

BAWER DOĞANAY'IN SANATINDA MİTOLOJİK DERİNLİK: PANOFSKY'NİN ÇÖZÜMLEME YÖNTEMİYLE BİR OKUMA¹

• Arş. Gör. Gökçen Bilge KIRMAN*

ÖZET

Bawer Doğanay, sanat çalışmalarını Mardin’de üreten bir sanatçıdır. Doğanay, doğduğu şehrin coğrafi, kültürel, tarihi ve mitolojik değerlerini kendi üslubuyla eserlerine yansıtmış ve eserlerinde büyümlü bir gerçekçilik oluşturmuştur. Resimlerindeki kompozisyonları oluştururken Mardin’in ve Mezopotamya’nın kadim tarihinden beslenen sanatçı aynı zamanda mitolojik anlatımların, efsanelerin, masalların büyümlü dünyasından yararlanmakta ve o dünyaya ait sembolleri de işlerine taşımaktadır. Eserleri, Henri Matisse’in geç dönem işlerine benzetilen ve Matisse geleneğini sürdürdüğü düşünülen sanatçının renk seçimleri, primitif sanatın yanı sıra güncel sanatın izlerini de bünyesinde barındırmaktadır. Bu makalede güncel olarak iş üreten sanatçı Bawer Doğanay’ın çalışmalarında kullandığı mitolojik unsurlar saptanmış ve Erwin Panofsky’nin “İkonografik Çözümleme Yöntemi” kullanılarak Mardin-Mezopotamya Bölgesi’nin mitolojik anlatıları ile ilişkilendirilerek değerlendirilmiştir. İnceleme sonucunda; altı köşeli yıldız, tavus kuşu, şahmeran, güneş ve ay, yıldızlar, kutsal mavi renk, kırlangıçlar, gülhatmi, sarmaşık gibi mitsel konularla bağlantılı sembollere rastlanmıştır. Bu semboller “büyümlü gerçekçilik” kavramıyla değerlendirilmiş ve kurgunun gerçek-olağanüstü ilişkisi irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Bawer Doğanay, Mitolojik unsurlar, Büyümlü gerçekçilik, İkonografik çözümleme, Mezopotamya.

¹ Bu araştırmada elde edilen bulguların bir kısmı 15-16 Mayıs 2024 tarihinde, Mardin Artuklu Üniversitesi tarafından düzenlenen Uluslararası Mitoloji Kongresi’nde sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

* Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Anasanat Dalı, gokcenbilge.kirman@ibu.edu.tr,
ORCID: 0000-0001-8205-3349

MYTHOLOGICAL DEPTH IN BAWER DOĞANAY'S ART: A READING THROUGH PANOFSKY'S METHOD OF ANALYSIS¹

• Res. Assist. Gökçen Bilge KIRMAN*

ABSTRACT

Bawer Doğanay is an artist who produces his work in Mardin. Through his unique style, he reflects the geographical, cultural, historical, and mythological values of his birthplace, creating a sense of magical realism in his works. While constructing the compositions in his paintings, he draws inspiration from the ancient history of Mardin and Mesopotamia. Additionally, he incorporates the enchanted world of mythological narratives, legends, and fairy tales, integrating their symbols into his works. Doğanay's use of color, often compared to Henri Matisse's late period works, is seen as a continuation of the Matisse tradition and embodies influences from both primitive art and contemporary art practices.

This study identifies the mythological elements in Bawer Doğanay's works and analyzes them using Erwin Panofsky's "Iconographic Analysis Method," linking them to the mythological narratives of the Mardin-Mesopotamia region. The analysis reveals the presence of symbols connected to mythical themes, such as the hexagram (six-pointed star), peacock, Shahmaran, sun and moon, stars, sacred blue color, swallows, hollyhock, and ivy. These symbols are examined within the framework of magical realism, questioning the interplay between reality and the extraordinary.

Keywords: Bawer Doğanay, Mythological Elements, Magical realism, Iconographic Analysis, Mesopotamia.

¹ Some of the findings obtained in this research were presented as an oral presentation at the International Mythology Congress organized by Mardin Artuklu University on 15-16 May 2024.

* Bolu Abant İzzet Baysal University, Faculty of Fine Arts, Department of Painting, gokcenbilge.kirman@ibu.edu.tr,
ORCID: 0000-0001-8205-3349

1. GİRİŞ

Bawer Doğanay¹, Mardin’de doğmuş, sanat çalışmalarının büyük bir çoğunluğunu burada gerçekleştirmiştir. Sanat çalışmalarında, doğduğu toprakların efsanelerini ve mitolojik unsurlarını işleyen Doğanay, kullandığı figürlerle gündelik yaşamın sahnelerini tasvir etmektedir. Sanatçı çalışmalarının çoğunu yağlıboya ve akrilik malzemelerle oluşturmakta ancak portfolyosunda rapido (mürekkap) eskiz, baskı çeşitleri, mekâna müdahale ve karışık birçok farklı üretim biçimine de yer vermektedir. Doğanay’ın paleti ve kullandığı renkler akıllara Fransız fovizmini getirir de sanatçının çalışmaları oryantalist yaklaşımıyla Matisse’in geç dönem eserlerine daha yakındır (Dolmacı, 2021: 20). Matisse’in sanatında en belirgin öğeler çizgi, biçim ve renktir. Renk, bu öğeler arasında en baskın olanıdır ve Matisse’in sanatsal yaklaşımında sadece bir görsellik unsuru olarak belirmez. Renk aynı zamanda izleyiciye aktarılan bir duygunun aracı olarak nitelendirilir. Matisse, eserlerinde yoğun ve saf renkleri kullanmayı tercih ederken, renkleri birbirleriyle uyum içinde dengelemiştir ve bu şekilde hacim yerine saf renk etkisi ön plana çıkmıştır (Turani, 1979: 496). Bawer Doğanay’ın renk kullanımı ve biçimsel dili bu yönüyle Matisse ile benzerlik göstermektedir. Hande Orhan’ın (2007: 77) ifadesine göre Matisse’in- 1906-1914 yılları arasında- “oryantal” olarak atfedilen döneminde, çalışmalarında Doğu sanatının etkileri görülmektedir. Ancak Matisse, Doğu sanatından ilham aldığı bu etkilerle, modernist bir yaklaşımla renkleri özgürce kullanmış ve oryantalizmin betimleyici, doğaya sadık renk paletini, anlatı odaklı yaklaşımını terk ederek, renk ve biçimin öne çıktığı bir sanatsal dil oluşturmuştur. Benzer şekilde Doğanay’da çalışmalarında renk ve biçimi ön plana çıkarırken, yaşadığı coğrafyanın mitolojik ve efsanevi imgelerini, süslemelerini/motiflerini modernist bir yaklaşımla kurgulamıştır. Sanatçı, Bağımsız Aylık Sanat Dergisi Kolajart’a vermiş olduğu röportajında kullandığı renk paleti için şu yorumu yapmaktadır:

“Çok renkçi olmam aslında politik. Griliğe ve renksizliğe karşı bir politik duruş, hem de coğrafyanın renksizliğine. Aslında çok renkli bir hayat ve çocukluk geçirdim. Bizde her şey çok renkli; yorganlar, elbiseler, kumaşlar çok renkli, motifli ve süslü. O primitifliğe de oradan gidiyorum. Aslında oradan çağrışım yaptım renkli olma hali. Etkilendiğim isimlere gelecek olursak, Amerikalı genç sanatçılardan Salman Toor var, sanat tarihinden de İzlenimciler ve Fovistler etkilendiğim sanatçılar.” (Uysal, 2024).

¹ 1990 doğumlu Mardinli sanatçı Bawer Doğanay, 2018 yılında Mardin Artuklu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nde lisans eğitimini tamamlamış, aynı yıl içinde Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı’nda yüksek lisans eğitimine başlamıştır. Yüksek lisans eğitimini 2022 yılında “Günümüz Sanatında Bir Direniş Formu Olarak Sanatçı Aktivizmi ve Ai Weiwei Sanatı” başlıklı teziyle tamamlamıştır. Doğanay, 2021 yılının Ekim ayında ilk kişisel sergisini İstanbul Ferda Art Platform’da gerçekleştirmiştir. Sanatçı, 2022 yılında düzenlenen 5. Mardin Bienali’nin yanı sıra açtığı paralel sergiyle ilk çıkışını yakalamıştır. Doğanay, ilki İzmir Büyükşehir Belediyesi, K2 Güncel Sanat Merkezi iş birliğiyle -11 Eylül 2023 ile 11 Mart 2024 tarihleri arasında- düzenlenen, sanat direktörlüğünü Ayşegül Kurtel’in yaptığı ve kavramsal çerçevesinin “Aynı Suya Bakmak” olduğu İzmir Akdeniz Bienali’nde sanatçı olarak yer almıştır (Doğanay, 2024).

Mardin ve çevresinde gün ışığının sertliği, Doğanay'ın eserlerinde açık-koyu ton farklarının belirgin şekilde görülmesini sağlamaktadır. Sanatçının gündelik enstantanelerle birlikte yöreye özgü anlatılara ve mitolojik sembollere yer vermesi ise, Mezopotamya tarihine adeta bir portre çizmektedir. Sanatçı, Mezopotamya bölgesinin mitolojik, kültürel ve tarihi unsurlarını kendi izlenim ve deneyimlerinden hareketle yeniden yorumlamakta ve eserlerinde bu unsurları büyümlü gerçekçilik çerçevesinde ele almaktadır. Bu yaklaşım, sanat izleyicisine tarihsel ve kültürel referanslar içeren zengin bir görsel anlatı sunmaktadır. Mezopotamya mitleri, farklı kültürlerin etkisiyle şekillenerek günümüze kadar ulaşmış ve bu zengin anlatı mirası, çağdaş sanatçılar tarafından da yeniden yorumlanmıştır.

