

**T.C.  
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANABİLİM DALI  
RESİM BİLİM DALI**

**PERFORMANS SANATINDA CİNSİYET BAĞLAMINDA  
KADIN TEMASI**

**Gülcan DEĞET**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN  
Doç.Dr. Ahmet TÜRE**

**KONYA - 2022**



 <b>KONYA</b>	<b>T.C.</b> <b>NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ</b> <b>Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü</b>	 <b>NECMETTİN ERBAKAN</b> <b>ÜNİVERSİTESİ</b> <b>KONYA</b> <b>SOSYAL BİLİMLER</b> <b>ENSTİTÜSÜ</b>
---	--	--

### YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

<b>Öğrencinin</b>	Adı Soyadı	Gülcan DEĞET		
	Numarası	18811901045		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim / Resim		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Ahmet TÜRE		
Tezin Adı	PERFORMANS SANATINDA CİNSİYET BAĞLAMINDA KADIN TEMASI			

Gülcan DEĞET tarafından hazırlanan ‘Performans Sanatında Cinsiyet Bağlamında Kadın Teması’ başlıklı bu çalışma .../.../2022 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Sıra No	Danışman ve Üyeler		
	Unvanı	Adı ve Soyadı	İmza
1			
2			
3			

 <b>KONYA</b>	<b>T.C.</b> <b>NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ</b> <b>Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü</b>	 <b>SOSYAL BİLİMLER</b> <b>ENSTİTÜSÜ</b>
---	--	---

### BİLİMSEL ETİK SAYFASI



<b>Öğrencinin</b>	Adı Soyadı	Gülcan DEĞET		
	Numarası	18811901045		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim / Resim		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Ahmet TÜRE		
Tezin Adı	PERFORMANS SANATINDA CİNSİYET BAĞLAMINDA KADIN TEMASI			

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

**Gülcan DEĞET**

(İmza)

.....

 <b>KONYA</b>	<b>T.C.</b> <b>NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ</b> <b>Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü</b>	 <b>SOSYAL BİLİMLER</b> <b>ENSTİTÜSÜ</b>
---	--	---



<b>Öğrencinin</b>	Adı Soyadı	Gülcan DEĞET		
	Numarası	18811901045		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim / Resim		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Ahmet TÜRE		
Tezin Adı	PERFORMANS SANATINDA CİNSİYET BAĞLAMINDA KADIN TEMASI			

### ÖZET

Tez çalışmasının odağında kadına yüklenen toplumsal cinsiyet rollerini eleştiren irdeleyen ve açığa çıkaran bir sanatsal üretim pratiği yer almaktadır. Performans sanatını ifade dili olarak benimseyen sanatçı, toplumdaki geleneksel yapının kendisine dayattığı kimlik rollerini reddederek, toplumsal gerçekliğinden sıyrılıp kendi özüne yönelir. Sanatçı Performanslarını kurgularken, kadına dayatılan psikolojik baskının kadın üzerindeki ruhsal bulanım ve cinsiyetçi yapısını da irdeler. Bu çalışma, kadın imajı temsil pratiklerine eleştirel olarak bakmak için performans sanatında kadın temsili yorumlayan ve yeni bir boyutta inceleyen sanatçıların pratiklerini kullanmaktadır. Sanayi devriminin 19. Yüzyılın ilk yarısından biçimlenerek ikinci çeyreğinde bütün Avrupa'yı kapsayacak nitelikte dönüşümler gerçekleşmiştir. Bunun sonucunda Avrupa eskisinden çok farklı bir toplum yapısı sergilemeye başlamıştır. Endüstriyel toplumların gelişimi sonucunda büyüyen şehirler, teknolojik gelişme ile yeni yaşam formu ortaya çıkarmıştır. Toplumun her alanında meydana gelen değişimler sanatta da kendini göstermiştir. Sanatın estetik ölçütleri biçimsel oluşumu ve anlamı değişerek modernizm temellerini ortaya çıkarmıştır. Modern sanatçılar maddenin doğası üzerine, farklı fikirlerle sanatın işlevselliği üzerine yeni bir bakış açısı geliştirmişlerdir. Sanatın nesneye olan ihtiyacının sorgulanması 1960'lı yıllar sonrasında sanat ortamında yaşanmış en büyük dönüşüm noktalarından biri olmuş düşüncenin maddenin önüne geçtiği bir sanat çağı başlamıştır. Başlarda "Düşünce Sanatı" olarak tanımlanan bu sanat türü daha sonraları Kavramsal sanat olarak ifade edilmiştir. Sanatçının bedenini kullanarak uyguladığı

“happening” (oluşum) ya da performans tarzındaki gösteriler; heykel ve resim gibi geleneksel biçimlerin ötesine geçer. Sanatçılar, “Environment” (çevre) ya da “Enstalasyon” gibi düzenlemelerle; müzelerin ve galerilerin hem ideolojik hem de fiziksel sınırlarını ortadan kaldırmıştır. 1960’lı yıllarda yaşanan bu gelişmeler neredeyse bütün akımlarla beraber performans sanatında da etkisini göstermiştir. Performans sanatı 20.yüzyılın ikinci yarısında disiplinler arası özelliğiyle dikkat çekmiş olsa da 1970’lerde ancak bir tür olarak kabul görmüştür. Performans sanatının çok çeşitlerde örnekleri, sanatçılar tarafından bağımsız olarak ya da çeşitli gruplaşmalar dahilinde uygulanmıştır. Buna örnek olarak fluxus’un neredeyse bütünüyle performans kökenli bir oluşum olmasını göstermek mümkündür. 1960-70’lerin feminist sanatçıları sanatsal ifade biçimi olarak performans sanatını benimsemişlerdir. 20. Yüzyılda batı sanat dünyasında göz ardı edilmiş sanatçılar, bu yüzyıldan itibaren bienaller, sergiler ve çeşitli sanat etkinliklerinde yavaş yavaş kendilerini göstermeye başlamıştır. Kavramsal sanatın ifade biçiminin bir uzantısı olarak, birçok sanatçı kimlik politikalarına yönelmiştir. Irk, kültür, sınıf, cinsiyet ve cinsel kimlik gibi kavramlar üzerine yoğunlaşan sanatçılar böylelikle kişisel deneyimlerini ifade etmişlerdir. Sanatçılar toplumsal kimlik rollerinin kadınlar üzerinde bıraktığı psikolojik etkileri gün yüzüne çıkaracak kurgusal performanslar gerçekleştirmişlerdir.

Anahtar Kelimeler: Kadın, Performans Sanatı, Psikoloji ve Toplumsal Cinsiyet

 <b>KONYA</b>	<b>T.C.</b> <b>NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ</b> <b>Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü</b>	 <b>NECMETTİN ERBAKAN</b> <b>ÜNİVERSİTESİ</b> <b>KONYA</b> <b>SOSYAL BİLİMLER</b> <b>ENSTİTÜSÜ</b>
---	--	--

<b>Author's</b>	<b>Name Surname</b>	<b>Gülcan DEĞET</b>		
	<b>Student Number</b>	18811901045		
	<b>Department</b>	<b>Resim / Resim</b>		
	<b>Study Programme</b>	<b>Master's Degree (M.A.)</b>	<b>X</b>	
		<b>Doctoral Degree (Ph.D.)</b>		
	<b>Supervisor</b>	<b>Doç. Dr. Ahmet TÜRE</b>		
<b>Title of the Thesis/Dissertation</b>	<b>FEMALE THEME IN THE CONTEXT OF GENDER IN PERFORMANCE ART</b>			

### ABSTRACT

The focus of the thesis is an artistic production practice that criticizes, scrutinizes and reveals the gender roles imposed on women. Adopting performance art as the language of expression, the artist rejects the identity roles imposed on him by the traditional structure in society, and turns to his ownness by getting rid of his social reality. While constructing his performances, the artist, also examines the psychological distress and sexist structure of the psychological pressure on women. This study the practices of artist who interpret women's representation in performance art and examine it in a new the representation practices. In the second quarter of the industrial revolution, shaped from the first half of the 19th century, transformations that would encompass the whole of Europe took place. As a result, Europe began to exhibit a very different social structure than before. Growing cities as a result of the development of industrial societies have revealed a new life form with technological development. Changes in all areas of society have also manifested themselves in art. The aesthetic criteria of art, its formal formation and meaning have changed, revealing the foundations of modernism. Modern artists have developed a new perspective on the nature of matter and the functionality of art with different ideas. Questioning the need of art for an object has been one of the biggest transformation points experienced in the art environment after the 1960s, and an art age has begun in which thought precedes matter. This type of art, which was defined as the "Art of Thought" at the beginning, was later expressed as Conceptual art. "happening" (formation) or performance style shows that the artist uses using his body; goes beyond traditional forms such as sculpture and painting. Artists, with

arrangements such as "Environment" or "Installation"; it has removed both the ideological and physical boundaries of museums and galleries. These developments in the 1960s had an impact on performance art, along with almost all movements. Although performance art attracted attention with its interdisciplinary feature in the second half of the 20th century, it was only accepted as a genre in the 1970s. Various examples of performance art have been practiced by artists independently or in various groupings. As an example, it is possible to show that fluxus is almost entirely a performance-based formation. Feminist artists of the 1960s-70s adopted performance art as a form of artistic expression. Artists who were ignored in the western art world in the 20th century have started to show themselves in biennials, exhibitions and various art events since this century. As an extension of conceptual art's form of expression, many artists have turned to identity politics. Artists who focused on concepts such as race, culture, class, gender and sexual identity thus expressed their personal experiences. Artists have performed fictional performances that will reveal the psychological effects of social identity roles on women.

