, insana ilişkin dünyasal sorunların irdelendiği sanat olgusu ile kendini göstermiştir. Rönesans felsefesinin başlıca konusu insandır: İnsanın bu dünyadaki yerini, anlamını, konumunu ve varoluşunu irdeler. Bu felsefeye koşut olarak sanatta da tanrının yerini alan insan olgusu ile birlikte "Meryem" imgesine kadar süregelen "Ana Tanrıça" kavramı da artık yerini birey olarak kadın imgesine bırakmıştır. Sanatta artık insani bir varlık olan kadın, bireyselliği ve cinselliği ile tanımlanmaktadır (Akkaya ve Beksaç, 1991).

Yüksek Rönesans'ın önemli sanatçılarından Tiziano'nun 1518 tarihli "Urbino Venüsü" adlı yapıtı bu dönemde yapılan dini mitolojik konulu kadın resimleri yanında siparişe göre yapılan tamamıyla erotik nitelikli resimlerin varlığına da işaret etmektedir.

Avrupa resim geleneğinde hiç bıkmadan yüzyıllar boyu tekrar edilen en önemli konulardan biri, "çıplak kadın resimleri"dir. Doğuran, Yaratan'ın artık şekil ve en önemlisi cinsiyet değiştirmesi sonucu, insanın kökenini, onu meydana getiren canlıyı tanımlayan kadın imgesi, Rönesans ile birlikte tapınılan bir varlık olmaktan çıkan, seyirlik bir nesne olgusuna dönüşmeye başlamıştır. Kadın'ı seyirlik bir nesne olarak ele alan çıplak kadın resimlerinin yapılmasının en önemli sebebi onu bir haz nesnesi olarak görüp, ona bakmaktan zevk alma duygusunu tatmin etmektir.

Çıplaklık kadının duygularından çok resmin sahibinin, ressamın duygularının dışavurumudur. Özellikle "erkek" in cinsel beğenisinin öne çıktığı bu dönem, din, inanç sistemleri, sosyal, toplumsal yapının sanata yansımalarının birer örnekleridir. Çıplaklık, göğüsler, kalçalar. Artık kökeni açıklayan bir ifade olmaktan çıkmıştır. (Berger, 1993).



Resim 2. Jean Cousin, Eva Prima Pandora, yağlıboya, XVI. yy., Louvre Museum (Görsel kaynak: <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/eva-prima-pandora>)

Ünlü araştırmacı Marilyn Yalom provokatif, öncü ve her yönüyle düşündürücü bu kültür tarihi çalışmasıyla kadın memesine ilişkin inanışların, tasvir ve anlayışların yirmi beş bin yılını keşfe çıkıyor. Dinde, psikolojide, siyasette, toplumda ve sanatta memenin izini sürüyor. Amacının kadın memesi üzerine daha önce hiç denenmemiş biçimde düşünmeyi kıskırtmak olduğunu söylüyor ve kuşkusuz bunu başarıyor. Yalom;

XVII. yy.' da aydınlanma düşünürleri, kadın imgesini "ulus" görüşüyle birleştirdiler. Fransız Devrimi ile birlikte, kadın imgesi yeni Cumhuriyetin yaygın sembelleri arasına girmişti. İki göğsü çıplak gösterilen kadınlar bazen savaşçı bir kadın kimliğine, bazen başında "Athena" benzeri bir miğfer, mızrak ya da başlıkla mitolojik bir kahramana dönüştürülmekteydi. Kimi zaman da doğa ve adalet gibi popüler idealleri birlikte temsil etmek amacıyla çok göğüslü Artemis'e öykünmekteydiler. (Yalom ,2002: 117)

XX. Yüzyıl boyunca kadın imgesi farklı rejimler tarafından da kullanılmıştır. I. Dünya Savaşında İtalya'da, propaganda aracı olarak cinsellik ve iktidar saçan dolgun göğüslü kadınlar kullanılırken, Avusturyalılar, çıplaklığı mitolojik motiflerle birleştirilmiş kadın halk kahramanlarına yer vermişler. İngilizler birer savaşçıya dönüşmüş zırlı, Kalkanlı figürleri, Ruslar ise gerçek silah taşıyan kadınları resimlemiştir. (Yalom ,2002: 128 – 134)

II. Dünya Savaşı'nda kullanılan renkli poster ve fotoğraflardaki kadın imgeleleri askerlere cesaret ve moral vermeye yönelikti. Bu dönem, aynı zamanda dişilikleri ile öne çıkan Marilyn Monroe, Jane Mansfield, Anita Ekberg gibi yıldız oyuncuların da ortaya çıktığı bir dönemdir.