Sümerlerin temelini oluşturduğu Mezopotamya mitleri, bölgenin tarih boyunca birçok kez göç alması sebebiyle farklı din, kültür ve medeniyetlerin etkisini bünyesinde barındırmış, hatta Murat Çayır'a (2020: 99) göre Eski Yunan mitlerinin de kökenini oluşturmuştur. Mezopotamya mitlerinin birçoğu yaşanan dönemin inanç sistemi ile ilgilidir. Mezopotamya mitolojisinde, ayrılmaz bir bütün olarak değerlendirilen mitler antropogoni (insanın yaratılışı), teogoni (tanrıların yaratılışı) ve kozmogoni (evrenin yaratılışı) olarak sınıflandırılmıştır (Çayır, 2020: 99). Bu mitlere ait çeşitli sembollerin, günümüze kadar ulaşmasıyla birlikte, çağdaş sanattan popüler kültüre, gündelik tüketim nesnelerinden seri üretime kadar pek çok alanda kullanılmaya devam edildiği görülmektedir.

Makalenin yöntemini oluşturan “İkonografik ve İkonolojik Çözümleme/ Yorumlama”, Erwin Panofsky'nin ileri sürdüğü bir yaklaşımdır. Panofsky'ye göre ikonografik analiz yalnızca motiflerle değil, hikayeler, imgeler ve alegorilerle de ilişkilendirilir. Bu ikonografik analiz, olay ve nesneleri bilmenin ötesinde, yazılı kaynakların anlattığı belirli tema ve kavramları tanımak gibi bilgileri de gerektirmektedir (Panofsky, 2012: 33). İkonografi, “eikon (imge)” ve “graphia (yazım)” sözcüklerinin birleşiminden oluşan Yunanca bir terimdir. Sözcük, kökenindeki anlamdan yola çıkılarak “imge yazma/oluşturma” olarak ifade edilebilmektedir. Fakat sanat tarihi baz alındığında, ikonografiyi bir yöntem olarak kullanmış olan Erwin Panofsky'nin ifadesiyle ikonografi, “sanat yapıtlarında betimlenen olay, kişi, düzen ve kalıpları inceleyen bilimsel disiplin” olarak açıklanmaktadır (Tükel ve Yüzgüller, 2018: 13). Panofsky'ye göre bir sanat yapıtı; felsefe, toplum yapısı, psikoloji, din, politika ve ekonomi gibi unsurlarla, olduğu dönemin kültürel ortamı içinde değerlendirilmelidir. Tüm bu unsurları “kültürel belirtiler” olarak adlandıran kuramcı, sanatın da bu belirtilerden biri olduğunu ve diğerleriyle etkileşim içerisinde bulunduğunu ifade etmektedir. Bütün bu kültürel belirtiler, Panofsky'nin önem atfettiği “dünya görüşü” (Weltanschauung) kavramını şekillendirmiştir. Söz konusu dünya görüşü, sanat ve felsefe gibi kültürel alanları olumlu bir şekilde etkilemektedir. Dolayısıyla sanatçıların

birçoğunun bilinçli veya bilinçsiz, bu dünya görüşünü sanat yapıtlarına yansıttığı görülmektedir.

Panofsky, sanat yapıtlarının üç farklı düzeyde incelenmesi gerektiğini belirtir ve bu yaklaşım, günümüz sanat tarihi yöntemlerinin temelini oluşturmaktadır. İncelemenin ilk aşaması, “Ön-ikonografik Tanımlama”dır (Birincil veya Doğal Anlam); burada yapıt basit olarak çizgi, şekil, renk ve hacim gibi unsurlar ile belirlenmektedir. İkinci aşama “İkonografik Çözümleme”dir (İkincil veya Uzlaşımsal Anlam); burada yapıt, betimlenmiş olduğu biçimler, temalar ve kavramlar arasındaki ilişkilerle incelenmektedir. Üçüncü ve üst aşama “İkonolojik Yorum”dur (İçsel Anlam veya İçerik); bu aşamada ise yapıtın dönemin kültürü, çağın dünya görüşü ve sanatçının kişiliğiyle ilişkili anlamı irdelenmektedir. Sonuç olarak, bir sanat eserinin ikonolojik açıdan yorumlanması hem sanatçının kişisel dünyasının hem de ait olduğu dönemin kültürel yapısının bir belge niteliğinde değerlendirilmesine olanak tanır (Tükel ve Yüzgüller, 2018: 16, 17). Bu makalenin amacı, sanatçı Bawer Doğanay’ın resimlerinde yer verdiği mitolojik öğelerden yola çıkarak, kökleri Sümerlere kadar uzanan bu zengin coğrafyanın barındırdığı kültürel ve inançsal göstergelerin günümüz sanatındaki izlerini sürmek ve bunların ikonografik çözümlemesini yapmaktır.

2. BAWER DOĞANAY’IN ESERLERİNDEKİ MİTİK UNSURLAR VE BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK

Bu çalışmada sanatçının Mardin ve Mezopotamya bölgesine ait sembolleri kullandığı ve ikonografik/ikonolojik çözümlemeye elverişli olan on iki eseri incelenmiştir. Eserlerin seçiminde, bölgeye özgü simgesel öğelerin belirgin biçimde yer aldığı çalışmalar tercih edilmiştir. Erwin Panofsky’nin sanat yapıtlarının üç farklı düzeyde incelenmesi metodu, sanatçı Bawer Doğanay’ın her çalışması için uygulanmıştır. Resimlerinde yeni dönem figüratif bir anlayışla Matisse geleneğini sürdürdüğü ifade edilen Doğanay’ın çalışmalarında onlarca rengi, figürü ve geleneksel motifi bir arada kullandığı görülmektedir (Dolmacı, 2021: 20). Ek olarak sanatçının eserleri incelendiğinde primitif yaklaşımlar da göze çarpmaktadır. Sanatçı, bu primitif yaklaşımlar ışığında kullandığı renkleri, figürleri ve geleneksel motifleri “büyülü gerçekçilik” kavramı ışığında birleştirerek kompozisyonlarını oluşturmaktadır.

Büyülü gerçekçilik teriminin temel nitelikleri olağanüstü öğelerin son derece sıradanmış gibi sunulması, dolayısıyla sıradanla olağanüstünün yan yana gelmesidir. Ancak büyülu gerçekçiliğin kullanıldığı metinleri benzer türlerden ayıran önemli nokta, metindeki sürekli işleyen dengeleme çabasının bir anlatım stratejisi kullanarak metni

dönüştürmesidir. Metinlerde gerçekliğin büyüğü unsurlar karşısında daha baskın olmasını sağlamak için bu dengeleme çabası hileli bir şekilde çalışmaktadır. Sonuç olarak gerçeklik tamamen yok edilmemekte ancak anlatı boyunca olağanüstü ile gerçeği dengede tutan bir anlatım stratejisi yürütülmektedir (Erdem, 2011: 175, 176).

Büyüğü gerçekçilik kavramının resimle ilişkisini irdeleyen Irene Guenther'in ifadesine göre, bu terimi ilk kez "büyüğü idealist" kavramıyla kullanan kişi Alman romantigi Novalis'tir. Ancak bu terimi sanat alanında büyüğü gerçekçilik ifadesiyle ilk defa kullanan ise Alman sanat eleştirmeni ve tarihçisi Franz Roh'tur. 1925'te Franz Roh'un öne sürdüğü büyüğü gerçekçilik kavramı, dönemin Alman ressamlarının konu ve temalarında fantastik, sürrealist ve hayal ürünü çalışmalarını ifade etmek için kullanılmıştır. 1920'li yıllarda Roh, bu terimi resim sanatında anlatımcılık sonrası (nach-expressionismus) dönemde üretilmiş eserler için kullanmaktadır. Roh, büyüğü gerçekçilik teriminin "gerçeği büyüğü yönleriyle görme"yi ifade ettiğini söylemesine karşın, "büyüğü" kavramını "gizemli" kavramının karşıtı olarak kullandığını vurgulamıştır. Yani Roh'a göre gizem, temsili dünyaya inmeyip bu dünyanın ardında gizlenmektedir (Öktemgil Turgut, 2003: 13, 14).

Büyüğü gerçekçiliğin plastik sanatlara yansıması, yüzeyde gerçekçi bir biçimde tanımlanabilen kompozisyonların, derinliklerinde rasyonel olarak açıklanamayan bir huzursuzluk ve gizem barındırmaları şeklinde tezahür etmektedir. Bu tarzda yaratılmış eserlerde figür ile objelerin çok net, detaylı olduğu görülmektedir fakat kompozisyonda konumlandırıldığı bağlamda bir "rüya benzeri gerçeklik" ortaya çıkmakta, dolayısıyla görünüşte olağan sayılabilecek sahneler, izleyiciye psikolojik veya metafizik bir derinlik sunmaktadır (Faris, 2004). Roh'un (1925) ifadesine göre Franz Radziwill, Georg Schrimpf, Anton Räderscheidt gibi sanatçılar gerçekliği olduğu gibi betimleyen ama izleyicide "anlam verilemeyen" bir atmosfer yaratan eserler üretmişlerdir. Örneğin Franz Radziwill'in detaylı manzaraları, izleyiciye tanıdık bir gerçeklik sunarken, kompozisyondaki yoğun sessizlik ve gerilim de olağanüstü bir his yaratmaktadır. Georg Schrimpf'ün figüratif resimlerinde göze çarpan sakin ve nötr kompozisyonlarda açıklanamaz bir duygusal gerilim hissedilirken, Anton Räderscheidt'in geometrik düzende kurguladığı sahnelerindeyse figürler donuk, robotik ve ifadesiz olduğu görülmektedir. Bu ifadesizlik mekâna garip bir huzursuzluk katarken, izleyiciyi de tedirgin etmektedir. Franz Roh'un büyüğü gerçekçilik bağlamında incelediği bu üç sanatçının yapıtları, Wendy B. Faris'in edebi büyüğü gerçekçilik tanımında vurguladığı olağanüstü gizem, metafizik derinlik ve estetik mesafe gibi kavramların, plastik sanatlardaki görsel karşılıkları olarak okunabilmektedir. Dolayısıyla Faris'in ifade ettiği büyüğü gerçekçilik ile Franz Roh'un plastik sanatlarda önerdiği büyüğü gerçekçilik kavramsallaştırması arasında güçlü bir paralellik olduğu

görölmektedir (Faris, 2004; Roh, 1925).