**Keywords: Gender, Performance Art, Woman As Object And Psychology**

## İÇİNDEKİLER

<b>YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU .....</b>	<b>ii</b>
<b>BİLİMSEL ETİK SAYFASI .....</b>	<b>iii</b>
<b>ÖZET .....</b>	<b>iv</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>vi</b>
<b>İÇİNDEKİLER.....</b>	<b>viii</b>
<b>RESİMLER LİSTESİ .....</b>	<b>x</b>

## BİRİNCİ BÖLÜM

1.GİRİŞ.....	1
1.1.Araştırmanın Problemi.....	7
1.2.Araştırmanın Amacı.....	7
1.3. Araştırmanın Önemi .....	8
1.4. Varsayımlar (Sayıtlar) .....	8
1.5. Sınırlılık .....	8
1.6. Yöntem .....	8

## İKİNCİ BÖLÜM

### PERFORMANS SANATI

2.1. Performans Sanatı .....	10
2.2. Performans Sanatı Bağlamında Kadına Bakış .....	16
2.3. Kimlik Politikalarının Beden Aracılığıyla Performans Sanatına Yansımaları ....	17
2.3.1 Cindy Sherman .....	18
2.3.2. Adrian Piper.....	23
2.4. Toplumsal Cinsiyet.....	26
2.5. Toplumsal Cinsiyet Rollerini.....	27
2.5.1. Sen kadınsın! .....	30
2.6. Kadın Hareketleriyle Toplumsal Cinsiyet Eşitliğine Tarihsel Bakış.....	30

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### TOPLUMSAL CİNSİYETÇİLİĞİ KONU EDİNER SANATÇILAR

3.1. Nilbar Güreş.....	33
3.2. Nezaket Ekici.....	35

3.3. Şükran Moral .....	38
3.4. Canan Şenol .....	41
3.5. Nil Yalter .....	45
3.6. Carolee Schneemann .....	48
3.7. Judy Chicago “Yemek Ziyafeti” .....	52
3.8. Guerilla Girls .....	53
3.9. Marina Abramoviç .....	57
3.10. Yayoi Kusama .....	61

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### SANATSAL PRATİKLERLE CİNSİYET BAĞLAMINDA KADIN

4.1. Obsesyon.....	66
4.2. Oku! .....	66
4.3. Duygusal Robot .....	69
<b>SONUÇ .....</b>	<b>72</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>76</b>

## RESİMLER LİSTESİ

<b>Resim 1:</b> Marcel Duchamp ‘‘Çeşme’’ Porselen Pisuar 1960.....	11
<b>Resim 2:</b> Luigi Rusollo ‘‘Gürültü Sanatı’’ Milano /Mart/1913 .....	13
<b>Resim 3:</b> Ana Mendieta, Arazi-Performans Sanatı .....	14
<b>Resim4:</b> Cindy Sherman, ‘‘İsimsiz Film Kareleri’’No:84,1978.....	19
<b>Resim 5:</b> Cindy Sherman, İsimsiz Film Serileri ‘‘15’’, 1978.....	20
<b>Resim 6:</b> Cindy Sherman, ‘‘İsimsiz Film Kareleri No:58’’, 1980.....	21
<b>Resim 7:</b> Cindy Sherman, ‘‘İsimsiz Film Kareleri No:6’’, 1977.....	22
<b>Resim 8:</b> Adrian Piper, ‘‘Kataliz Serisi 3’’, New York, 1970.....	24
<b>Resim 9:</b> Adrian Piper, ‘‘Kataliz 4.’’, New York, 1971.....	25
<b>Resim 10:</b> Nilbar Güreş, Bilinmeyen Sporlar, Video-Performans, 2008-09 .....	33
<b>Resim 11:</b> Nilbar Güreş ‘‘Soyunma’’ Video-Performans, 2006.....	34
<b>Resim12:</b> Nilbar Güreş ‘‘Soyunma’’ Video-Performans, 2006.....	35
<b>Resim 13:</b> Nezaket Ekici, Atrapos, Performans, 2006.....	35
<b>Resim 14:</b> Nezaket Ekici, Madonna, Performans,2008 .....	37
<b>Resim 15:</b> Nezaket Ekici, ‘‘Crema’’ Performans, 2005 .....	38
<b>Resim 16:</b> Şükran Moral, Bordello, Performans, 1997 .....	39
<b>Resim 17:</b> Şükran Moral, Hamam, Performans, 1997 .....	40
<b>Resim 18:</b> Şükran Moral, ‘‘Amemus’’, Performans, 2010 .....	41
<b>Resim 19:</b> Canan Şenol, Hicap, Performans, 2007. ....	42
<b>Resim 20:</b> Canan Şenol, Hicap, Performans, 2007. ....	43
<b>Resim 21:</b> Canan Şenol, Hicap, Performans, 2007. ....	43
<b>Resim 22:</b> Canan Şenol, ‘‘Sancı’’ , Video-Performans, 2000. ....	43
<b>Resim 23:</b> Canan Şenol, ‘‘Sancı’’ , Video-Performans, 2000. ....	44
<b>Resim 24:</b> Canan Şenol, ‘‘Çeşme ‘’, video, 2000.....	45
<b>Resim 25:</b> Nil Yalter ‘‘Başsız Kadın-GöbekDansı’’, Performans, 1974.....	46
<b>Resim 26:</b> Nil Yalter, ‘‘Harem’’ Video-Performans, 1980.....	47
<b>Resim 27:</b> Nil Yalter, ‘‘Hommage au Marquis de Sade’’ Video-Performans,1989 .	48
<b>Resim 28:</b> Carolee Schneemann, ‘‘içteki Tomar’’ , 1972.....	49
<b>Resim 29:</b> Carolee Schneemann, ‘‘Sınırlar Dâhilinde Yukarı Kalkmak’’, 1973-1976 .....	50
<b>Resim 30:</b> Carolee Sherman ‘‘Meat joy’’, Performans, 1964.....	51

<b>Resim 31:</b> Judy Chicago “Yemek Ziyafeti”/”The Dinner Party”, , 1974-79, ahşap, seramik, kumaş, metal, boya 1463x1280x91.9 cm.....	52
<b>Resim 32:</b> “Guerilla Girls”, İsimsiz Afiş, ABD, 1987.....	55
<b>Resim 33:</b> Marina Abramoviç, “Thomas Lips”, 1973. ....	58
<b>Resim 34:</b> Marina Abramoviç, “Thomas Lips”, 1973. ....	59
<b>Resim 35:</b> Marina Abramovic, “Rhythm 0”, Napoli, 1974.....	60
<b>Resim 36:</b> Yayoi Kusama, “Self-Obliteration By Dost”,1968. ....	61
<b>Resim 37:</b> Yayoi Kusama, “Self-Obliteration By Dost”,1967. ....	62
<b>Resim 38:</b> Yayoi Kusama, “Self-Obliteration By Dots”, 1968.....	63
<b>Resim 39:</b> Gülcan DEĞET “Obsesyon” (1.37).....	65
<b>Resim 40:</b> Gülcan DEĞET “Obsesyon” (1.37).....	65
<b>Resim 41:</b> Gülcan DEĞET “Oku” (1.3).....	67
<b>Resim 42:</b> Gülcan DEĞET “Oku” (1.3).....	68
<b>Resim 43:</b> Gülcan Değet, ‘Duygusal Robot’, 2021 .....	70
<b>Resim 44:</b> Gülcan Değet, ‘Duygusal Robot’, Performans, 2021 .....	71

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1.GİRİŞ

Sanayi devrimi 19. Yüzyılın ilk yarısında biçimlenmeye başlayarak ikinci çeyreğinde büyük ve kapsamlı bir dönüşüm olarak gündeme gelmiştir. Buna bağlı olarak Avrupa da özellikle Batı Avrupa eskisinden çok farklı, adeta bambaşka bir toplumu sergilemeye başlamıştır. Endüstriyel toplumların gelişimi sonucunda büyüyen şehirler, teknolojik gelişme ile yeni yaşam formu ortaya çıkarmıştır. Toplumun her alanında meydana gelen değişimler sanatta da kendini göstermiştir. Sanatın anlamı, estetik ölçütleri ve biçimsel oluşumu değişerek yeni arayışlar başlamıştır. Sanat alanında ortaya çıkan modernizmi yani estetik ve sanatsal ifadeyi bahsi geçen toplumsal değişmelerin yansımaları olarak nitelenebilir.