Tiziano'nun yarattığı çıplak kadın figürlerinden bu yana kadın imgesinin ve kadın çıplaklığının en kar getiren sermaye araçlarından biri olduğu kesindir. Bu konu ile ilgili en önemli nokta Amerikalı sanat tarihçisi, küratör, yazar ve kadın hakları savunucusu Linda Nochlin, New York Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde Modern Sanatlarda Emerita Profesörü olarak çalıştı. Ayrıca bir deneme yazarıydı. Linda Nochlin şöyle der: " Bu çalışmaların hiçbiri kadınların erotik ihtiyaçlarını temel almıyordu. Göğüsler ya da kalçalar veya ayakta ya da korseler. Erotik obje ne olursa olsun cinsel haz ya da tahrik tasviri, daima erkekler tarafından erkeklerin zevki için kadınlar üzerine yapıyordu" (Nochlin, 1988: 138). Böylelikle seks,

XX. Yüzyılda Freud'un cinsel enerji kuramının sonradan popülermiş haline ve aynı zamanda kişiyi yaşamdan zevk almaya götüren en muhteşem yöneme dönüşmüştür. Tarihçi John d'Emilio ve Estelle Freedman'a göre:" Amerikan cinselliği son üç buçuk yüzyıl içinde, koloniyal dönemdeki aile temelli sistemden, XIX. Yüzyıldaki romantik – annelik ideolojisine ve daha sonra da modern dönemdeki ticarileşmiş endüstriye doğru bir değişim geçirdi" (d'Emilio ve Freedman, 1988: xi,xii).

Kadının çıplaklığına, tarih boyunca meta anlamına gelecek şekilde bir anlam yüklenmiştir. Son yüzyılda ise kapitalizm çıplaklığı, en geniş anlamda kar sağlayan bir meta 'ya dönüştürmüştür. Uzuvarların yapay birer nesne haline getirilerek alınıp satılır olması, bir sektör olarak ortaya çıkan pornografi, cinsel tatmini, gelişmiş teknolojilerde arayan interaktif seks, yeni dünyanın haz nesnelere haline gelmiştir.

Günümüz Sanatında Kadın İmgesi ve Tanrıça Simgesi

1960'larda Amerika, İngiltere ve Fransa' da toplumsal ve siyasal bir savaşı olarak sanatın birçok alanında beliren kadın duyarlılığı, ataerkil düzenin kadına yönelik tutumuna karşı tepki koymak amacıyla başlamıştır. Erkek yazar ve sanatçıların yapıtlarında açıkça sergiledikleri cinsel ideoloji, klişe kadın tiplerini, kadının bu kültürün içinde dışlanmasını, politik ve ekonomik alanda ezilmesini yansıtmaktaydı. Erkek sanatçıların ataerkil kadın tipini yansıtan görüşleri, erdemleri arasında namus, alçakgönüllülük, itaatkârlık, masumiyet ve uysallık gibi kavramlara sahip bir kadın olduğuna ve Ortaçağdaki Bakire Meryem'in saflik imgesinin bir dönüşümü olduğunu söyleyebiliriz. Kadına dair bu olumlu imge karşıt uçta, bağımsızlığına düşkün, erkeklerin kendisine biçtiği kişiliği kabullenmeyen, bundan ötürü erkekleri ürküten olumsuz bir kadın imgesinin varlığından da söz edilebilirdi.

Kadınların yüzyıllar boyunca sanatın nesnesi ve konusu olmaları ve birtakım sınıflandırmalarla kategorize edilmeleri birçok sanatçıyı bu imgeleleri düzeltmeye yöneltmiştir. Bir nesne olmaktan çıkıp 'sanatçı' konumuna gelen kadın, artık kendi imgesini de üretebilir hale gelmiştir. Artık yalnızca bu imgenin muhatabı değildir.

Yazar ve edebiyat eleştirmeni Berna Moran'a göre, kadınların kendi cinsiyetlerine, kimliklerine dönük yaklaşımı, kadınlara dair önyargılı tavırların sergilenmesi yönünde olmuştur. Ataerkil baskı, Toril Moi'nin de ifade ettiği gibi "birtakım toplumsal örgütlerin, tüm dişiler için geçerli olduğunu söylemekle sağlanır" (Moran, 1999: 254). Böylece seçilen kadınlık ölçütlerinin doğal olduğuna inanmamız gerekecektir.