Doğanay'ın eserleri incelendiğinde “altı köşeli yıldız (Mühr-ü Süleyman- Davut Kalkanı/Yıldızı)”, “tavus kuşu”, “boynuzlu yılan kadın/şahmeran”, “güneş ve ay”, “yıldızlar”, “kutsal mavi renk”, “kırlangıçlar”, “gülhatmi”, “sarmaşık” gibi Mezopotamya ve Mardin bölgesinin kimliğini yansıtan sembollerin oldukça fazla kullanıldığı görölmektedir. Bu semboller sanatçının bazı kompozisyonlarda hikâyenin anlatımını güçlendiren imgeler olarak kullanılırken, bazı kompozisyonlarında hikâyenin öznesi durumundadır. Eserlerde kullanılan ve mitsel anlatılardan izler taşıyan bu öğeler, sanatçının kurguladığı büyümlü gerçekçi kompozisyonlarda, sanat izleyicisi için eserin hikayesini anlamada kılavuz görevi görmektedir. Sanatçının çalışmalarında bir veya birden fazla kez yer verdiği altı köşeli yıldız, tavus kuşu, Şahmeran, güneş ve ay, kutsal mavi renk, bitkiler ve motifler, kırlangıçlar gibi mitolojik semboller, Erwin Panofsky'nin sanat yapıtlarının üç farklı düzeyde incelediği “İkonografik ve İkonolojik çözümleme/ yorumlama” yöntemi kapsamında çözümlenerek tablolaştırılmıştır (Tablo 1). Panofsky'nin sanat yapıtını incelerken kullandığı üç aşamanın ikinci ve üçüncü aşaması olan, “İkonografik Çözümleme (İkinci veya Uzlaşım Anlam)” ve “İkonolojik Yorum (İşsel Anlam veya İçerik)” tablonun altında detaylıca açıklanmıştır.

Tablo 1. Bawer Doğanay'ın Çalışmalarında Kullandığı Mitolojik Sembollerin Erwin Panofsky'nin “İkonografik ve İkonolojik Çözümleme/ Yorumlama” Yöntemine Göre Çözümlenmesi (Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

Bawer Doğanay'ın Çalışmalarında Kullandığı Mitolojik Semboller	Ön-ikonografik Tanımlama (Birincil ve Doğal Anlam)	İkonografik Çözümleme (İkinci veya Uzlaşım Anlam)	İkonolojik Yorum (İşsel Anlam veya İçerik)
Altı köşeli yıldız (Mühr-ü Süleyman-Davut Kalkanı/Yıldızı)	Görsel 1'de kadrain üst ve orta kısmına, duvar olarak resmedilmiş yerin üstüne gri tonlarında stilize olarak bir yıldız imgesi. Görsel 2'de kadrain sağ yarısında, kolon olarak resmedilmiş yerin üstüne yeşil tonlarında stilize bir yıldız.	Büyümlü bir işaret, süs motifi, Mesih Yıldızı (ortası Şabat Günü'nü temsil eder, altı köşesi dünyanın yaratılmasının altı gününü), Hristiyan yorumlamasına göre; ruhani üçleme ile insan üçlemesidir, Arap kaynaklarında; zıtlıkların birliğidir, Mardin çevresinde; bulunduğu mekâna şeytanın girmedeği inancı.	Sanatçının Süleyman Mührü motifini çalışmalarında sıklıkla kullanmasının sebebi bu motife sürekli maruz kalması, bulunduğu mekâna şeytanın girmedeği inancından dolayı yaşadığı coğrafyanın kimliğini yansıtan sembollerden biri olması.

Tavus kuşu	Görsel 3’te kadrajın orta alt kısmına, kadın figürünün solunda ve merkeze yakın, renkli bir tavus kuşu figürü.	Güneşe ait bir hayvan, Zeus’un karısı Hera’nın simgesi, yeniden doğuşun ve kibrin sembolü, ölümsüzlükle ilişkilendirilmiş, kutsal olarak nitelendirilmiş, Yunan Mitolojisinde Argos’un gözleri, cennetin bekçisi, cennet, güzellik, itibar ve şeref, ışık ve aydınlık sembolü, Ezidiler için kutsal bir varlık “Melek Tavus”.	Sanatçının çocukluğundan beri gözlemlediği Tavus kuşu imgesi karşısında hep bir yücelik hissetmesi, büyüdüğü coğrafyada fazlaca olan bu sembollerin bölgenin kültüründe ihtişam ve kutsallık gibi birçok anlamı ifade etmesi ve sanatçının buna aşinalığıyla çalışmalarında tavus kuşu imgesine yer vermesi.
Boynuzlu yılan kadın/ Şahmeran	Görsel 4’te kadrajın merkezinde, altın yaldızdan tacı olan bir Şahmeran figürü. Görsel 5’te görülen mekân üzerine müdahalede kadrajın kenarına yakın fosforlu turuncu, yeşil ve pembeyle betimlenmiş stilize bir şahmeran figürü.	Üreme, yeniden doğuş, ana tanrıça kültü, verimlilik, bilgelik, karanlık güçler ve şeytan, Şahmeran hikayesi, tedirginlik-güven, güzellik- kötülük hem ölümsüzlüğün hem de şifanın kaynağı, asıldığı evi koruduğuna inanılan bir tılsım.	Sanatçının yaşadığı bölgeye özgü bir imge olan Şahmeran’a çok maruz kalması, Şahmeran’ın asıldığı evi koruduğuna dair olan inançtan etkilenmesi, Basma ustası Nasra Şimmeshındı’nın anısına saygı duruşu olarak Şahmeran figürünü çalışmalarında kullanması.

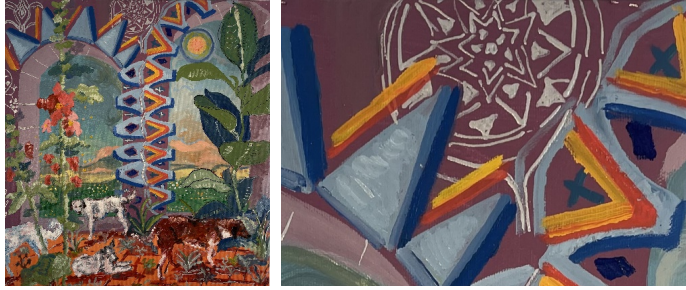
Güneş ve ay	Görsel 1, Görsel 2, Görsel 6, Görsel 7, Görsel 8, Görsel 9 ve Görsel 10’ da güneş ve ay imgeleri; farklı konumlarda, farklı renklerde, kimi zaman kadrajın öznesi, kimi zaman kadrajın nesnesi.	Güneş; kutsal bir varlık, güneş tanrısı/tanrıçası, bereketli, hayat sembolü, adaletin temsilcisi, Mezopotamya’nın Güneş Tanrısı Utu/Şamaş, yargının efendisi. Ay; Asur ve Babil’in Ay Tanrısı Sin, koruyucu.	Sanatçının, Mardin’deki atölyesinden Mezopotamya Ovasını, göğün hareketlerini, havanın durumunu ve gökyüzünü izlemesi, aylar içindeki renk değişimlerini uzunca yıllar deneyimlemesi ve zihninin derinliklerinde de işlenen bu güneş ve ay imgesini çalışmalarında bilinç dışı kullanması.
Kutsal mavi renk	Görsel 3, Görsel 5, Görsel 8, Görsel 9 ve Görsel 10’da kullanılan mavi renk ve tonları, kimi zaman kompozisyonların arka planını olarak kullanılmış kimi zamansa figürlerin ten rengi.	Eski Mezopotamya ve Mısır uygarlıklarında Astroloji, gök bilimi, gezegenler gibi kavramlarda ve tanrı/kral tasvirlerinde kutsallık çağrıştırır.	Sanatçının soğuk renklerin gölgeyi ve uzağı daha etkili kıldığını düşünmesi, bölgede gözlemlediği sert ışıkların keskin bir kontrast sağladığını ve bu yüzden kompozisyonlarında tam koyu ya da tam açık alanları mavi tonlarda ışık-gölge alanlar olarak resmetmiş olması, figürlerin bilinçdışı düzlemde tanrı-kral ve insan temsilleri olarak maviyle betimlenmesi.

Bitkiler ve motifler	Görsel 1, Görsel 2, Görsel 6, Görsel 8, Görsel 9 ve Görsel 10’da birçoğu hatmi çiçeği olarak tanımlanmak üzere, genel anlamda kompozisyonların farklı bölgelerinde yardımcı eleman olarak kullanılmış bitki ve motifler.	Bitkiler; hissiyatı yükseltmek, iyileşme yolu Motifler; bulundukları evlerin gösterişli, varlıklı ve köklü olarak nitelendirilmesi. Ek olarak enerji, canlılık, gösteriş ve albeniyi çağrıştırması.	Sanatçının, yaşadığı bölgede yetişen yabani otları çalışmalarında kullanarak bölgenin kimliğine dair ip ucu vermiş, aynı zamanda kullandığı motifler ve süslemelerle hem bölgenin kültürel değerlerine değinmiş hem de gösterişin ve zenginliğin bir göstergesi olarak kullanmış olması.
Kırlangıçlar	Görsel 11 ve Görsel 12’deki kırlangıç imgelerinin kompozisyonlarda tekrara dayalı, birden fazla kez ve stilize olarak kullanılması.	Alçak gönüllülük, ruhani yükseliş, ilkbaharın habercisi ve yeniden doğuşun da sembolü, Uygur kültüründe kutsanan bir hayvan olmakla birlikte bereket, sadakat, bolluk, vefanın sembolü.	Sanatçının, sanat pratiklerinin içinde kırlangıç imgesini devinin, hız, döngü, enerji, çark olarak tanımlaması ve Yaşar Kemal’in “Yılanı Öldürseler” kitabındaki kırlangıç betimlemesinden çok etkilenmesi, ek olarak da kullanacağı sergi mekânında ölü ve uçuşan kırlangıçlar karşılaşmasını yeniden yaşam ve yeniden enerji ile ilişkilendirmesi.