Modern sanat 1860-1970 yılları arasındaki sanat eserleri ve bu dönemlerdeki sanat tarzı ve felsefesine atıfta bulunulan, yeni bir sanat dönemidir. Modern sanat geleneksel sanat anlayışının bir kenara bırakılarak, yeni bir perspektif katılarak yapılan sanat ile ilişkilendirilir. Modern sanatçılar maddenin doğası üzerine, farklı fikirlerle sanatın işlevselliği üzerine yeni bir bakış açısı geliştirmişlerdir. Modern sanatın soyut kavramına ve kavramsal sanata eğilimi geleneksel sanatın dar kalıplarından sıyrılarak sanata yeni bir karakteristik özellik oluşturmuştur.

Sanatın nesneye olan ihtiyacının sorgulanması 1960'lı yıllardan sonra sanat ortamında yaşanmış en önemli dönüşüm noktalarından biri olmuştur. Düşüncenin maddenin önüne geçmesi ile yeni bir sanat pratiğinin etkileri, yoğun biçimde görülmeye başlamıştır. İlk başlarda "Düşünce Sanatı", "Enformasyon Sanatı" olarak ifade edilen bu yeni eğilimlere daha sonra, minimalist sanatçı Sol Lewitt kendi yapıtlarının kavramsallığını vurgulamak için "Kavramsal Sanat Üzerine Parağraflar" yazısını Artforum dergisinde yayımlamıştır. Daha sonraları bu tarz çalışmalar "Kavramsal Sanat" başlığı altında toplanmış,

Bunun yanı sıra "Konseptualizm" (Kavramcılık) o dönemde neredeyse bütün ifade biçimlerini karşılayan genel bir terim haline gelmiştir. Sanatçının

bedenini kullanarak uyguladığı ‘‘happening’’ (oluşum) ya da performans tarzındaki gösteriler; heykel ve resim gibi geleneksel biçimlerin ötesine geçer. Sanatçılar, ‘‘Environment’’ (çevre) ya da ‘‘Enstalasyon’’ gibi düzenlemelerle; müzelerin ve galerilerin hem ideolojik hem de fiziksel sınırlarını ortadan kaldırmayı hedeflemişlerdir. Çevre, toprak ve arazi sanatı gibi çalışmalar ve benzeri sanatsal ifadelerle izleyici kitleyi estetik algıdan önce zihinsel bir algılama sürecine davet etmesi bakımından, ‘Kavramsal’ ifadenin sınırları dahilinde değerlendirilir. Kavramsal sanatçılar tekil nesne olgusu yerine düşüncüyü getirdiler. Video, belgeler, fotoğraflar, haritalar, taslaklar, vb. araçlar kullanarak sanatta yeni bir devrim oluşturdular. Bu devrimin öncüsü olarak kabul edilen ve 1960’lı yıllarda yeniden keşfedilmiş olan Fransız sanatçı Marcel Duchamp’tır. 1910’lu yıllarda ortaya atığı ‘hazır-nesne’ olgusu ve 1917’deki ‘‘Çeşme’’ adlı yapıtının gündeme getirdiği sorularla Kavramsal Sanatın Düşünsel Temellerini ortaya koyduğu söylenebilir. 1960’ yılların sanat ortamına damgasını vuran Duchamp’ın ‘Çeşme’ si ve Mott Works adında bir dükkandan satın alınan bir pisuardır.

20. yüzyıl avangardının kapsamında bulunan matisse, piccaso, maleviç ve mondrian gibi sanatçıların öncülüğünde daha da soyuta yönelen biçimciliği benimseyen Modernist geleneğine karşı tepki geliştirmiştir. Duchamp avangard içinde daha avangard ve ‘postmodern öncesi postmodern tutumu 1950’lerde Neo-Dadacı olarak tanımlanan Amerikalı sanatçılar Jasper Johns ve Robert Rauschenberg gibi sanatçılardan sonra 1960’lı yılların neredeyse bütün akımlarla beraber performans sanatına etkisini göstermiştir. (20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Ahu Antmen 7. Baskı Syf. 193) Performans sanatı 20.yüzyılın ikinci yarısında disiplinlerarası özelliğiyle dikkat çekmiş olsa da 1970’lerde ancak bir tür olarak kabul görmeye başlamıştır. (20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Ahu Antmen 7. Baskı Syf. 219)

Performans sanatı tiyatro kadar şiir, dans ve müziği de bünyesinde barındıran bütünsel bir yaklaşımdır. ‘‘Happening’’, ‘‘ Aksiyon’’ ‘‘Beden Sanatı’’ gibi farklı başlıklar bünyesinde gündeme gelerek, Fluxus, Feminist Sanat, Sitüasyonizm ve arazi sanatı gibi çeşitli akımlarla beraber uygulanmıştır. Performans Sanatı izleyici

önünde ‘‘sahnelenen’’ bir uygulama olması nedeniyle tiyatro ile benzerlik taşıyormuş gibi görünmüş fakat Kavramsal Sanatın bir dalı olarak gelişim göstermiştir. 1960-80 arasındaki süreçte, performans sanatının çok çeşitlerde örnekleri, sanatçılar tarafından bağımsız olarak ya da çeşitli gruplaşmalar dahilinde uygulanmıştır. Buna örnek olarak fluxus’un neredeyse bütünüyle performans kökenli bir oluşum olmasını ve 1960-70’lerin feminist sanatçılarının sanatsal ifade biçimi olarak performans sanatını benimsemelerini göstermek mümkündür.

1960’lı yıllarda ABD’de bir grup sanatçı, sanat eleştirmeni ve sanat tarihçisi, sanatta, sanat kurumlarında ve sanat tarihinde kadının, doğru ve yeterince temsil edilememesi ve bununla beraber tümüyle dışlanmasına tepki niteliğinde bir mücadele başlattılar. Feminist sanat kapsamında gösterilen çabalarla, tarihte göz ardı edilen kadın sanatçıların keşfine neden oldular.

Feminist sanatçılar 1960’lı yıllarda ırk ayrımcılığından cinsiyet ayrımcılığına ve diğer her türlü ötekileştirici tutumu sorgulamaya başlayarak kadın bedenini kuşatan kültürel kodları eleştirmeye yöneldiler (20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 7. Baskı Syf. 242 Ahu Antmen).

Bu kültürel kodları, ayrımcı tutum ve davranışları kadınlar üzerinden incelemek mümkündür. Cinsiyetçi ayırım tutumuyla Baskılanan ve kimlik bunalımına maruz kalan sanatçının, toplumsal geleneklerin dayattığı cinsiyetçi rollere tepkisini ifade etme isteği, bu tezi yazmasının en önemli nedenidir. Bir toplumun kendinden önce yaşamış olan kuşaklardan devraldığı davranış kalıplarını çeşitlendirerek kendinden sonraki nesillere aktararak devamlılığını sağladığı davranış pratiklerine gelenek diyoruz. Geleneğin toplumsal kurgusunun tarihsel perspektifte izini süren Hobsbawn da ‘‘Açık ve ya üstü kapalı onay görmüş ve kurallı bir şekilde yönlendirilen ve bir ayinle ve ya sembol taşıyan bir fonksiyon taşıyan, geçmişle sentetik bir devamlılık gösterişli biçimde sürekliliği temellendiren belli değerler ve davranış normlarını aşulamaya çalışan bir pratikler kümesi manasına göre düşünülebilir’’der. Geleneksellik ise bir toplumda geçmişten günümüze aktarılan davranışların alışkanlık haline gelerek bir yaşayış biçimine dönüşmesini ifade eder.