Kadın sanatçıların erkeklerden ayrı, kendilerine özgü yaklaşımları olduğundan söz edilebilir. Birçok kadın sanatçıda ortak tema, olay örgüsü ve karakterler bakımından ortak özellikler saptanabilir. Virginia Woolf, Ellen Moeis, Elanie Showalter, Gilbert and Gubar vb. gibi sanatçılara göre tarihte bütün kadınlar aynı türden baskılara maruz kalmışlardır. Bu durumda kadın yazarların dünyayı ve yaşamı, erkeklerden farklı bir şekilde algılamaları doğaldır.

Kadın sanatçıların, kadın imgesine yaklaşımı erkek sanatçılara göre kadına dair olan imgenin iyileştirilmesi, düzeltilmesi yönündedir. Bu imgenin saptanması yalnızca kadın sanatçılara özel bir veri değildir. Bunu

erkek sanatçılar da saptar. Ancak kadının doğası gereği bu imge ile aynı cinsten olması ve sezgi gücü, onu bu konuda daha baskın kılar. Kadının amacı, yeni konumu ile erkeğin düşüncesini değiştirirken varoluşsal insancıl konumunu yeniden elde etmeye yöneliktir. Sanatın araştırma konularından biri olabilecek, kadın imgesinin olumsuz anlamının düzeltilmesine dair çabalar, günümüzde düşünsel planda irdelenmekte ve bunlar sanata yansımaktadır.

Cindy Sherman, Jo Spence/ Terry Denet, Debra Sherwood, L. Bourgeois, Betsy Damon, Suzanne Wenger gibi sanatçılar bakış açılarını kadınca duyarlılıkları ile yansıtan bazı sanatçılardır. Konu başlığı ile ilgili olarak ortak tema ve nesneyi irdelenmişler, birbirlerine benzer bir bağlam oluşturmuşlardır.

İrdelenen konulardan biri de “tanrıça” kavramıdır. Günümüzde tekrar gizli bir güç niteliğinde beliren tanrıçayı, kadının tinsellik hareketinin öncülerinden biri olan tanrıbilim uzmanı Carol Christ, tanrıça kavramını ‘akılcı, iyilikten yana bağımsız bir unsur olarak kadının gücü’ olarak tanımlar. Christ aynı zamanda, ‘ilahi erkek simgelerine odaklanan dinsel simge sistemlerinin, kadının gücünün hiçbir zaman meşru ya da hayırlı olmayacağı izlenimini yarattığını’ (Gadon, 1990: 260) belirtir ve Christ için tanrıça simgesi anlamını, ataerkil tanrı simgesinin gücünü azaltmasından alır.

Günümüz sanatçıların eserlerinde yeniden gündeme gelen tanrıça, bir metafor, simge ve ilahi bir güç, gizli – dişil bir varlık anlamıyla, batının ideal olarak benimsediği “anne” modelinden çok daha güçlüdür. O artık biyolojik anne olmanın ötesinde evrenin annesidir. Her şeyi yaratan, yaşatan, koruyan yaşam gücüdür. Fransız feminist düşünür Julia Kristeva’ya göre de, kadınların adet kanamaları ve gebelik gibi ritmik vücut değişimlerinden dolayı evren ile ayrıcalıklı bağlantıları vardır; çünkü yeryüzü hareketli formlardan değil, hareket halindeki formlardan oluşmuştur ve bir enerjiye sahiptir. Bu düşünceden hareketle kadını dağlar, yeryüzü ve evrenin içindeki gizli güçle, aynı zamanda dişil güçle özdeşiren sanatçılar vardır. Alman sanatçı Suzanne Wenger bu sanatçılardan biridir. Sanatçı, Batı Afrika’da “Irmak Tanrıçası” olarak kabul edilen ‘Oshun’un tapınağı yanına Oshun’un çamurdan heykellerini yapmıştır. Oshun heykeli o bölgenin insanları için dişil bir güç olarak vücudunda o bölgenin ruhunu ve tarım arazilerini besleyen suları barındırır. Kadınlar, tapınağa özellikle çocuk doğurabilmek ve hastalıklardan kurtulabilmek için gelirler.