2.1. Altı Köşeli Yıldız (Mühr-ü Süleyman- Davut Kalkanı/Yıldızı)

Yıldız sembollerinin kültür tarihi içerisinde birçok anlamı vardır. Bu anlamlar mitolojik hikayelere, efsanelere ve inanışlara göre farklılık göstermektedir. Çeşitli kaynaklara göre dört, beş, altı, yedi, sekiz, dokuz ve on bir köşeli yıldız sembolleri bulunmaktadır. Bu makaleye konu edilen altı köşeli yıldız, “heksagram” veya “seksagram” olarak adlandırılrsa da günümüzde en çok “Mühr-ü Süleyman” ve “Davut Kalkanı/ Yıldızı” isimlendirmele-riyle bilinmektedir.

Larousse Semboller Sözlüğüne göre, iç içe geçmiş iki üçgenden oluşan bu yıldız sembolü tarih boyunca Yahudiliğin sembolü olarak görülse de Yahudi kökenli değildir. Bronz Çağı'ndan beri Mezopotamya'dan Hindistan'a kadar hem büyümlü bir işaret hem de süs motifi olarak kullanılmıştır (Gardin vd., 2014: 163). Mesih yıldızı olarak da adlandırılan Davut Yıldızının tam ortası Şabat Günü'nü temsil ederken, altı köşesi dünyanın yaratılmasının altı gününü ifade etmektedir. Hristiyan yorumlamasına göre ise iç içe konumlandırılan iki üçgen ruhani üçleme ile insan üçlemesi (fikir, ruh, beden) arasındaki uyum olarak açıklanmaktadır. Arap kaynaklarında Hz. Süleyman'ın mührü olarak anılan bu yıldız, evrensel uyumu ve tüm zıtlıkların birliğinin de temsilidir. Zıtlıkların birliği, çift cinsiyetli bir ilahın dişi ve erkek yarılarını ya da yaratılış mitine göre çift cinsiyetli Âdem (Havva'nın Âdem'den yaratılmasıyla iki cinsiyetin birbirinden ayrılması) olarak ifade edilebilirken, yukarıya doğru sivrilmiş üçgen, ateşi ve aşağıya doğru sivrilmiş üçgen, suyu ifade ediyor şeklinde yorumlanmaktadır (Gardin vd., 2014: 164, 165, 441).



Görsel 1. Bawer Doğanay, “Bir bulutun içinde yaşıyorum III”, 2021, Tuval üzerine yağlı boya, 45x53 cm, Mardin (Yazar tarafından fotoğraflanmıştır).

Sanatçı Doğanay'ın, Süleyman Mührü ile ilk karşılaşması öğrencilik döneminde gerçekleşmiştir. Mardin'de kiraladığı tarihi konakta, duvar işlemesi olarak gördüğü bu sembol, bölgedeki tarihi evlerin çoğunda bulunmaktadır. Sanat çalışmalarında gündelik olanı tasvir eden Doğanay'ın, Süleyman Mührü motifini sıklıkla kullanmasının sebeplerinden biri sürekli bu motife maruz kalması ve yaşadığı coğrafyanın kimliğini yansıtan sembollerden biri olmasıdır (Görsel 1, Görsel 2).



Görsel 2. Bawer Doğanay, “Tarihi Bereketli Mezopotamya Ovası”, 2023, Tuval üzerine akrilik boya, 80x90 cm, Mardin (Yazar tarafından fotoğraflanmıştır).

Bir diğer sebep ise Doğanay'ın, eski ev ve konakların duvar süslemelerinde sıklıkla gördüğü bu yıldız sembolünü merak edişi ve araştırmaya başlaması ile ilgilidir. Sanatçının edindiği bilgilere göre, Süleyman Mührü motifinin ev ve konaklarda duvar süsü olarak yer almasının temel sebebi bulunduğu mekâna şeytanın girmediğine dair olan halk inancından kaynaklanmaktadır (Doğanay, 2024). Doğanay, hem kişisel deneyimlerinden hem de edindiği bilgilerden yola çıkarak, yaşadığı coğrafyada gözlemlediği kültürel motifleri, gündelik enstantanelerle harmanladığı güncel sanat çalışmalarına taşımış ve böylece bu motiflerin güncelliğinin korumasına katkı sağlamıştır.

Sanatçının “Tarihi Bereketli Mezopotamya Ovası” adlı çalışması, kompozisyonundaki gerçekçi biçimde tanımlanabilen öğelerin aksine, derinliklerinde rasyonel olarak açıklanamayan bir huzursuzluk ve gizem barındırması nedeniyle büyümlü gerçekçi bir yaklaşıma sahiptir (Görsel 2). Eserdeki rüya benzeri gerçeklik, izleyicide tedirginlik yaratmakta ve bir ikilem hissi uyandırmaktadır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, sanatçının söz konusu eseri büyümlü gerçekçilik niteliği taşıyan bir çalışma olarak kabul edilebilir.

2.2. Tavus Kuşu

Larousse Semboller Sözlüğünde ifade edildiğine göre tavus kuşu, güneşe ait bir hayvan olup güneş diskinin görüntüsü ile benzer şekilde parlak renklerle bezenmiş kuyruğa sahiptir. Zeus'un karısı Hera'nın simgesi olmakla birlikte yeniden doğuşun ve kibrin sembolü olarak bilinmektedir. Tavus kuşu yılda yalnızca bir kez tüy dökmesi ve etinin çürümeme özelliği sebebiyle yeniden doğuş ve ölümsüzlükle ilişkilendirilmiştir. İslamiyet'teki tasvir yasağına rağmen özellikle İran bölgesinde cami süslemelerinde kullanılan tek ayrıcalıklı sembol olan tavus kuşunun tüyleri, eskiden çeşitli hastalıkların tedavisinde kullanılmış ve kutsal olarak nitelendirilmiştir (Gardin vd., 2014: 594). Tavus kuşu, Yunan Mitolojisinde tanrıça Hera'nın en sevdiği kuştur ve yüz gözlü bir dev olan hizmetkârı Argos, Hermes tarafından öldürülünce, Argos'un gözlerinin anısını yaşatmak adına tavus kuşunun kuyruğuna yerleştirmiştir (Erhat, 1996). Bir başka kaynağa göre cennetin bekçileri olan tavus kuşu ve yılanın şeytan tarafından tuzağa düşürülmesi sebebiyle Âdem ve Havva ile beraber cennetten kovulduğu ifade edilmektedir (Özbek, 1999'dan aktaran Çoraklı, 2012: 8). Aksi bir inanışa göre ise tavus kuşu -özellikle İslamiyet'in kabulünden sonra- cenneti de sembolize etmektedir ve Türk minyatür sanatında cennet sahnelerinde tavus kuşu sembollerine rastlanmaktadır. Aynı zamanda Türk kültürü çevresinde hükümdar egemenliğini anlatmak için kullanılan sembollerden biri olan tavus kuşu, güzellik, itibar ve şerefi de simgelemektedir. Tavus kuşu imgesi, türbelerde ve kandil motifleri ile karanlık mezar odalarını aydınlatan nuru ifade ederek ışık ve aydınlık sembolü olarak da kullanılmıştır (Çetin, 2017: 9). Mezopotamya topraklarında doğan ve kadim dinlerin bir uzantısı olduğu ifade edilen Ezidi/Yezidi inancına göre ise

tavus kuşu sembolü dini anlam taşıyan bir motiftir. Diğer dinlerce dışlanan, kötülük meleği olarak anılan meleklerin başı “Melek Tavus”, Ezidiler için kutsal bir varlık olarak görülmektedir (Uslu Azarak, 2019: 563). Ezidilik inancında Melek Tavus, adına heykeller yaptırılmakta ve dualar edilmektedir. Melek Tavus, genel olarak tavus kuşu formunda betimlenmektedir (Turan, 1993’ten aktaran Suvri, 2011: 314). Ezidi Mitolojisine göre, Melek Tavus Tanrı’yı çok sever ve asıl yaratıcıyı Tanrı kabul etmesi sebebiyle sadece ona secde etmektedir (Lescot, 2001’den aktaran Suvri, 2011: 315). Bu sebeptendir ki, Melek Tavus betimlenirken dik duruşu ve açık gösterişli kuyruğu ile dikkat çekmektedir.



Görsel 3. Bawer Doğanay, “Bir Bulutun İçinde Yaşıyorum IV”, 2021, Tuval üzerine yağlı boya, 47x64 cm, Mardin (Yazar tarafından fotoğraflanmıştır).

Bu bilgilerden yola çıkarak Doğanay’ın “Bir Bulutun İçinde Yaşıyorum IV” isimli resminde tam merkeze yerleştirilmiş olan tavus kuşu figürü, ılık ve aydınlık anlamına tezat olarak soğuk tonların ortasına konumlandırılmıştır (Görsel 3). Gecenin karanlığında, Mezopotamya ovasına bakan kompozisyonda dik duruşu ve gösterişli renkleriyle dikkat çeken bu tavus kuşu figürü akıllara Ezidi Mitolojisindeki “Melek Tavus”u getirmektedir. Başka bir açıdan bakıldığında resimde, cennetin bekçilerinden biri olan tavus kuşunun şeytan tarafından tuzağa düşürülmesi, Âdem ve Havva’ya yasak meyveyi yedirerek cennetten kovulma sahnesi betimlenmiştir de diyebiliriz. Kompozisyonda agresif çizgilerle ve amorf fırça vuruşlarıyla göğün ışıması, Tanrı katındaki olumsuz anlatımı güçlendirerek kovulma sahnesi tezine katkı sağlamaktadır.