Bununla birlikte geçmiş veya gelecek ayrımı gözetmeksizin klasikleşmiş bir otoritedir.

Geleneğin saygınlığı tartışılmaz olup sorgulanmadan kuşaktan kuşağa aktarılan bu nedenle de dolaylı olarak yaptırım gücüne sahip olan kültürel alışkanlıkların tamamını kapsamaktadır. Geleneklerin bireyler üzerindeki etkisini derinlemesine incelediğimizde bireylerin özellikle yakın çevresinde bulunan kişiler tarafından yargılanması ve olumsuz değerlendirilme korkusuyla birlikte, sosyal anksiyete ve sosyal fobinin yoğun bir şekilde ortaya çıktığını görürüz (Kurtuluş, 2019:20).

Topluluk bireyi farklı bir şey yaptığında bu davranış kalıplarının yanlış olduğuna karar verip daima eleştirir. Bu kötü muamele de bireyler üzerinde olumsuz değerlendirme korkusunu ortaya çıkarır. Fark edilme düşüncesi olumsuz değerlendirilmeden korkan kişilerin sosyal çevreden uzaklaşmasına sebep olur. Olumsuz değerlendirilme korkusu Psikoanalitik yaklaşıma göre, id, ego, süper ego arasındaki çatışmanın sonucu olarak zayıflayan ego(benlik) süper egoya karşılık verememekte bu sebeple id benliğinin kendisine dönmesi sonucunda ortaya çıkar. Bireylerin bütün bu çatışma sonucu savunma mekanizması engelleri ile karşılaşarak bu savunma mekanizmaları fazlaca kullanılmaya maruz kalması ruh sağlığını zayıflatır (Kurtuluş, 2019:21).

Bu ruhsal bunalıma cinsiyet ayrımı nedeniyle kadınların daha çok maruz kaldığını söylemek mümkündür. Geçmişten günümüze ataerkil olarak yönetilen bu toplumlarda kadınlara çocukluklarından itibaren yüklenen sorumluluk ve davranış biçimleri arasında, sesli konuşup gülmeyen, koşmayan sokakta oyun oynamayan uslu çocuk, gençlikte; ailenin koyduğu sınırlar çerçevesinde sosyalleşen bakire kızı, evlilikte; evinin temizlikçisi, aşçısı söz hakkı olmayan ancak boyunu aşan sorumlulukları olan ve doğuran aileyi bir arada tutmaya çalışıp bütün şiddet ve zorluklara göğüs geren ama asla tepki göstermeye hakkı olmayan kadın profilleri bulunmaktadır.

*“Hindistan’da ‘Sati’ adı verilen töre gereğince, kocası ölen kadınlar diri diri yakılarak öldürülüyor. Bu tarz geleneklerin diğer toplumlara yansması ise kocası ölen kadınların her hareketinin ayıplanmasıyla sonuçlanıyor. Bununla birlikte kadınlarda psikolojik olarak olumsuz algılanma ve kendi başına bir birey olarak kabul edilmeme endişesi baş gösteriyor, bu bölgelerde yaşamını sürdüren kadınlar mütemadiyen kocasıyla ‘er’iyle birlikte anılmanın değerli olduğunu düşünür hale dönüştürülüyor.”*

Geleneksel yaşam süren kentlerde yaşayan tüm kadınlar için bunu söylemek elbette doğru olmaz. Yukarıdaki eşitsizlik ve sınırlandırmalardan bahsederken, iş hayatına atılan otoritenin dışına çıkan kadınlar da elbette vardır. Bu kalıplardan sıyrılmaya ve özgürce hayatını idame ettirmeye çalışan kadınların da bulunduğu yadsınamaz bir gerçektir. Ekonomik özgürlüğüne sahip olan kadın, ev hanımlığı adı altında toplumun kadına dayattığı kölelik rolünün dışına çıkarak gerçek bir kimlik kazanarak yaşadığı hayatta bir nebze de olsa özgürleşir.

Sanatçı tez çalışması için yürüttüğü araştırmalar ve çalışmalarda kadın olarak, Çocukluğundan itibaren kalıplaşmış davranışlarla yaşamını sürdürmenin kendi benliğini oluşturamamış olmanın verdiği kimlik bunalımını çalışmalarıyla ifade etmeye çalışmıştır. Tüm bu kimlik bunalımı ve bastırılmış karakteriyle savaşırken bir yandan da gerçek kimliğinden ödün verdiği zamanlar ve olaylar elbette olmuştur. Ancak çalışmalarında gelenekselliğin ve toplumsal kimliğin dayattığı durumlara konumlanmayı reddederek bu sahte gerçekliği yıkmaya çalışmıştır. Kendini bir kalıba ya da kimliğe zorlamamak sanatçıyı sonraki yıllarda çok rahat hissettirmiştir. Bu kimliklerin hiçbiri sanatçıya ait değildi. Bu benimseyemediği benliklerin kendisine zarar vermemesi için dolaylı olarak sahip olduğu kimliklerin tamamından vazgeçemeye çalışmıştır. Elbette her birinden ufak tefek izler taşısada bugün sahip olduğu ve gerçek olduğuna inandığı kimliği sanatçıyı özgür kılmıştır. Bu tez çalışması 4 bölümden oluşmuştur. çalışmanın birinci bölümü olan giriş bölümünde Geçmişten günümüze ataerkil olarak yönetilen toplumlarda kadınlara çocukluklarından itibaren yüklenen sorumluluk ve davranış biçimleri arasında, sesli konuşup gülmeyen, koşmayan sokakta oyun oynamayan uslu çocuk, gençlikte;

ailenin koyduğu sınırlar çerçevesinde sosyalleşen bakire kızı, evlilikte; evinin temizlikçisi, aşçısı söz hakkı olmayan ancak boyunu aşan sorumlulukları olan ve doğuran aileyi bir arada tutmaya çalışıp bütün şiddet ve zorluklara göğüs geren ama asla tepki göstermeye hakkı olmayan kadın profillerine değinilecektir.

Bu tez çalışmasının ikinci bölümünde performans sanatı ve bu alanda toplumsal cinsiyetçiliği konu edinen ve bedenini sanat malzemesi olarak kullanan kadın sanatçıların çalışmalarına değinilecektir. Toplumsal cinsiyet ve biyolojik cinsiyetin farklılıkları ve bu farklılıkların neden olduğu gelenek, görenek, dayatmalar ve “cinsiyet rolleri” incelenecektir. Bu bağlamda ortaya çıkan “Toplumsal Cinsiyet” kavramına değinilecek, bu dayatmaların sonucunda bireylerde oluşan algı ve psikolojik semptomları incelenecektir. Bu tez çalışmasının üçüncü bölümünde eski çağlardan bu yana süre gelen sorun olmaktan çıkıp sorunsal haline gelen; toplumun kadını dışlaması ötekileştirmesi nesneleştirmesine karşı kurguladıkları performansları bedenlerini kullanarak bu probleme tepkilerini ifade eden yerli ve yabancı kadın sanatçıların çalışmaları işlenecektir. Bu bölüm de yer alan sanatçılardan Nilbar GÜREŞ “Bilinmeyen Sporlar” Adlı çalışmasında; ev içi durumunu muhalefet alanı olarak korumanın farklı bir yolunu sunuyor. Nezaket EKİCİ “*Atrapos*” adlı performansında, özgürleşmek adına kendisine biçilmiş olan kaderin bağlarından kurtulma isteğini sunuyor. Şükran MORAL “*Bordello*” isimli eseri ile Namus kavramının kadın üzerinden yürütülerek kadının bir cinsel obje olarak görülmesini eleştirmektedir. Canan ŞENOL, Hicap, adlı performansı ile toplum tarafından kadına dayatılan istemli yada istemsiz giyim tarzı sorununa atıfta bulunmuştur. Nil YALTER “Başsız kadın veya Göbek Dansı” adlı eseri ile adlı bu çalışmasında kendi bedeninin kullanarak geleneklerin baskısı altında kalan kadın gruplarını temsil etmiş ve eleştirmiştir. Kadının toplum içerisinde erkek egemen zihniyetin dayatmalarıyla birlikte yok sayılması sanatçı için farkındalık oluşturup bu eserinde hayat bulmuştur. Amerikalı feminist sanatçı Carolee Schneeman’ın gerçekleştirdiği performanslarıyla asırlardır kadın bedeninin nesne haline gelmesini sorgulamakta ve eleştirmektedir. Judy Chicago “*Yemek Daveti*” adlı çalışmasıyla Birçok kadın sanatçının katılımıyla üretilen kadınların ortak bir dava adına sarf ettikleri kolektif çabayı sunar. “*Guerilla Girls*” çalışmasın da Cinsiyetçiliği ve