Resim 3. Susanne Wenger, *The Mysteries Behind Osun*, mud, Osogbo River (Görsel kaynak: https://www.nairaland.com/attachments/5459968_oshunoshogbo03_jpeg9588822ecb712696a545b02ab8967b10)

Günümüzde farklı kültürlere ait mitolojik ve efsanevi karakterler, simgeler, çağdaş bir kadının (sanatçının) bakış açısıyla günümüzde yeniden sosyal konum, hiyerarşi ve toplum değerleri ile sorgulanabilmektedir. Bazılarına göre tanrıçanın bünyesinde barındırdığı yücelik, ulaşılmazlık kavramları günümüzde sıradan, gündelik, kolay elde edilebilir kavramların yanına konulmuştur ya da günümüzün tanrıçaları, anlaşılabilir gizler ve karanlık güçlerin hüküm sürdüğü bir çeşit cehennemden çıkmış gibidirler, olağanüstü, tuhaf ve yabancıdır. Bu tanrıçalar, dünyada var olan dengesizliği dile getirirler, ataerkil düzenin aksayan yönlerini ortaya koyarlar.

Tanrıçanın kutsal tasvirlerini yeniden gündeme getiren sanatçılardan Betsy Damon, tarih öncesi çağların tanrıçasını, geçmişte taşıdığı anlamı zihinlere telkin eden çağdaş bir dinsel ayin ile New York caddelerine taşımıştır. Betsy Damon, Efes’in yavrularını emziren çok göğüslü bakire annesini, performansı ile yeniden yorumlamıştır. Sanatçının vücuduna astığı un çuvalları, kadın vücudundaki boşluğu ve rahmi simgeler. Damon, sınırları tebeşir ile çizilmiş olan daire şeklindeki kutsal alan içerisinde, doğurma eyleminde bulunacak gibi çömelmiştir ve un çuvallarını tek tek keserek bir insan olarak çıplaklığını gözler önüne serer.



Resim 4. Betsy Damon, “The 7000 Year Old Woman”, performance (Görsel kaynak: <https://deappel.nl/wp-content/uploads/2018/03/197843.3a.jpg>)

Bazı sanatçıların eserlerinde (Betsy Damon gibi) karşımıza çıkan bu çok göğüslü formlar Artemis’in yeni yorumları olarak değerlendirilebilirler. Tarihteki “Artemis”, günümüzde geçmişteki anlamını artık yitirmiştir. Günümüze doğru geldikçe kadın artık kendisinden tanrı olabilecek bir varlık olarak düşünülmemektedir. Dolayısıyla bugün artık kadını, tanrıçayı, onun karmaşık konumunu bizlere anlatmayı sağlayacak yeni imgelere ihtiyaç vardır. Kadının tanrıçalıktan uzaklaşması, kadının günümüzdeki konumu, güncel kadının Artemis olduğu, onun egemen sayıldığı dönemlerden farklıdır. Kadının toplumsal rolü ile ilgili değerinin artık ondan tanrıça olamayacak bir düzeye inmesi bir başka açıdan bakılacak olursa, tanrılığın cinsiyet değiştirmesi, böylece de kadının, deyim yerindeyse, tanrı kadında hiçbir şekilde temsil edilecek kadar değere sahip olmaması, Artemis’in sonsuz bir emzirme referansı taşıması artık güncelliğini yitirmiştir. O tarihe ait bir simge ve değer olarak geçmişte kalmıştır. Günümüzde onun

emzirme potansiyelinin yeniden gündeme getirilmesi ona ayrıcalıklı statüsünü iade etmez.

Günümüzde kadın, artık Artemis gibi bütün toplumu, simgesel olarak da olsa beslemesi, doyurması söz konusu olan bir varlık değil, olsa olsa sadece kendi çocuklarını emzirip beslemesi söz konusu olan, hatta bazı dünyaya görüşlerine göre, sadece bunu yapması ya da toplumsal alana çıkması gereken bir varlıktır.