Doğanay’ın (2024) ifadesine göre sanatçının anılarında tavus kuşu, Şahmeran, süs motifleri ve renkleri oldukça fazla yer tutmaktadır. Çocukluğunda tavus kuşlarını inceleyen,

gözlemleyen sanatçı çalışmalarında “tavus kuşu” imgesini bir yücelik sembolü olarak kullandığını ifade etmiştir. Aynı zamanda tavus kuşunu ihtişamın ve kutsallığın bir yansıması olarak gören Doğanay, bu sembolleri çalışmalarına taşıırken bilinçli bir seçim yapmadığını, hafızasında hatta kimliğinde bu imgelerin saklı olduğundan bahsetmiştir.

Sanatçının “Bir Bulutun İçinde Yaşıyorum IV” adlı çalışmasında da kompozisyonunda gerçekçi bir biçimde tanımlanmış olan tavus kuşu ve kadın figürün aksine, figürün ten rengi tavus kuşunun konumu ve amorf formdaki fırça vuruşları izleyiciyi belirsizliğin ve tekinsizliğin estetiğine davet etmektedir. Bu çalışmada izleyicide huzursuzluk ve gizem duygusu uyandıran bir atmosfer hâkimdir. Rüya benzeri bir gerçekliğin de gözlemlenmesi, eserin büyümlü gerçekçi bir yaklaşımla yorumlanmasına olanak tanımaktadır (Görsel 3).

2.3. Boynuzlu Yılan Kadın/ Şahmeran

Hem kadın hem de yılan kavramı, çağlar boyunca farklı mitoloji, anlatı ve efsanelerde başka başka anlamlarla sembolleştirilerek günümüze kadar gelmiştir. Bu sembolleştirmelerde yılan, genel olarak üreme, yeniden doğuş, ana tanrıça kültü, verimlilik, bilgelik gibi olumlu anlamlara sahipken; karanlık güçler ve şeytanla da bağdaştırılmıştır. Yılanın simgesel anlamı “yılan kadın” kültü olarak çeşitlenerek zenginleşmiş, doğu ve batı kültürlerinde kendine yer bulmuştur. *Binbir Gece Masalları*ndaki üç anlatının toplamından oluşan Şahmeran hikayesi İran, Hint, Yunan ve Arap kültürlerinin birleşiminden oluşmaktadır ve Türkiye’nin farklı bölgelerinde çeşitli versiyonları bulunmaktadır (Uğurlu, 2008: 1715, 1716). Şahmeran figürü Mersinden başlayarak Tarsus ve Mardin’de yoğunlaşmakta, aynı zamanda Maveraünnehir bölgesinden Güney Doğu ve Doğu Anadolu bölgesini de içine alarak Kars’a kadar uzanmaktadır. Neredeyse tüm kültür ve coğrafyalarda görülen evrensel bir tema olarak Şahmeran, Şamanizm- yılan ilişkisi anlamında değerlendirilmektedir (Dede Kodaman, 2018: 1355).

Şahmeran; başında boynuzları ve süslü bir tacı olan, belinden üstü insan altı yılan olarak tasvir edilen, kuyruğu yılan başlarından oluşan yarı kadın yarı yılan olan bir varlıktır. Betimlemelerde çok güzel ama bir o kadarda tehlikeli olarak ifade edilmektedir. Yılan tarafları ürpertici olan bu varlığın taçlı kadın tarafı ise güzel ve cezbedici bulunmaktadır. Bu yönleriyle şahmeran; tedirginlik-güven, güzellik- kötülük gibi çatışan duyguların merkezi konumundadır (Uğurlu, 2008: 1700). Şahmeran’ın hikayesinde; insanlardan gizlenerek yılanlarla yaşayan, yarı insan yarı yılan kadının, bir insanoğlu ile bağ kurarak dostluk edinmesi ve kendini feda ederek ayrılış süreci anlatılmaktadır (Dede Kodaman, 2018: 1355).



Görsel 4. Bawer Doğanay, “Kayyum Direğinden Taç Yapılmış Şahmeranın Portresi”, 2022, Tuval üzerine akrilik marker, 52x52 cm, Mardin (Yazar tarafından fotoğraflanmıştır).

Şahmeran hem ölümsüzlüğün hem de şifanın kaynağı olarak görülmektedir. Mardin yöresine ait bir halk inanışına göre, bir evin avlusunda veya kilerinde boynuzlu bir yılanın görülmesi, o evin ve hane halkının kutsandığı anlamına gelmektedir. Bu varlığın, aynı zamanda koruyucu bir tılsım olduğuna inanılmaktadır. Bununla birlikte yöredeki evlerin büyük bir çoğunluğunda Şahmeran betimlemelerinin olduğu çeşitli resimler duvarlara asılmakta ve bu şekilde Şahmeran’ın asıldığı evi koruduğuna dair bir inanış olduğu göze çarpmaktadır (Doğanay, 2024). Bu efsanelerin ve inanışların bir yansıması olarak sanatçı Bawer Doğanay’ın da Şahmeran imgesini kullandığı birden fazla çalışması vardır. Sanatçı Şahmeran imgesini eserlerinde sıklıkla kullanması ile ilgili de “Şahmeran, anlatılan masallarda güçlü ama ihanetle yüzleşen bir figürdü, bana bazen korunmayı bazen de acıyı hatırlatır. Belki de bu yüzden resimlerimde sık sık yer alıyorlar.” yorumunu yapmıştır (Doğanay, 2024). Doğanay’ın Görsel 4’teki çalışmasında Şahmeran figürünün başındaki tacın altın yaldızla ifade edilmesi hem Şahmeran’ın yılanların şahı olduğuna hem de hazinelerin koruyucusu olduğunu işaret etmektedir.



Görsel 5. Bawer Doğanay, “Nasra Şimmes Hindi’nin Anısına”, 2024, Duvar üzerine neon boya ve ışıklandırma, Mekân üzerine müdahale, Mardin (Yazar tarafından fotoğraflanmıştır).

Sanatçının “Nasra Şimmes Hindi’nin Anısına” adlı mekân üzerine müdahalesinde daha stilize edilmiş bir Şahmeran figürü dikkat çekmektedir (Görsel 5). Işığı (parlaklığı) yüksek sarı ve yeşil gibi fosforlu renkler kullanılan bu çalışmanın üslubu, Mardinli Süryani basma ustası Nasra Şimmeshindi’nin çalışmalarını akla getirmektedir. Nasra Şimmeshindi’nin çalışmalarına bakıldığında oluşturduğu figürlerin oldukça stilize olduğu ve anatomiyi bozarak resmettiği açıktır. Konusunu İncil’den alan sahnelerin yanı sıra Şahmeran betimlemesi, motif ve desenler gibi daha çok sembolik öğelerin de yer aldığı kompozisyonlarında kendine özgü geometrik desenleri de kullandığı görülmektedir. Çoğu çalışmasında mavi, kırmızı, sarı, siyah ve yeşilin tonlarını kullanan Nasra Şimmes-hindi’nin kendine özgü üslubunun günümüz sanatçılarına da kaynaklık ettiği söylenebilir (Doğan, 2020: 621). Bawer Doğanay, “Nasra Şimmes Hindi’nin Anısına” adlı mekân üzerine müdahalesini, Mardinli Süryani basma ustası Nasra Şimmeshindi’yi anma ve sanatına saygı olarak nitelendirmektedir (Doğanay, 2024).

Sanatçının Mardin’de yer alan bir abbaranın² tavanına neon boya ve ışıklandırma kullanılarak gerçekleştirdiği mekânsal müdahale, özellikle renk seçimi ve tavana yansıtılan mavi ışık aracılığıyla izleyicide belirsizlik ve tekinsizlik duygularını tetiklemektedir. Kullanılan malzemelerin çağrıştırdığı yapaylık hissi ile birlikte Şahmeran gibi yerel ve mitolojik bir sembolün varlığı, bu tekinsizlik atmosferini derinleştirirken, eserin genelinde büyümlü gerçekçi bir anlatı yapısının kurulmasına katkı sağlamaktadır.

2.4. Güneş ve Ay

Eski çağ toplumlarında Güneş, kutsal bir varlık sayılmış, tanrılaştırılmış, saygı gösterilmiş, engin gücüne ve yaşam verici kaynağına inanılmış, uğruna tapınaklar yapılmış, adaklar sunulmuştur. İnsanoğlu tarafından güneşe bu kadar büyük önem atfedilmesinin sebeplerinden biri de bereketli olduğuna inanılmasıdır. Bunun nedeni güneşin göz kamaştırıcı hatta yakıcı kudretine rağmen insanoğluna lütfetmesi ve baharda topraktan yeni hayatın filizlenmesini sağlamasıdır. Bu anlamda tarıma elverişli coğrafyalarda ve verimli topraklara sahip bölgelerde güneş tanrısı/tanrıçası büyük önem taşımıştır. Güneş tanrısına inanan toplumlarda güneş, bir hayat sembolü olarak görülmüş ve yükselen güneş ışığına hayranlık içinde saygı duyulmuştur. Doğu medeniyetlerinde de Güneş’e verilen değer benzer niteliktedir. Güneşe büyük saygı duyan ve engin gücüne inanan doğu toplumları onu, hastalıkları iyileştiren, kötücül güçleri kovan ve adaletin temsilcisi olarak görmüşlerdir. Bazı düşüncelere göre Apollon, Mezopotamya’nın Güneş Tanrısı Utu/Şamaş ile benzerlikler gösterdiği için Yunanistan’a Anadolu yolu ile geçmiştir (Uncu, 2013: 360, 361). Şamaş -Akadca karşılığı Utu-, Mezopotamya mitolojisine ait bir

² “Abbara, bir sokak üzerindeki tonozlu geçitler için kullanılan yöresel bir tabirdir. Tonozlu geçit sokağın akışınıza izin verirken, tonozun üstünde ise bir aileye ait bir mekân yer almaktadır.” (Erdal ve Tümer, 2021: 733).

güneş tanrısıdır. Babil mitolojisine göre Ay tanrısı Sin'in Şamaş'ın babası olduğu kabul edilir ve yaratılıştaki önemli bir rolü olmamasına karşın adalet tanrısı ve "Yargının Efendisi" olarak nitelendirilmiştir. Hatta eski dönemlerden beri var olan tapınağı "Ülkenin Yargıcının Evi" olarak adlandırılmıştır (Eliade, 2003'ten aktaran Küçüktaşdemir, 2017: 98).