ırkçılığı gözler önüne sermek adına verdiği kollektif çabayı sunar. Kadın bedeninin nesneleştirilmesini sorunsallaştıran performans sanatı örnekleri arasında, en çarpıcı işlerden biri, Marina Abramoviç'in "*Ritim 0*" ("Rhythm 0") adlı çalışması incelenecektir. Bu çalışmalar video performans tekniği kullanılarak oluşturulmuştur. Bu çalışmalar araştırmanın teorik çatısını ve kadın sorunsalını eleştiren kuram ve teoriler eşliğinde, toplumda kadına dayatılan cinsiyet rollerinin kadınlarda oluşturdu psikolojik semptomlar performans sanatı bağlamında incelenecektir.

Tezin dördüncü bölümünde sanatçının içinde bulunduğu toplumda, alenen ya da zımnın maruz kaldığı cinsiyetçi psikolojik baskılar sonucu kendine ait hissetmediği kimliklerden arınmayı hedeflerken bilinç altındaki duygu ve düşünceleri sanatsal pratiklerle davranışa aktarması incelenecektir.

### **1.1. Araştırmanın Problemi**

Bu araştırmamızın temel problemi "Kadınların ataerkil toplumlarda maruz kaldıkları ayrımcı tutum ve davranışlar karşısında öz benliklerinden uzaklaşmalarını belirtmek" problem olarak aşağıda belirtilen sorular araştırmanın alt problemini oluşturacaktır.

- Toplumda kadınların maruz kaldıkları cinsiyetçi tutumlar nelerdir?
- Toplumsal cinsiyet rollerinin kadınlar üzerindeki etkileri performans sanatında nasıl irdelenmiştir?
- Kadınlar kendilerine dayatılan rollerle kendilerini sınırlandırmışlar mıdır?

### **1.2. Araştırmanın Amacı**

"Performans Sanatında Cinsiyet Bağlamında Kadın Teması" isimli tez çalışmasının amacı; toplumsal cinsiyet rollerine maruz kalan, "ikinci sınıf bir tür gibi" muamele görerek ötekileştirilen kadınların yaşadıkları zorlukları, Performans Sanatı bağlamında değerlendirmektir.

### **1.3. Araştırmanın Önemi**

Performans sanatı, kimlik bunalımına maruz kalan kadın profillerine değinilerek incelenecektir.

Toplumun dayattığı cinsiyet rolleri ve kadının da kendini bu rollerle sınırlandırmak zorunda kalması, kendi olmaktan çıkıp özünden uzaklaşmasının benliğine verdiği psikolojik etkileri performans bağlamında incelenecektir.

Bu araştırmamız hem toplumu hem cinsiyet hem de kadın teması ilgilendirdi için önemlidir. Ayrıca bu araştırmamız alan yazın incelendiğinde literatüre katkı sağlayacağı için ve alan yazında bir boşluğu dolduracağı için ayrıca bir önem arz etmektedir.

### **1.4. Varsayımlar (Sayılılar)**

Bu araştırmamızın varsayım (sayılıları);

- Performans sanatının oluşum sürecine etki eden sosyo-kültürel olayların var olduğu varsayılmıştır.

- Toplumda yaşayan kadınların cinsiyet ve rollerinin doğru olduğu varsayılmıştır.

### **1.5. Sınırlılık**

Bu çalışmada, toplumsal cinsiyet ve kadın temasını konu edinen sanatçıların pratikleri ve teorik içerikleri “cinsiyet” ve “kadın teması” bağlamında incelenecektir. Araştırmamızın sınırlılıkları, toplumsal cinsiyet ve kadın temasına değinen sanatçıların eserleri ile sınırlıdır.

### **1.6. Yöntem**

Bu çalışma da nitel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Tez çalışması sırasında öncelikle 1940 ve 1970 yılları arasında dünyada kadının sosyal ve toplumsal statüsünü anlatan dokümanlar incelenmiştir. Konuyla ilgili sanal

kaynaklar, yerli ve yabancı makaleler taranmıştır, bu alanda yazılmış tezlerden faydalanarak konu ile ilgili kitaplara başvurulmuştur.



## İKİNCİ BÖLÜM

### PERFORMANS SANATI

#### 2.1. Performans Sanatı

Sanatın nesneye olan ihtiyacının sorgulanması 1960'lı yıllar sonrasında sanat ortamında yaşanmış en büyük dönüşüm noktası olmuştur. Düşüncenin maddenin önüne geçtiği bir sanat pratiğinin etkileri yoğun biçimde hissedilmeye başlamıştır. İlk başlarda "Düşünce Sanatı", "Enformasyon Sanatı" olarak ifade edilen bu yeni eğilimlere daha sonra, minimalist sanatçı Sol Lewitt kendi yapıtlarının kavramsallığını vurgulamak için "Kavramsal Sanat Üzerine Parağraflar" yazısını Artforum dergisinde yayımladıktan sonra "Kavramsal Sanat" başlığı altında toplanmış, bunun yanı sıra "konseptüalizm" (Kavramcılık) o dönemin neredeyse bütün ifade biçimlerini karşılayan genel bir terim haline almıştır. Sanatçının bedenini kullanarak uyguladığı "happening" (oluşum) ya da performans tarzındaki gösteriler; heykel ve resim gibi geleneksel biçimlerin ötesine "Environment" (çevre) ya da "Enstalasyon" gibi düzenlemelerle; müzelerin ve galerilerin hem ideolojik hem de fiziksel sınırlarını ortadan kaldırmayı hedefleyerek bir takım sanatsal çalışmalar yapmışlardır. Bunlar; çevre, toprak ve arazi sanatı gibi projeler ve benzeri sanatsal ifadeler nedeniyle, izleyiciyi estetik algıdan önce zihinsel bir algılama sürecine davet etmesi bakımından, 'Kavramsalcılığın' sınırları dahilinde değerlendirilir. Kavramsal sanatçılar tekil nesneyi dışlayarak yerine düşünceyi getirdiler. Video, fotoğraflar, belgeler, haritalar, taslaklar, vb. araçlar kullanarak sanatta yeni bir devrim oluşturdular. Fakat bu devrimin öncüsü olarak kabul edilen ve 1960'lı yıllarda yeniden keşfedilen Fransız sanatçı Marcel Duchamp'tır. 1910'lu yıllarda ortaya atığı 'hazır-nesne' olgusu ve 1917'deki "Çeşme" adlı yapıtının gündeme getirdiği sorularla Kavramsal Sanatın Düşünsel Temellerini ortaya koyduğu söylenebilir. 1960' yılların sanat ortamına damgasını vuran Duchamp'ın "Çeşme"si ve Mott Works adında bir dükkandan satın alınan bir pisuardır.



**Resim 1:** Marcel Duchamp ‘‘Çeşme’’ Porselen Pisuar 1960.

20. yüzyıl avangardı dahilinde matisse, piccaso, maleviç ve mondrian gibi sanatçılar sanatçıların öncülüğünde daha da soyuta yönelen biçimciliği benimseyen modernist geleneğine karşı tepki geliştiren Duchamp avangard içinde daha avangard ve ‘postmodern öncesi postmodern tutumu 1950’lerde Neo-Dadacı olarak tanımlanan Amerikalı sanatçılar Jasper Johns ve Robert Rauschenberg gibi sanatçılardan sonra 1960’lı yılların neredeyse bütün akımlarında etkisini göstermiştir.

Performans sanatı, farklı akımları içerisinde barındıran ve karşılıklı etkileşim yaratarak izleyici ve sanatçı arasında bir bağ kuran tiyatral etkileşimlere dayanır

(Farting, 2013:512). interdisipliner yapıdaki bu sanat ifadesinin kökenlerini 1900'lerin başında, Batı Sanatı'nda Dadaistlerin ve Fütüristlerin yapmış oldukları gösterilerde bulmak mümkündür. Sanat tarihi içerisinde kendini aksiyon ve beden sanatı içerisinde tanımlayan performans sanatı bununla birlikte arazi sanatında da kendisini göstermiştir (Antmen, 2009:219). Beden sanatı bazı kaynaklarda happening ile birlikte anılırken bazı kaynaklarda iki ayrı başlık altında derlenmiştir. Tiyatro, dans ve şiiri içinde barındıran performans sanatı sonsuz bir alandır (Antmen, 2009:219).