Fransız-Amerika asıllı, heykeltıraş Louise Bourgeois'in dünyasına hâkim olan insan vücudu genellikle bir çift göz, eller, kollar, ayaklar ve sayısız meme biçimlerinden oluşmaktadır. Kadın ve annelik kavramlarını da sıkça irdeleyen sanatçı "Ev Kadın" adlı tablosunda sunduğu olumsuz kadın imgesini şöyle betimler;

"Kadın" kimliğinin en belirgin işareti olan yüzünün yerini bir ev almıştır. Bu kadınların anlatabilecek en önemli yönleri evcil olmalarıdır: zira konuşabilecekleri başka bir dil yoktur. Eve hapsolmuş bu mahkûmlar, evin kendilerine sunduğu peçenin arkasına sığınarak tabi tutuldukları, bu bir tür sınav ile bir bütün olma kararlılıklarının yanı sıra, kimliklerini de hem inkâr etmiş hem de yeniden tanımlamış olurlar' (Gadon, 1990: 329).



Görsel 5. Louise Bourgeois, 'Femme Maison', Marble (Görsel kaynak: <https://www.artforum.com/print/previews/200601/louise-bourgeois-10140>)

Sanatçının kadın göğüsleri ile ilgili çalışmaları, 1940'larda başlayan çizimleri, 1970'lerdeki lateks vücut kalıpları, 1980'ler ve 90'larda yaptığı anıtsal heykellerde ifadesini bulmuştur. 1985 tarihli "Dişi Tilki" adlı siyah mermer çalışması, başsız ve kolsuz bir şekilde ifadelendirilmiş olmakla birlikte, süt dolu göğüsleri ile etrafında sevecenlik, besleyicilik hissi yayan bir varlığa dönüşmüştür. Bourgeois burada kendini de göğüslerinden medet uman bir yavru gibi yorumlamıştır. Bourgeois'in anne tutkusuna vücut kazandıran bu çalışması tüm gücü ve gizemi ile dişi bir hayvanın karşı koyulmaz cazibesini ortaya koyar. Dişi tilki, olumlu bir imgedir. Buradaki göğüsler "iyi göğüslerdir". Sevecenlik ve besleyicilik sunarlar.



Resim 6. Louise Bourgeois, 'Nature Study', 1996, Marble (Görsel kaynak: <https://www.fluorodigital.com/2014/10/louise-bourgeois-cheim-read/>)

Günümüzde birçok sanatçı (Louise Bourgeois, Cindy Sherman, Niki de Saint Phalle) mesajlarını sosyolojik bir söylemle ve dolaylı bir söylemle vermektedirler. Amaçları yeni bir kurmaca düzeni ile toplumsal, estetik, antropolojik obje üzerinden yeni, taze iletiler verebilmektir. Güzellik ve cinsellik kavramları dışında kalan kadın da artık estetik referanslarla anlatılamayacaktır. Sherman, erkek egemen toplumda, erkeğin görmek istediği şekilde biçimlendirilen, daima güzel, sevişmeye hazır, kimliğinde seks ve aşk duygularını yaşatan ve bu kimlikler dışında da bir yaşantısı, düşüncesi, çirkinlikleri vardır. Sherman, tüm bu yaşantıları sanatının malzemesi yapar ve bir karşı duruşta da güzellik olarak, estetik olarak gösterilebilecek bir şey yoktur.

Birçok düşünce ve yaklaşımı sorunlu olsa da, 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 duyarlılıkla 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 duyularını görünür kılmaya çalışmaktır.

Amerikalı fotoğraf sanatçısı Cindy Sherman'ın (1988-1990) yılları arasında yaptığı "Tarih Portreleri" adlı serisi, tarihte yer etmiş temaları

yeniden yorumlamaya yöneliktir. Sherman'ın emziren Meryem Ana taklitleri, mizah, şaşkınlık, korku türü duygulanımlara esin kaynaklığı etmektedir. Örnekteki çalışmasında Sherman, kendi vücuduna protezden bir göğüs iliştirmiştir ve eli, ucundan bir damla süt akan sahte memeyi tutmaktadır.



Resim 7. Cindy Sherman, Agne's Sorel, (1988-1990) (Görsel kaynak: http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2011/02/cindy-sherman-untitled-film-stills/)

Sanatçı bir diğer emziren anne kompozisyonunda, Rönesans'ın ünlü simalarından, imparatorun metresi Agne's Sorel'i karakterize ederken kadının tahrik edici göğsü yerine resme sahte bir küre konurmuştur. Tüm bu eklenmiş memeler ile amaçlanan, farklı duygular, farklı bedenler ve her şeyden önce de farklı duygular, farklı bedenler ve her şeyden önce de farklı tarihi duyarlıklar arasında bir köprü kurmaktadır.