Eski toplumlarda geleceği bilmek isteyenler, başa gelebilecek iyi ve kötü durumlara karşı önlem almak isteyenler, dinlerinde Ay'a tapınmaya yer vermiş hatta bununla ilgili birçok büyü, ritüel ve dua oluşturmuşlardır. Bu durum Ay'ın tanrısallaşmasına sebep olmuştur. (Karaköz, 2020: 40, 41). Asur ve Babil'in Ay Tanrısı Sin, Mezopotamya'nın tanrılar pantheonunda önemli bir statüye sahiptir. Ay Tanrısı Sin'in hem dini alanda hem de politik alanda da etkili olduğu düşünülmüştür. Kehanetle ilgili bir tanrı olarak görülen Sin'e devlet yönetimi ile ilgili alınacak önemli kararlarda danışıldığı düşünülmektedir. Sin'in gökyüzünde görünmemesi, evrenin ve göğün tehlikede olduğu, gökyüzünün kötücül varlıklardan korunamadığı şeklinde yorumlanmıştır. Bu nedenle ay döngüleri ve tutulmaları hesaplanarak takip edilmiş ve kötü olayların önceden engellenebilmesi için çeşitli korunma büyüleri, ayinler ve ritüeller gerçekleştirilmiştir. (Çelebi, 2023: 451).



Görsel 6. Bawer Doğanay, "Babilli Dostlarım", 2021, Tuval üzerine yağlıboya, 97x117 cm, Mardin (Yazar tarafından fotoğraflanmıştır).

Doğanay, Mardin'de bulunduğu süreç içerisinde Mezopotamya Ovasını ve gökyüzünü izlediğini ve aylar içindeki renk değişimlerini uzunca yıllar deneyimlediğini ifade etmektedir. Deneyimlediği bu değişimleri çalışmalarında sıklıkla kullanan sanatçı, göğün hareketlerini ve havanın durumunu da çalışmalarında kendine has üslubuyla yorumlamıştır. "Büyüdüğüm coğrafyada bu semboller hep vardı. Coğrafyanın kültüründe kimi-si direnişi, yaşamın kaynağını temsil ederken; kimi semboller, ihtişamın ve kutsallığın bir yansımasıydı" ifadesiyle Doğanay, sanatında kullandığı imgelerin kendi belleğinde bıraktığı izleri yansıttığını ortaya koymaktadır (Doğanay, 2024). Ay ve güneş imgesi kimi zaman sanatçının kadrajının temel elemanı olurken kimi zaman da kompozisyona

yardımcı öğelerden biri olarak yerini almıştır (Görsel 1, Görsel 2, Görsel 6, Görsel 7, Görsel 8, Görsel 9, Görsel 10). Mezopotamya bölgesi tasvirlerinde güneş ve ay imgeleri belirgin bir yer tutmaktadır. Bu imgeler sanatçının eserlerinde de Mezopotamya'nın kültürel kimliğini oluşturan temel görsel unsurlardan biri olarak değerlendirilebilir.



Görsel 7. Bawer Doğanay, “Mezopotamya Ovası ve Ay”, 2024, Tuval üzerine akrilik boya, 80x90 cm, Mardin (Yazar tarafından fotoğraflanmıştır).

2.5. Mavi Renk

Geçmişten günümüze kültürlerin inançlarıyla birlikte renklerin sembol ve anlamları da farklılaşmaktadır. Bu durum mavi renk için de söz konusu olmuştur. Mavinin kullanımı Eski Mezopotamya ve Mısır uygarlıklarında yaygın olup; astroloji, gök bilimi, gezegenler gibi kavramlarda ve tanrı/kral tasvirlerinde kutsallık çağrıştırması amacıyla oldukça fazladır. Bunun nedeni kullanımının büyük önem taşıdığı lapis lazuli taşı ile özdeşleşmesidir. Ultramarin, kobalt mavisi, lacivert renkleri ve tonları lapis lazuli taşından elde edilmekte ve bu anlamda da büyük önem taşımaktadır (Dilek, 2022: 174, 175). Lapis lazuli yalnızca Şili ve Zambiya’da bulunmaktadır. Sibiry’a’da bulunan birkaç maden arasından en önemli olanı Afganistan’dakidir (Finlay, 2007: 255). Eski Mezopotamya bölgesine de Afganistan üzerinden getirildiği düşünülmektedir. Bu anlamda mavi rengin Mezopotamya ve Mısır Uygarlıklarında yıldızlarla ve gök bilimi ile ilişkilendirilmesi uygarlıkların ortak geleneğidir (Dilek, 2022: 174, 175).



Görsel 8. Bawer Doğanay, “Bir Bulutun İçinde Yaşıyorum II”, 2021, Tuval üzerine akrilik boya, 42x49 cm, Mardin (Yazar tarafından fotoğraflanmıştır).

Bawer Doğanay’ın resimlerinin büyük bir çoğunluğu da mavi ve tonlarından oluşmaktadır (Görsel 3, Görsel 5, Görsel 8, Görsel 9 ve Görsel 10). Sanatçı, mavi rengi figürlerin ten rengi olarak da kullanmaktadır (Görsel 3, Görsel 9 ve Görsel 10). Doğanay, çalışmalarında mavi kullanımı ile ilgili gezdiği bir empresyonist sergiden çok etkilendiğinden bahsetmiş ve soğuk renklerin gölgeyi ve uzağı daha etkili kıldığını ifade etmiştir. Mardin bölgesinde sert güneş ışıklarının olduğundan bahseden sanatçı, bu sert ışıkların keskin bir kontrast sağladığını bu sebeple de kompozisyonlarında tam koyu ya da tam açık alanlar oluştuğunu aktarmıştır. Doğanay, bu koyu alanları yoğun mavi gölge alanlar olarak gördüğünü, dolayısıyla açık alanları da ışık alan parlak maviler olarak algıladığını ifade etmektedir (Doğanay, 2024).



Görsel 9. Bawer Doğanay, “Baş Mimar Sarkis Lole'nin Doğumu”, 2024, Tuval üzerine akrilik boya, 60x70 cm, Mardin (Yazar tarafından fotoğraflanmıştır).

Sanatçının kompozisyonlarındaki gölgeler ile koyu alanları, griler yerine soğuk maviler ve tonlarıyla boyamasının nedenlerinden birinin Mezopotamya coğrafyasındaki mavi ve mavi olanın kutsallığı ile de açıklanabilir. Eski Mezopotamya'da mavinin kullanımının yaygın olması bilgisinden yola çıkarak, sanatçının bu bölgenin günlük hikayelerini oluşturduğu kompozisyonlarında maviyi bu kadar fazla kullanması, mavi rengin bölgenin kimliğine ait bir değer olmasından kaynaklı olduğu düşünülmektedir. Tanrı/kral tasvirlerinde sıkça rastlanan kutsallık vurgusu, sanatçının figürlerinde yer alan mavi ten kullanımını anlamlandırmaktadır. Sanatçı, bilinçdışı bir düzlemde, o topraklarda yaşamış insanları tanrı-kral temsillerinin birer uzantısı olarak betimlemiş olabilir. Mavi ten, aynı zamanda eserlerde bir tekinsizlik hissi yaratarak, büyülü gerçekçiliğe zemin hazırlayan bir unsur hâline gelmektedir.

Doğanay'ın Ermeni asıllı Baş Mimar Sarkis Lole'yi konu aldığı çalışmalarında özellikle mavinin kullanımının daha fazla olduğu görülmektedir (Görsel 9). Baş Mimar Sarkis Lole, Mardin'e ait bir değerdir ve kurmaca hikâye tekniğiyle oluşturulan bu kompozisyonlarda Mardin ve Mezopotamya bölgesine ait ay, Mezopotamya ovası, motifler, çiçekler ve mavi renk gibi birçok değerın sembolik anlatımına yer verilmiştir.

2.6. Bitkiler ve Motifler

Karaköz'ün (2022: 58) ifadesine göre Eski Mezopotamya'da bir ruha sahip olan varlıklarda hastalık kavramı ve buna sahip olma görüşü çok yaygındır ve bu hastalıkların demonlar (şeytanlar) ve tanrılar tarafından verildiğine inanılmaktadır. Bunun nedeni hastaların kendi vücutlarına iradelerinin dışında, vücudunun ve bazen zihninin çalışma sistemini değiştirip/bozan bir varlığın girişini hissetmeleridir. Hastalıkların iyileşmesinde çeşitli tedavi ritüelleri ve dinin büyük rol oynadığı düşünüldüğünde bu ritüellerde kullanılan bitkilerin de önemi oldukça fazladır. Sağaltım için kullanılan bitkiler öğütme, tutsüleme ve kaynatma yöntemiyle tanrıya ulaşmak için bir araç olarak da kullanılmıştır. Geçmişte bitkilerden çeşitli büyüler, fallar ve kehanetlerde hissiyatı yükseltmek için de faydalanılmıştır (Karaköz, 2022: 58, 59). Mardin bölgesinde günümüzde bile yerel halkın kullandığı çokça şifalı bitkiler bulunmaktadır. Sanatçının da resimlerinde konu edindiği endemik şifalı otların bulunduğu Mardin'de, yerel halk hastalandığında iyileşme yolunu bu doğal ilaçlarda aramaktadır.