Fütürizm ve dada gibi avangard akımlarının özünde performans sanatını görmekteyiz. 1950'li yıllarında izleyici ve sanatçı arasındaki etkileşimler Allan Kaprow (1927-2006) ve Jime Dine (1935) gibi Amerikalı sanatçıların gerçekleştirdiği "Happening" lerle gündeme gelmiş olsa da Performans sanatının temeli 20. Yüzyılın ilk yarısında gelişim gösteren farklı avangard akımlara dayanmaktadır. Fütüristler Gerçeküstüçüler ve Dadacılar performans bağlamında düşünülebilecek türde etkinliklerde bulunmuşlardır. Fütürizmin öncüsü olan Filipo Tomasso Marinetti, 1913'te " Varyete Tiyatrosu Manifestosu" nu yayımlamıştır. Varyete tiyatrosunun " belli bir geleneğe, bir ustaya, kurala" bağlı olmamasına övgüler yağdırmıştır. Tutarlı bir giriş gelişme ve sonuca bağlanmayan ve izleyicinin pasif durumuna şaşırtmacalarla müdahale de bulunan etkinliklerle izleyiciyi bilinçli bir şekilde "galeyana getirerek uykusundan uyandıran" Fütüristler için uygun bir tarz oluşturmuştur. 1913'te Luigi Russolo'nun yayımladığı "Seslerin Sanatı" adlı manifestosu da bu dönemde oldukça dikkat çekmiştir. Russolo, motor patlamalarının, tramvayların, trenlerin ve sokak gürültüsüne benzer sesler çıkaran çeşitli aletler tasarlayarak bu aletlerle "gürültü müziği" adlı ses performansları gerçekleştirmiştir.



**Resim 2:** Luigi Russolo "Gürültü Sanatı" Milano /Mart/1913

Performans sanatı tiyatro kadar şiir, dans ve müziği de bünyesinde barındıran bütünsel bir yaklaşımdır. "Happening", " Aksiyon" "Beden Sanatı" gibi farklı başlıklar bünyesinde gündeme gelerek, Fluxus, Feminist Sanat, Sitüasyonizm ve arazi sanatı gibi çeşitli akımlarla beraber uygulanmıştır. Performans Sanatı izleyici önünde "sahnelenen" bir uygulama olması nedeniyle tiyatro ile benzerlik taşıyormuş gibi görünse de Kavramsal Sanatın bir dalı olarak gelişim göstermiştir. 1960'lı yıllarda Fluxus ile faaliyet kazanmış ancak 1970'li yıllarda göz ardı edilemeyecek büyüklükte bir sanatsal alanı kapsamıştır. Bu dönemlerde sanatçının en önemli malzemesi beden olarak ön plana çıkmıştır (Özaytens. 1997:700). Bedeni, sanatsal bir ifade dili olarak kullanan türlü türlü yaklaşımların ortak yanları bedenin toplumsal normların öğrettiği kültürel değerlerden ziyade bir doğallık(doğaçlama) biçiminde sunulmasıdır. Bedene odaklanan tüm performanslarda kültür/doğa ikileminden söz etmek mümkündür. Performans sanatı zekaya üstünlük tanımaktan ziyade deneyimlere öncelik vererek bedenin kendi öğretisine hiyerarşik bir üstünlük tanır. Sınırları zorlayıcı kalitede olan performans sanatları bu üstünlük anlayışına

bağlanabilir. Performans sanatı, Maurice Merleau-Ponty'nin dediği gibi “insan bedeninin ancak yaşayarak kavranabileceği” gerçeği üzerine kuruludur (Antmen, 2009:223)

1960'lı yıllardan itibaren çok çeşitli ve aynı zamanda çok yoğun bir üretimi kapsayan feminist sanat birikimi dahilinde heykel, resim veya geleneksel türlerden ziyade etkin bir karşı duruşun göstergesi olarak performans önemli bir ifade aracı olmuştur. 1960'lı yılların sonlarında giderek daha çok benimsenen performans sanatı aynı zamanda taraftarlarını da çoğaltmıştır. 1970'lerde sanatçılar beden temsili sorununa gönderme yapmak için performans sanatını kullanırlar.

Kadın temsillerinin daima erkek sanatçılar tarafından, sanatın bir nesnesi pozisyonunda olması 1970'lerde kadın sanatçıların harekete geçmesiyle toplum içerisinde farkındalık yaratmışlardır. Kadın sanatçılar genellikle toplum içerisinde şiddet ve istismarlara maruz kalan kadınları temsil etmek amacıyla kendi bedenleri ile bu sorunu gözler önüne sermişlerdir (Germaner, 1996:58). Ana Mendieta'nın (1948-85) performanslarının kökleri cinsel ve kültürel kimlik sorunlarına odaklanmıştır.



Resim 3: Ana Mendieta, Arazi-Performans Sanatı

Vücudunu çimen ve toprak ile kaplayarak tanrıça edasıyla yaslandığı hayat ağacını da performansına dahil eden sanatçı arazi sanatıyla performans sanatını

harmanlamıştır. Bu yolla kadın vücudunun tabiatla ilişkisini sorgulayarak çektiği acıyı ifade eder (Farting, 2013:513). Bedenin bastırılmış tüm dürtüler ve duyguları başlıca ifade biçimi olarak tercih eden performans sanatçıları bu durumu bir eylem aracı olarak kullanmıştır. Bedene yönelik performanslar ırk ve cinsiyet ayrımcılığına karşı bir eleştiri olarak da ön plana çıkmıştır. Bazı ideolojiler insan bedeni üzerinde kendini gerçekleştirmiştir. Birtakım sanatçılar (hermann nitsch) şiddet üzerine yapılan performanslar sayesinde izleyicilerin bilinçaltında yatan şehvet ve şiddet duygularından arındıklarını iddia etmiştir. Sanatın toplumu derinlemesine değiştirebilecek güçte olduğunu düşünen sanatçılar kamusal taşıyan mekânlarda “eylemci beden” başlığı altında düşünülebilecek bir takım performans yaratımında bulunarak tuvalleşen bedenlerde resmin sınırlarını aşmışlardır.

Performans Sanatı, günümüze kadar çeşitli coğrafyalarda ve bambaşka biçimlerde gelişmiş. Bu hareketlilik Batı’ da 1950’lerde başlarken Türkiye’de 1970’lerden itibaren görülmeye başlamıştır. Akademide asistanlık yapan ve Paris’ten yeni dönmüş olan Adnan Çoker (1927)’in, öğrencileriyle İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde seyirciler karşısında müzikli resim gösterilerini görmekteyiz. Akademik disiplininin dışında kalan seyircilerin, hocaların ve öğrencilerin sanatsal bir eylemi birlikte uygulamalarına olanak tanıyan bu deneysel uygulamaların ilkinde Gülşen Mehmet, Gülyüz Tuncal, Metin Talayman, Doğan Türker, Ergin Kolbek, Ayla Birkan, Olcay Şanlı, Metin Acar, Şener Akman, Tayfur Candan, Oktay Anılanmert, Altan Candan, gibi isimler yer almıştır. Bu deneysel uygulamalara açık olan akademinin öğrencileri, bu gösteri etkinliklerinde, müzik eşliğinde dans ederek, yerlere serilmiş ve kasnaklara gerilmiş çok geniş yüzeylere yerlere yatarak sürünmeye başlayıp, boyalarla dolu kazanların içlerine fırçalarını, batırarak, boyayı döküp, püskürterek resimler yapmışlardır. Adnan Çoker ve öğrencilerinden sonra, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nda Karl Schlamminger (1935)’in 1964 yılında öğrencileriyle birlikte gerçekleştirdikleri faaliyetlerle beraber sanat alanında çağdaşlaşma yolundaki hareketlilik artmaya başlamıştır. Alman sanatçı Karl Schlamminger, öğrencileriyle okula ait mekânlarda, kumsallarda ve farklı alanlarda müzik eşliğinde çeşitli gösteriler yapmışlardı. Bu

gösteriler sırasında kimi zaman farklı objeler ve materyalleri kullanarak nesnelere otaya koymuşlardır.