“Sherman'ın duyarlılığı postmodern bir öze sahip. O, tarihsel olarak onurlandırılmış ünlü eserleri, taşıdıkları iddiaları ortadan kaldırmak ve aynen günümüzün kitle üretim toplumunda olduğu gibi, geçmişin yüksek kültüründe de hâkim olan kadın vücudunun metalaştırılması olgusunu teşhir etmek amacıyla ele alıyor. Yine de Sherman'ın teşhir etmeyi amaçladığı bu istismarın dışında kalmayı başarıp, başaramadığı şüpheli” (Yalom, 2002: 271).

Heykeltıraş Debra Sherwood'un 6 metre yüksekliğindeki kilden yapılmış tanrıçaları, sütun şeklinde ve oldukça büyük boyutta biçimlendirilmiştir. Heykellerin ellerinde güç simgesi olarak yılan vardır. Tanrıçanın yüzleri yana çevrili, ağızları sınıksız kapalı ve küçüktür. Yüzleri tamamen siyahtır. Vücutlarının üzeri harfler ve şekiller ile süslenmiştir. Sherwood'un yapıtlarının çoğunda kara mizah unsuru vardır. Tanrıçalar dinsel bir kutlama ve şölen için bir araya gelmiş gibi görünseler de, aslında kötü bir şeyler olacağını haber veren bir his yayarlar.

Günümüzde bazı kadın fotoğraf sanatçıları da tıpkı hemcinsleri olan kadın ressam ve heykeltıraşlar gibi, kadın imgesi üzerine değişik denemeler yapmaktadırlar. İngiliz fotoğraf sanatçı Jo Spence, yarattığı şok edici kadın imajları ile fotoğraf sanatı tarihinde yerini almıştır.



Resim 8. Jo Spence / Tery Dennett, Sömürgecilik, 1982 (Görsel kaynak: https://static4.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/AD06160_0.jpg)

“Sömürgecilik” ismini taşıyan fotoğrafta Spence, adeta günümüzün ana tanrıçasını sunmaktadır. Eski bir apartman dairesi önünde, yarı çıplak vücudu ile erkeğin kamerasına gururla poz veren kadının sarkık göğüsleri ile ayaklarının dibinde duran süt şişeleri arasında ustaca düzenlenmiş bir yan birliktelik, mizahi bir ilişki ima edilmektedir. Burada kadın, kadının konumu ve tüketim ilişkileri arasındaki üstü örtülü bağlara dikkat çekilmektedir.

Spence bir başka fotoğrafında Bakire Meryem ve Çocuk temasından hareketle, yetişkin bir erkeği emzirir. Kadının saçının çevresi haleyı andıran bir ışıkla parlar. Günümüzün figürlerinin yer aldığı dinsel tema, bizlere süt veren memelerin sadece bebeklerin kullanımı ile sınırlı kalmadığını ima etmektedir.



Resim 9. Jo Spence / Tery Dennett (Görsel kaynak: <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/spence-jo-dennett-tery/remodelling-photo-history>)

Kadın sanatçılar olumsuz koşulların doğurduğu öfke içinde yazdılar, çizdiler, ataerkil düşüncenin kendilerine uygun gördüğü rolü reddederek kadınlara özgü bir bakış açısı geliştirdiler. Ve çoğu kez yapıtın tanıdık olan ve dışardan algılanan anlamının altında, kadına özgü daha derin bir anlamı sakladılar. Ataerkil düzene duyulan isyan bu şekilde örtük ya da yarı örtük bir biçimde verilirken kadın sanatçılarda ortak temalar, ortak örüntüler gözlemlenir.

Helene Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva, Monique Wittig v.b kuramlarını psikanaliz, dilbilim ve biyoloji gibi bilim dallarına temellendiren kuramcılar gibi birçok kadın sanatçının amacı kadını cinsel bir nesne olarak değil, kadınlığın (biyolojik anlamda) kadın söylemiyle bağlantısını, kadına özgü söylemin özelliklerini belirlemektir.

“Yapıtın biçiminin o yapıtın içeriğini nesneleştirdiğini söyleyebiliriz. Bu biçim, sanat yapıtının insanlara iletmek istediği söylemi de içinde barındırır. Biçim, sanatçının dünyayı şiirsel olarak algılayışını yansıttığı gibi, sanatçının insanlığa söylemek istediklerini ilemesinin de bir aracı olmaktadır. ‘Sanatçının söyleyeceği bir şey olmalı; çünkü amacı, forma hâkim olmak değil, onu içsel anlamına uyarlamaktır’ (Kandinsky, 2001: 135).