Bu bitki türleri arasında "Ninha (Yarpuz)", "İkşud", Ci'de (Yavşan Otu, Kısa Mahmut, Meryem Hort), Hıtmıye (Hatmi), Haşışıl Habta (Korku veya afet otu), Harmel (Üzerlik otu), Mski (Adaçayı- Salvia Ailesinden), Kudret Helvası, Isfa-i Sara (Civanperçeminin Mardin'e has bir türü) sayılabilmektedir (Maner, 2006: 54, 55, 56 ve 57).



Görsel 10. Bawer Doğanay, “Terasta Bir Hatmi Yetişt'i”, 2021, Tuval üzerine yağlı boya, 71x35 cm, Mardin (Yazar tarafından fotoğraflanmıştır).

Doğanay'ın ifadesine göre sanatçı, Mardin ve çevresinde flanör edasıyla dolaşır bölgenin bitki örtüsünü ve sokak bitkilerini incelemiştir. En çok dikkatini çeken yabancı otlar ve bitkiler arasında hatmi, duvar fesleğeni ve kapari vardır. Sokakta rastgele bir taşın ortasından yetişen bu yabancı otların doğa ile olan ilişkisini irdeleyip, yerli halkın, turistlerin, misafirin, bölgeye gelen-gidenin bakışını ve düşüncelerini sorgulamasının ardından, bir sokak otunu sahiplenme fikriyle hatmi yetiştirmeye başlamıştır (Doğanay, 2024). Bu sahiplendiği ve yetiştirdiği hatmi bitkisini resimlerinde sıkça kullanan Doğanay, bölgedeki taş süslemeciliğinden de etkilenecek şekilde renklendirdiği asma yaprakları ve üzüm motifine de çalışmalarında oldukça fazla yer vermiştir (Görsel 2, Görsel 6, Görsel 8, Görsel 9 ve Görsel 10).

Küçükken yaşadığı mahallede taş süsleme ve motif oyan bir arkadaşından bahseden Doğanay'ın ifadesine göre, bir oyma ustasının aldığı ücret ne kadar fazla ise işlemler de o oranda artmaktadır (Doğanay, 2024). Bu bilgiyle birlikte Mardin evlerini inceleyen sanatçı, motiflerin çokluk oranıyla evin gösterişli, varlıklı ve köklü oluşları arasındaki bağı kurmuştur. Bu anlamda sanatçının kendi çalışmalarında motif ve süslemeleri bu denli çok kullanması, daha fazla enerji, canlılık, gösteriş ve albeniye işaret etmek istediğini düşündürmektedir (Görsel 10). Bawer Doğanay'ın çalışmalarında motifler ve süslemeler hem bölgenin kültürel değerlerine göre gösterişin ve zenginliğin bir göstergesi olarak yorumlanmakta hem de kullanılan bitkilerin sembolleri, bölgenin kimliğinin bir parçası olarak öne çıkmaktadır. Bu anlamda bitki motifleri sanatçının bölgeyle kurduğu ilişki ve bağın bir sembolü olmakla birlikte güncel resim sanatında Eski Mezopotamya'nın sağaltım geleneklerini de hatırlatan birer göstergedir.

2.7. Kırlangıçlar

Larousse Semboller Sözlüğüne göre kırlangıç, yuvasını yaparken kullandığı malzemelerin mütevazılığı sebebiyle alçak gönüllülük ile özdeşleşirken, uçarken narin oluşuyla da ruhani yükselişi sembolize etmektedir. Bunların yanı sıra göçmen bir kuş olarak bilinen

kırlangıç, özellikle Orta Çağ'dan itibaren ilkbaharın habercisi ve yeniden doğuşun da sembolüdür (Gardin vd., 2014: 356).

Kırlangıç ile ilgili bir başka anlatmanın temelini Uygur Türklerinin sözlü kültür ürünlerinden Nuh Tufanı'ndaki ritüeller oluşturmaktadır. Kırlangıcın yanı sıra güvercinin de Hz. Muhammed ve Saltuk Buğra Han gibi hem dini hem tarihi kişilerle ilişkilendirildiği ve Uygur kültüründe kutsanan bir hayvan olduğu ifade edilmiştir. Bu ilişkilendirme sayesinde kırlangıçla ilgili ritüeller devam etmiştir. Bu bağlam da Uygur kültüründe kırlangıç; bereket, sadakat, bolluk, vefa gibi kavramlarla özdeşleştirildiği ve dolayısıyla kutsandığı görülmektedir (Öger ve Köse, 2014: 169).



Görsel 11. Bawer Doğanay, “Bir Bulutun İçinde Yaşıyorum V”, 2021, Kâğıt üzerine rapido, yak. A5, Mardin (Yazar tarafından fotoğraflanmıştır).

Doğanay'ın sanat pratiklerinin içinde ise kırlangıçların anlamı; “devinim, hız, döngü, enerji, çark” olarak tanımlanabilmektedir (Doğanay, 2024). Bu anlamda bakıldığında semboller sözlüğündeki “yeniden doğuş” anlamı ile paralellik göstermektedir. Sanatçının ifadesine göre Doğanay, Yaşar Kemal'in “Yılanı Öldürseler” kitabındaki kırlangıç betimlemesinden çok etkilenmiştir. Ayrıca mart ayının sonuna doğru Mardin'e gelen kırlangıçlar bir sergisinde mekâna yuva yaparak sanatçıya eşlik etmişlerdir ve bu durum sanatçının kırlangıç figürlerini eserlerinde kullanmaya başlamasına sebep olmuştur. (Doğanay, 2024).

Doğanay kırlangıçların misafirlik ettiği sergisinin hazırlık sürecinde, sergi yapacağı mekâna karar kılmasının ardından mekânda her gün zaman geçirmiş ve üretimlerine de bu mekânda devam etmiştir. Ancak sergi mekanının âtil bir yer olmasından kaynaklı her yerde ölü kırlangıçlar, kırılmış yumurtalar ve ölü yavrularla karşılaşan Doğanay için bu mevcut durum ona ümidin yokluğunu (ölüm ve son gibi) hissettirmiştir. Mekânı hazırlamak için temizlemeye başlayan Doğanay uçuşan iki çift kırlangıcın varlığının ve uçarken oluşturdukları devinimin mekânın tüm enerjisini değiştirdiğini ifade etmiştir (“Kuşların Eşlik Ettiği Sergi”, 2022).



Görsel 12. Bawer Doğanay, “Evimizde Yaşarlar Çünkü Doğa Onlar İçin Tehlikeli”, 2022, Duvar üzerine akrilik boyama, Mekâna özgü müdahale, Mardin (Yazar tarafından fotoğraflanmıştır).

Doğanay’ın “Evimizde Yaşarlar Çünkü Doğa Onlar İçin Tehlikeli” isimli mekâna özgü müdahalesinde (Görsel 12) baca deliğine yuva yapmış kuşlar göze çarpmaktadır. Bawer Doğanay’ın çalıştığı mekânın odalarında sırasıyla; iki kırlangıç ile yumurtaları, iki yumurtası ile bir güvercin, diğer odada ise kumruyu bulması ve onlarla kurduğu ilişki, çalışmalarında açıkça görülebilmektedir. Sanatçı mekânda çalışmaya başladıktan kısa bir süre sonra ona alışan kuşlar, sanatçının çalıştığı noktalarda ürkmekten uçuşmuş, yakınlarına konmuş ve bir anlamda sanatçıyla da bağ kurmuşlardır. Doğanay’ın mekânda ilk olarak karşılaştığı ölü kuşların ardından, daha sonra aynı mekânı paylaştığı kuş aileleri, sanatçı için “yeniden yaşam ve yeniden enerji”nin sembolü olmuştur (“Kuşların Eşlik Ettiği Sergi”, 2022). Toparlamak gerekirse, Bawer Doğanay’ın çalışmalarında kırlangıç imgesi, ilkbaharın, devinimin, yeniden doğuşun ve umudun simgesi olarak yorumlanabilmektedir.

3. SONUÇ

Bawer Doğanay'ın sanatsal üretimi, yaşadığı coğrafyanın tarihsel ve kültürel katmanlarını çağdaş sanat diliyle harmanlayan özgün bir anlatı alanı sunmaktadır. Sanatçının eserlerinde yer verdiği mitolojik ve sembolik öğeler, yalnızca görsel kompozisyonu zenginleştiren biçimsel tercihler olmanın ötesinde, toplumsal belleğin görsel temsillerine dönüşmektedir. Bu bağlamda, Erwin Panofsky'nin ikonografik ve ikonolojik çözümleme yöntemi, Doğanay'ın çalışmalarını anlamlandırmak adına işlevsel bir yaklaşım sunmaktadır. Panofsky'nin modelinde yer alan ön-ikonografik düzeyde, sanatçının kullandığı altı köşeli yıldız, tavus kuşu, Şahmeran, güneş ve ay imgeleri ile kırlangıç figürleri biçimsel ve yerleştiriliş bağlamında analiz edilirken; ikonografik düzeyde bu öğelerin Mezopotamya, İslam, Ezidi ve Yunan mitolojilerine uzanan çok katmanlı anlamları açığa çıkmaktadır. İkonolojik düzeyde ise sanatçının bu sembollere yönelimi hem bireysel belleği hem de ait olduğu kültürel coğrafyanın ortak hafızasıyla ilişkilenmekte, böylece Doğanay'ın anlatım dili, yaşanmışlık ve yerel aidiyet ile derinlik kazanmaktadır.

Doğanay'ın eserlerinde renk ve biçim kullanımı da içerik kadar belirleyici bir işlev üstlenmektedir. Özellikle kutsal mavi tonlarının kullanımı, sert ışığın hâkim olduğu Mardin coğrafyasının görsel deneyiminden beslenirken; figürler ve motiflerdeki stilizasyonlar, modernist estetik anlayışla geleneksel formlar arasında bir köprü kurmaktadır. Bu yönüyle sanatçının biçimsel dili, Henri Matisse'in Doğu sanatından etkilenerek geliştirdiği modernist yaklaşımıyla paralellik göstermekte, ancak yerel kültürel bağlam üzerinden özgün bir yörüngeye oturmaktadır.