## 2.2. Performans Sanatı Bağlamında Kadına Bakış

Kabileci Arap sistemi “Kadın egemen” devri geride bırakmış ve “peygamberliğin” gelmesine yakın cahiliye döneminde “erkek egemen” toplum yapısını benimsemişti. “Tanrılar” erkek; put ve melekler ise kadın (yani yüce Tanrının - Allah’ın – kızları olarak) telakki edilirdi. (40) Kabile reisi “beyaz sakallı” (şeyh) idi. Aile ve aşiretlerin hakimiyeti de “büyük babaların” elindeydi. O günün Arapları için din, atalarının geleneklerinden ibaretti. Bir inancın doğruluk temeli ve imanlarının merkezi “baba”larının iman ve akidesiydi. Kur’an’da sözü geçen büyük peygamberler, “babalar ve atalar” dinine savaş açmıştır.” Bu ifade biçimi günümüz kadınlarının kendilerine yüklenen toplumsal dayatmalara açtıkları savaşta da görülmektedir.” “Peygamberlerin kavimleri de bu atalar dinini devirme “ ve “öncekilerin masallarından ibaret olan dine karşı; “babalarının geleneklerini korumak için mücadele etmişlerdir. Aslında sahip çıktıkları din bir nevi “gelenek ve taklide dayalı bir miras” idi. İnançlarının kökeninde “atalara tapıcılık“ vardı (Şeriatı, 2010:118).

Bugün eski dönemden kalma toplumsal cinsiyetçilik kavramının temeli de bu mantığa dayandırılmaktadır. Bunun dışında kabile yaşamında, özellikle vahşi sahalarındaki kabilelerde, ilişkilerini nefret ve düşmanlık üzerine kurmuş “Savunma ve saldırı” esasına dayalı ve himaye ilkesini önceleyen kabilelerde “erkek olmak” tek başına bir üstünlük ve fazilet nedeni sayılarak manevi, toplumsal, ahlaki ve insani bir “değer” haline dönüştü. Bunun tek nedeni toplumsal ve askeridir. Onun önemi fayda ve ihtiyaç temeline dayanıyordu. Sosyolojinin genel kaidesi gereği “kar” zamanla “değere” dönüştü. Bu kaide gereği erkek olmak zamanla kaçınılmaz olarak üstünlük sebebi sayıldı. Buna karşılık aynı nispette “kız olmak” hakir görüldü. Ondaki “zaaf “, “zillet” olarak algılandı. Bu “zillet” onu “esarete” taşıdı. Ve “esaret” ondaki insani değerleri zayıflattı. Sonra kadın babasının “utancı”, erkeğin “kölesi”, karşı cinsin cinsel heveslerinin “oyuncağı” ve kocasının “ev hizmetçisi” ve “güdeceği koyun” oldu. Sonra kadın öyle bil hale geldi ki utancını artırmamak için beyefendinin kalbini

kazanma çabasına girdi. Olmadı kabilelerinin onurunu korumak için canlı canlı toprağa gömüldüler. Firdevsi şahname' de şöyle der. “*kadın ve ejderhanın iyisi, her ikisinin yerin altında olmasıdır, temiz bir dünya, bu iki çirkin varlığın yokluğuyla ancak mümkündür*” (Şeriatı, 2010:118). Bütün bu duygu düşünce ve davranış kalıpları toplumların kültürüne dönüşerek aktarılıp bugünkü halini almıştır.

Gelenek, bir toplumun kendinden önceki kuşaklardan devraldığı davranış kalıplarının dönüştürülerek sonraki nesillere aktarıldığı ve sürekliliğin sağlandığı davranış pratikleridir. Geleneğin toplumsal kurgusunun tarihsel perspektifte izini süren Hobsbawn da “Açık ya da üstü örtülü onay görmüş kurallı bir şekilde yönlendirilen ve bir ayinle veya sembol taşıyan bir fonksiyon taşıyan, geçmiş ile sentetik bir devamlılık gösterişli biçimde sürekliliği temellendiren belli değerler ve davranış normlarını aşılmaya çalışan pratikler kümesi manasında da düşünülmelidir der. Geleneksellik ise bir toplumda geleneğin dayattığı davranış kalıplarının alışkanlık haline dönüştüğü zihniyet ve yaşayış şekline işaret eder. Geleneksellik bir geçmiş ya da gelecek ayırımı gözetmeksizin birey üzerinde tüm zamanlarda geçerliliğini koruyan bir otoritedir. Geleneğin saygınlığı tartışılmaz olup kuşaktan kuşağa aktarılan ve dolaylı olarak yaptırım gücü olan kültürel alışkanlıkların bütünüdür kapsamaktadır.

### **2.3. Kimlik Politikalarının Beden Aracılığıyla Performans Sanatına Yansımaları**

Sanat ortamında 1980'lerin sonra oldukça belirgin değişimler görülmeye başlamıştır. 20. Yüzyılda batı sanat dünyasında göz ardı edilmiş sanatçılar, bu yüzyıldan itibaren bienaller, sergiler ve çeşitli sanat etkinliklerinde yavaş yavaş kendilerini göstermeye başlamıştır. Böylelikle Batı bakış açısında birden fazla kültür eğilimleri görülmeye başlayarak, sanatsal ifade biçimleri farklı kültürlerle geniş bir alana yayılmıştır. Kavramsal sanatın ifade biçiminin bir uzantısı olarak, birçok sanatçı kimlik politikalarına yönelmiştir. Irk, kültür, sınıf, cinsiyet ve cinsel kimlik gibi kavramlar üzerine yoğunlaşan sanatçılar böylelikle kişisel deneyimlerini ifade etmişlerdir. Siyah/beyaz, erkek/kadın iyi/kötü gibi zıt kavramları irdeleyerek, Batı kültürünün ayrımcı politikalarını gündeme getirmişlerdir (Antmen, 2014:295).

1980'lerden sonra Amerika da, etnik köken, ırk cinsiyet ve cinsel kimlik bakımından farklı olanlar kendilerini ifade etmeye başlamıştır. Bu etkinliklerle sanat dünyasında ve sosyal alanlarda çok kültürcü bir eğilimin başlamıştır. Bu dönemde kimlik politikaları bağlamında pek çok sanatçı, Batı dünyasının ötekileştirme politikalarını gün yüzüne çıkarmak amacıyla dilsel ve ideolojik olarak dayatılmış olan "öteki" düşüncesinin bireyler ve toplumlar üzerinde yarattığı sosyolojik ve psikolojik etkilerini irdeleyen birçok çalışma yapmışlardır (Antmen, 2014:296)

1990'lı yıllarda sadece Batılı beyaz sanatçı erkeklerin sergilere katılması, siyasi açıdan doğru kabul edilmediği bir sürecin başlangıcı olmuştur. Batılı küratörlerin yönetiminde olacak şekilde batılı olmayan sanatçıların katılımıyla sergiler ve uluslararası bienaller ve sergiler düzenlenmiş, böylece farklı kültürlerin temsil olanağı artırılmıştır.

### **2.3.1 Cindy Sherman**

20. yüzyılın sonlarında kozmetik, tıp, teknoloji ve dijital alanlarında meydana gelen gelişmeler sanat alanında da yeni ifade biçimlerine olanak tanımıştır. Bu gelişmelerin etkisiyle sanatçılar, beden olgusunu farklı alanlarda ve farklı temalarda yolunda kullanmışlardır. Video ve fotoğrafta bu alanlardan bazılarıdır. Birçok fotoğraf ve video görüntülerinde beden sürekli bir şekilde varlık kazanmıştır. Cindy Sherman bu yönüyle dönemin en ünlü sanatçılarından biri olmuştur. 1970'li yılların sonlarına doğru performans sanatçıları görece daha iddialı ve olgun eserler üretmişlerdir. Cindy Sherman, üretici ve performer yapısıyla çalışmalarının yaratıcısı olmaktan öte geçerek kendisini çalışma olarak izleyiciye sunmuştur. Eserlerinde hem sanatsal hem de toplumsal yanıyla kimliği sorgulamakla birlikte, kendisini de eserlerinin hem öznesi hem ne öznesi konumuna getirmiştir. Performans sanatı ve ve fotoğraf arasındaki ilişki 1980'li yıllarının sanatında uzun bir süre tartışma konusu olmuş, sonunda performans sanatının kurgusal doğası fotoğrafla birleşmiş ve fotoğrafı performans sanatının bir parçası konumuna getirmiştir (Corbin-Jacques,356).