Sonuç

1960'larda Amerika, İngiltere ve Fransa'da toplumsal ve siyasal bir savaş olarak sanatın birçok alanında beliren kadın duyarlılığı, ataerkil düzenin kadına yönelik tutumuna karşı tepki vermek amacıyla başlamıştır. Erkek yazar ve sanatçıların yapıtlarında açıkça sergiledikleri cinsel ideoloji yanlı bir ideolojidir. Kadının yüzyıllar boyunca sanatın nesnesi olması ve bu fıkri savaş sonrası günümüzde kadının bir nesne olmaktan çıkıp eserinin sahibi olması bu olumsuz imgeleri düzeltmeye ve kendi imgesini kendisinin üretebilir hale gelmesine olanak tanımıştır.

Kadın sanatçıların, erkeklerden ayrı kendilerine özgü yaklaşımları olduğundan söz edilebilir. Birçok kadın sanatçı da ortak tema kullanımını tarihte bütün kadınların aynı türden baskılara maruz kalmasından kaynaklanmaktadır. Kadın sanatçıların, kadın imgesine yaklaşımı bu imgenin iyileştirilmesi ve düzeltilmesi yönündedir. Kadın sanatçılardan irdelediği konulardan biri de tanrıça kavramıdır.

Günümüz sanatçıların eserlerinde yeniden gündeme gelen 'tanrıça', bir metafor, simge olarak çağdaş kadının bakış açısı ile yeniden sorgulanmaktadır. Sanatçılar tarafından verilen mesajlar, dolaylı bir söylem ile verilmektedir. Yapıtlarında, çoğu kez tanıdık olan ve dışarıdan algılanan anlamının altında, kadına özgü daha derin bir anlamı sakladılar.

Kendi bilinçdışının derinliklerinden çıkan imgeleri, rüyaları, ideleri, fantezileri, deneyim ve yaşantıları biçimlendiren sanatçı için tüm bu imgeler birer simgedir aslında. Ve bir şeyin simge olup olmadığı öncelikle onu tasarlayan bilincin tutumuyla ilgilidir. Sanatçının herhangi bir nesneyi yalnızca somut bir olgu olarak değil, aynı zamanda az çok bilinmeyen, gizemlerle dolu bir simge olarak irdeleyişi, gerçekleri sadece gerçek olarak görme eğiliminden çok onlara sembolik açıdan bir duyguyla ve görme biçimi ile yaklaşmanın bir ifadesidir.

'Tanrıça' imgesinin farklı sanatçılar tarafından farklı farklı yorumlandığı günümüz sanatında, anlatıların ön düzleminde sanatçıların kullandığı simgeler bilinen gerçeklikten uzaklaştırılmıştır. Tanrıçayı ifade etmekte kullanılan simgeler, nesnel fiziksel dünyaya ilişkin, nesnel gerçeklikle örtüşen simgeler değildir. Bu simgeler farklı bir gerçekliğe gönderme yapan ya da gerçekliğe farklı açılardan yaklaşmayı öneren imgelerdir. İmgeler birebir gerçekliğe gönderme yapmadıklarından, bu düzlemin arkasında görünmeyen, ama ayırmsanmayı bekleyen başka bir düzlem vardır. Belirsiz kılınan arka düzlem, bilinçli olarak gizlenen ve izleyiciden bir özne olarak bulması beklenen düzlemdir ve düzlem, anlamın oluştuğu düzlemidir. Ön düzlemdeki imgeler, bilinçli bir müdahale ile bozularak gerçeklikten koparıldığı için olmayan bir Tanrıça 'ya gönderir bizi. Sanatçının simgelerini anlamlandırarak tanrıça kavramına ulaşan izleyici, müdahalelerle işlevsiz ve gerçekdışı kılınmış olan simgelerin, var olan, gerçekliği ile örtüşmediği çıkarımında bulunur. Hasan Bülent Kahraman'ında belirttiği gibi (1995); 'insan bir nesneyi bilincinde ona ait bir gerçekle olduğu kadar ona yönelik bir imgeyle de birlikte yaşar'. Bunu sanatçı için uyarladığımızda sanatçı da bir nesneyi bilincinde ona ait bir gerçekle ve ona yönelik bir imge ile birlikte yaşar. Sanatçı, bilinçaltında nesnelere dair bir birikime ve arşive sahiptir. Bu imgeler onunla ilgili olan fikir, düşünce, duygu ve yaşantıların bireyin daha önceden sahip olduğu başka birikimler ve görüntülerle birlikte değerlendirilmesi, yeni anlamlar kazanmasıdır. Sanatçının kendine göre seçilmiş bazı nesnelere yönelmesi, onlarda kendine ait imgeleri aramasından kaynaklıdır. Günümüz sanatında Tanrıça'nın altta yatan biçimlerini bulma isteği giderek ötelere, kadın imgesinin altında yatan anlamlara ulaşır. İmgeleri, simgelerle bir araya getirme, buluşturma söz konusudur. Bunu yaparken kullanılan nesnelere, sanatçının kişisel simgeleri haline gelmiştir. Plastik elemana dönüştürülen öğeler, birer 'simge'dir. Tüm simgeler ve işaretel öğeler uygulamalardaki imgesel tasarımları oluşturmaktadır. Tanrıçanın öz benliği olan kadını daha önce görülmemiş şekillerde görmek ve onun birçok özelliği, yaşanan görümlerin birer parçası