Sonuç olarak, Bawer Doğanay'ın sanat pratiği, mitolojik semboller aracılığıyla bireysel ve toplumsal belleği görsel düzlemde yeniden inşa eden, biçimsel dili ise modern ve yerel unsurlar arasında bir denge kuran güçlü bir anlatı niteliğindedir. Sanatçının eserleri, Panofsky'nin önerdiği üç katmanlı anlam yapısı çerçevesinde değerlendirildiğinde, yalnızca estetik bir yüzey değil, aynı zamanda derinlemesine bir kültürel çözümleme alanı sunmaktadır. Bu yönüyle Doğanay, çağdaş sanat içerisinde kendi kültürel kökleriyle hesaplaşan, aynı zamanda bu kökleri evrensel bir dilde yeniden kuran sanatçılardan biri olarak öne çıkmaktadır. Söz konusu makalede, sanatçının eserlerinde kullandığı mitolojik unsurların, sembollerin ve imgelerin tarihsel bağlamdaki içeriklerine değinilerek, Bawer Doğanay'ın güncel Türk resmine özgün bir üslup kazandırdığı görülmüştür.

KAYNAKLAR

- Çayır, M. (2020). Eski Mezopotamya Mitolojisinde İnsanın Yaratılışı. *Antropoloji* (39), 98-102. <https://doi.org/10.33613/antropolojidergisi.68453>
- Çelebi, N. (2023). Sin Kültünde Ay Tutulmasının Politik ve Dini Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme. *Şırnak Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 33 (Aralık). s. 432-454. <https://doi.org/10.35415/sirnakifd.1324832>.
- Çetin, Y. (2017). Türk Sanatı Bezeme İkonografisi Açısından Tavus Kuşu Figürlerinin Bir Değerlendirmesi. *Kesit Akademi Dergisi* (9), 1-17.
- Çoraklı, B. (2012). Çini ve Seramiklerde Tavus Kuşu Figürü. *MSGSÜ Sosyal Bilimler* (6), 7-16.
- Dede Kodaman, M. (2018). Şahmeran Resimlerindeki Sembollerin Göstergibilimsel ve Anlambilimsel Çözümlemesi. *Atlas International Refereed Journal on Social Sciences*. Vol 4. Issue 13. s. 1354-1376.
- Dilek, Y. (2022). Eski Mezopotamya ve Eski Mısır'da Mavi Renk Kullanımının Sembolik Anlamları. *OANNES - Uluslararası Eskiçağ Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 4(1), 163-179. <https://doi.org/10.33469/oannes.1047628>
- Doğan, M. (2020). Mardin'de Süryani Kumaş Baskı-Boyama Sanatı: Şimmeshındi Ailesi Örnekleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 15(2), 611-624. <https://doi.org/10.48145/gopsbad.787851>
- Doğanay, B. (2021). Terasta Bir Hatmi Yetiştii. 13 Şubat 2024 tarihinde yazarın kişisel arşivinden erişilmiştir.
- Doğanay, B. (2021). Bir Bulutun İçinde Yaşıyorum II. 13 Şubat 2024 tarihinde yazarın kişisel arşivinden erişilmiştir.
- Doğanay, B. (2021). Bir Bulutun İçinde Yaşıyorum III. 13 Şubat 2024 tarihinde yazarın kişisel arşivinden erişilmiştir.
- Doğanay, B. (2021). Bir Bulutun İçinde Yaşıyorum IV. 13 Şubat 2024 tarihinde yazarın kişisel arşivinden erişilmiştir.
- Doğanay, B. (2021). Bir Bulutun İçinde Yaşıyorum V. 13 Şubat 2024 tarihinde yazarın kişisel arşivinden erişilmiştir.
- Doğanay, B. (2021). Babilli Dostlarım. 13 Şubat 2024 tarihinde yazarın kişisel arşivinden erişilmiştir.

- Doğanay, B. (2022). Evimizde Yaşarlar Çünkü Doğa Onlar İçin Tehlikeli. 13 Şubat 2024 tarihinde yazarın kişisel arşivinden erişilmiştir.
- Doğanay, B. (2022). Kayyum Direğinden Taç Yapılmış Şahmeranın Portresi. 13 Şubat 2024 tarihinde yazarın kişisel arşivinden erişilmiştir.
- Doğanay, B. (2023). Tarihi Bereketli Mezopotamya Ovası. 13 Şubat 2024 tarihinde yazarın kişisel arşivinden erişilmiştir.
- Doğanay, B. (2024). Baş Mimar Sarkis Lole'nin Doğumu. 13 Şubat 2024 tarihinde yazarın kişisel arşivinden erişilmiştir.
- Doğanay, B. (2024). Bawer Doğanay'la atölyesinde yapılan kişisel görüşme, Mardin: 10 Şubat.
- Doğanay, B. (2024). Mezopotamya Ovası ve Ay. 13 Şubat 2024 tarihinde yazarın kişisel arşivinden erişilmiştir.
- Doğanay, B. (2024). Nasra Şimmes Hindi'nin Anısına. 13 Şubat 2024 tarihinde yazarın kişisel arşivinden erişilmiştir.
- Dolmacı, S. (2021). Sakin Figürlerin Çok Renkli Dünyası. Milliyet Sanat Dergisi, Şubat 2021, Sayı 742/ 126301. s. 20. ISSN 1300-4425
- Erdal, Z. ve Tümer, Ş. (2021). Mardin Abbaraları. In M. D. Karacoşkun & O. Köse (Eds.), Geçmişten Günümüze: Tarihten İzler (ss. 731-757). Berikan Yayınevi.
- Erdem, S. (2011). Büyülü Gerçekçilik ve Halk Anlatıları. Milli Folklor, 23(91), 175-188.
- Erhat, A. (1996). Mitoloji Sözlüğü. 6. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Faris, W. B. (2004). Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Finlay, V. (2007). Renkler Boya Kutusunda Yolculuklar. (Çev: K. Emiroğlu). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Gardin, N., Olorenshaw R., Gardin J. ve Klein O. (2014). Larousse Semboller Sözlüğü. (Çev: B. Akşit). İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları. ISBN: 978-605-4921-10-2
- Karaköz, K. (2020). Mezopotamya'da Ay Kültü ve İnancı. Gorgon Kültür-Tarih Araştırma Dergisi, Sayı 12, s. 17-45.
- Karaköz, K. (2022). Eski Mezopotamya ve Anadolu Ritüellerinde Psikoaktif Bitkiler. Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi (KOUSBAD) 15, Bahar 2022, s. 31-68.

- Kırman, G. B. (2025). Bawer Doğanay'ın Çalışmalarında Kullandığı Mitolojik Sembollerin Erwin Panofsky'nin "İkonografik ve İkonolojik Çözümleme/ Yorumlama" Yöntemine Göre Çözümlemesi (Tablo 1). 18.03.2025 tarihinde yazar tarafından hazırlanmıştır.
- Kuşların Eşlik Ettiği Sergi. (2022, 25 Mayıs). Artdog İstanbul. 20 Şubat 2024 tarihinde <https://artdogistanbul.com/kuslarin-eslik-ettigi-sergi/> adresinden erişilmiştir.
- Küçüktaşdemir, Ö. (2017). Mitolojide Adalet İmgeleri. ViraVerita E-Dergi, -(5), 87-132.
- Maner, Ç. (2006). Bin Yılların Tanığı Mardin ve Çevresi Gezi Rehberi. İstanbul: Marev Yayıncılık.
- Orhan, A. H. (2007). Henri Matisse'nin Sanatında Zaman ve Mekân Kavramı. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 47(1), 77-94.
- Öger, A. ve Köse, S. (2014). Uygur Kültüründe Tufan'ın Kuşları: Kırlangıç ve Güvercin. Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi (3), 163-175.
- Öktemgil Turgut, C. (2003). Latife Tekin'in Yapıtlarında Büyülü Gerçeklik (Tez No: 137624).[Yüksek lisans tezi, Bilkent Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=qSV93EqQyyqT4Wgt-TqrjkA&no=dRvRaZfsrPspUB04gDhbXQ>
- Panofsky, E. (2012). İkonoloji Araştırmaları Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar. (Çev: O. Düz). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Roh, F. (1925). Nach-Expressionismus: Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei. Leipzig: Klinkhardt & Biermann.
- Uğurlu, S. B. (2008). Çağdaş Türk Edebiyatında Şahmeran İmgesi: Arketipsel Bir Yaklaşım. 38. ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi) 10-15 Eylül 2007- Ankara, Bildiriler: Edebiyat Bilimi Sorunları ve Çözümleri, Cilt 4, 1691-1718.
- Uncu, E. (2013). Mezopotamya, Anadolu ve Mısır Medeniyetlerinde Güneş Kültü. History Studies. 5(1). s. 349-366.
- Uslu Azarak, L. (2019). Melek Tavis'un Halkı Ezidiler'in İnancı. The Journal of Social Sciences, 40(40), 561-569. <https://doi.org/10.29228/SOBIDER.32592>
- Uysal, Ç. A. (2024, Haziran 4). Bawer Doğanay'la Kurmaca Notlar Üzerine [Röportaj]. Kolajart. <https://kolajart.com/wp/2024/06/04/cagla-akinci-uysal-bawer-doganay-la-kurmaca-notlar-uzerine/> 15.03.2025 tarihinde erişilmiştir.

- Suvari, Ç. C. (2011). Yezidilikte Kötülük Kavramı. Geçmişten Günümüze İdil. (Uluslararası Geçmişten Günümüze İdil Sempozyumu Bildirileri), (Der: N. Doru). Şırnak Üniversitesi Yayınları, 1 Cilt, s. 307-317.
- Turani, A. (1979). Dünya Sanat Tarihi. 2. Basım. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tükel, U. ve Yüzgüller, S. (2018). Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.