olarak yorumlanmıştır. Bu görümler, ele alınan olgunun bazı yönlerine daha fazla vurgu getirilmesini içerirler ve her ne kadar özgün ve tekrarlanamaz olsalar da onlara ait yaşam imgelerinin birer görüsüdürler.

Anne'nin en eski imgesi olan 'Ana Tanrıça', mitsel dönemlerde olduğu kadar, bugün de insanları etkileme gücüne sahiptir. İmgelerin dili olan bilinçdışı dilinde arketipler kişileştirilmiş ve simgesel biçimlerde görülürler. Mitler, masallar, ruhsal süreçleri sembolik imgelerle temsil ederler. Rüyalardaki, fantezilerdeki vb. psişik imgeler psişik enerjinin ürünleri ve ifade biçimleridir. Simgeler, resim ve heykel gibi sanat ürünlerinde belli bir biçim aldıklarında, imgeye dönüştüklerinde bir etki alanı oluştururlar. Ana Tanrıça imgesinin belirebileceği formların çeşitliliği tükenemeyecek kadar çoktur.

***Doç. Berna OKAN**

E-Posta: kaya_okan@yahoo.com

Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Heykeltıraş

Kaynaklar

- Akkaya, T. ve Beksaç, E. (1991). *Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Ateş, M. (2001). *Mitolojiler ve Semboller*. İstanbul: Aksiseda Matbaası.
- Berger, J. (1993). *Görme Biçimleri*. (Çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- D'emilio, J., Freedman, B., Estelle. (1998). *Intimate Matters: A History of Sexuality in America*. New York: Harper and Row.
- Doğan, M. (1998). *100 Soruda Estetik*. İzmir: Dokuz Eylül Yay.
- Ersoy, N. (2007). *Semboller ve Yorumları*. İstanbul: Dönence Matbaası
- Fromm, E. (2017). *Rüyalar, Masallar, Mitler: Sembol Dilinin Çözümlemesi*. (Çev. Kaan H. Ökten, Aydın Arıtan). İstanbul: Say Yay.
- Gadon, W. E. (1990). *The Once and Future Goddess (A Symbol for our Time)*. Wellingborough, Northants: Aquarian Press.
- Haçerlioğlu, O. (1982). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Jacobi, J. (2002). *C.G Jung Psikolojisi*. (Çev. Mehmet Arap), İstanbul: İlhan Yayınevi.
- Kahraman, H. B. (1982). "Bir Sergi Dolayısıyla İmge, Simgelence Kavramları Üstüne". *Hürriyet Sanat*, Sayı: 139.
- Kahraman, H. B. (1995). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, İstanbul: Y.K.Y
- Kandinsky, W. (2001). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. İstanbul: Altıkırkbeş Yay.
- Moran, B. (1999). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yay.
- Nochlin, L. (1988). *Women, Art and Power and Other Essays*. New York: Harper and Row.
- Yalom, M. (2002). *Memenin Tarihi*. (Çev. Ayşe Gün). İstanbul: Çitlenbik Yay.
- Yenişehirlioğlu, Ş. (1993). *İmgelerin Sisi*. Ankara: Alkım Kitapçılık Yay.