**Resim 4:** Cindy Sherman, ‘İsimsiz Film Kareleri’No:84,1978

‘‘Bizler medyanın çocuklarıyız’’ diyen Cindy Sherman, sinema dnyasının gerçeklik yanılması yarattığını ifade etmektedir. Sanatçının 1977 yılından itibaren ortaya koyduğu isimsiz film kareleri 1980’li yıllara damga vurmuştur. Sherman isimsiz film kareleri eserleriyle bugün Hollywood filmlerinde izlediğimiz kadın oyuncularını andıran kimlik ve rollere bürünerek, kendisinin hem çektiği hem de rol aldığı, öznesi ve nesnesi olarak oluşturduğu siyah beyaz fotoğraflarla izlenen ve izleyen rollerini tersyüz etmeyi başarmıştır. Medyanın ve film kültürünün kadın kimliğini şekillendirmesi üzerindeki etkilerini inceleyen sanatçı, çektiği her fotoğrafta farklı kostümler giyerek büründüğü farklı karakter ve kimliklerle izleyici karşısına çıkarak, aslında kimliği popüler kültürün şekillendirdiği ve sınırlarının net bir biçimde çizilemeyeceğini ifade etmiştir. Sanatçı, kimliğin toplumsal inşasına dikkat çekmekle birlikte çalışmalarında örtük bir anlatım modeli kullanmıştır. Sanatçı özenle tasarlanmış, moda fotoğrafları, porno dergilerinin orta sayfaları, Rönesans portre resimleri ve film noir gibi fotoğrafik tablolar ortaya koymaktadır. Sherman’ın çalışmalarında bilinçli olarak belirli kalıplar taklit edilmiştir. Bu taklit anlayışında mütemadiyen ezber bozan hafif çarpık ve eksik bir yan bulunmaktadır. İsimsiz film serilerinde sanatçının pastiş anlayışı belirgin bir biçimde görülmektedir. Bu fotoğraflara bakan izleyici kendisini ikna olmuş hissetse de reelde belirli bir kaynak bulunmamaktadır. 1950 ve 1960’ların Avrupa filmleri ve ikinci sınıf film

tarzına öykünen bu fotoğrafların örneğini ‘İsimsiz Film Kareleri No 15’ de Cindy Sherman alelade bir apartmanın penceresinden dalgın bir halde dışarıyı izleyen, tahrik edici bir kıyafet ile poz vermektedir. Fotoğrafa bakınca akla gelen ilk fikir, kasabalı bir kızın büyük şehirde ayakta kalabilmek için faziletlerinden vazgeçmek zorunda kalması gibi bir senaryo görülebilir. Cindy Sherman’ın taklit ettiği bu kare 1978 yılında üretilmiştir, oysa bu tür filmler çok uzaklarda kalan anılara dönüşen senaryolardır.



**Resim 5:** Cindy Sherman, İsimsiz Film Serileri “15”, 1978.

Antmen’e göre Cindy Sherman’ın çalışmalarında gerçeklik ile kurgu arasında kalmış bir izlenim vardır. Kullandığı imgelerle kurgusal olanın kurgusunu yeniden

yapmaktadır. Kimliğin toplumsal kodlarla inşa edilmiş olması sanatçının çalışmalarının odak noktası olmuştur. Çektiği her fotoğrafta farklı rol ve kimliklere bürünen sanatçı, hem kendisi hem de kendisi olmayarak kimliğini parçalamış ve yapı söküme uğratmıştır. Bu durumda ortaya gerçeklik ve kurgu arasında kalan yeni bir kimlik yaratmıştır. Antmen bu durumu şöyle açıklamıştır;

“Sherman'ın mecrası, postmodern dönemde çağdaş sanatın sık rastlanan ifade biçimi haline gelmiş fotoğraftır: Sherman, fotoğrafın deyim yerindeyse 'yalan söyleyebilme' potansiyelini ve özelliğini gözler önüne sererken, gösteri kültürünün şekillendirdiği yapay kimliklere göndermede bulunur” (20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Ahu Antmen, 7.Baskı, 2008-2014/İstanbul, Syf.280 ).



**Resim 6:** Cindy Sherman, “İsimsiz Film Kareleri No:58”, 1980.

Portre fotoğraf ikonlarında Cindy Sherman kişiliğin parçalı kavramını sansasyonel bir biçimde göz önüne sermektedir. Sanatçı taklit ettiği her kadın karakterinin parçalarını koparıp kendine giydirerek, kendi kendisini maskesini yaratmaktadır. Sherman' a göre maskenin modern çağdaki karşılığı maskedir. Tek bir şey dışında herkese kendimizi gösterme olanağı sunmakta fotoğraf büyük önem arz etmektedir. Sanatçı, birbirinden farklı karakterlerin öz benliklerini ironik bir biçimde fotoğraf senaryoları kullanarak maskeleyiş bir biçimde sunmaktadır. Cindy

Sherman çalışmalarını kurgularken amacını şöyle açıklamaktadır; ‘’ insanın bazen sulu gözlü bir duygusallıktan bazen de boğazının çaresizlikten düğümlendiği durumlar vardır: işte ben bu karmaşık duygu durumlarını ifade etmek istiyorum... Ben çalışmalarımnda kendimi değil, kendiliğinden dile dökülen duyguların nesneleşmiş halini ortaya koymaya çalışıyorum ( John Fleming - Hugh Honour, Dünya Sanat Tarihi, 1. Basım, Alfa Yayıncılık, İstanbul 2016, s.884-885).



**Resim 7:** Cindy Sherman, ‘‘İsimsiz Film Kareleri No:6’’, 1977.

Cindy Sherman ‘‘İsimsiz Film Kareleri No:6’’ fotoğraf çalışmasında uzaklara dalıp giden bir kadın halinde poz vermiştir. Elinde tuttuğu ayna her şeyin gelip geçici

olduğunun sembolik anlatımı niteliğindedir. Sanatçının yüz ifadesindeki anlık bir boş bakış, rahatsızlık veren bir durumun farkına geç varılmış olmasını belirtmektedir. Sherman'ın fotoğraflarının hepsi taklit ve kurgudan oluşmaktadır ve hiçbir refransı bulunmamaktadır. Cindy Sherman, bilinçli olarak kendisini stilize ettiği fotoğraflarda, kendini ifşa etmanın aksine banliyö bir ev hanımı ve bir hollywood film yıldızı gibi giyinerek dramatik bir dizi karakter yaratır. Her bir karakter kendine has bir aura ve bir karakteristik yapıya sahiptir. Cindy Sherman bu tutumuyla adeta 'görünüş her şeydir der gibidir. 1950'li ve 1960'lı yılların aksesuarları, kolstümleri ve makyajları bilinçli bir şekilde bu yıllardan ödünç alınmış niteliktedir. Bu tür çalışmalar hem geçmişe dayalı hemde modernizme eleştirel içerik oluşturması bakımından postmodern olarak değerlendirilebilirler.

### 2.3.2. Adrian Piper

Performans sanatı 1960'lardan sonra aralarında feminist bakış açılarının da bulunduğu, toplumsal, kültürel, kimlik, ahlaki, ekonomik ve politik konularda dahil olmakla beraber pek çok alanda varlığını görünür kılmayı başarmıştır. Bu bağlamda Adrian Piper'inde önemli bir yere sahiptir.

1970-1971 yılları arasında "kataliz Serisi" (Satalysis Series) adlı performansını gerçekleştiren Afrika kökenli Amerikalı sanatçı Adrian Piper, bu performansı gerçekleştirirken üzerinde "dikkat Boya" yazılmış genişçe ve pis kokulu bir tişört giyerek veya ağzına tıkadığı giysi parçasıyla insanlar üzerinde yoğun tepkiler yaratmak amacıyla New York sokaklarında yürümüş, metro ve otobüslere binmiş, alış veriş yapmıştır. Sanatçıyı bu halde yüyüken gören insanlar onu uzak durulması gereken bir şey olarak düşünürler. Sanatçının bu performansı, ırk farkıyla ilintili bir allegori niteliği taşımaktadır. (Whitham ve Pooke, 2018,156).



**Resim 8:** Adrian Piper, “Kataliz Serisi 3”, New York, 1970.

Adrian Piper, siyahi bir kadın olarak geçmişte yaşadığı ırksal problemlerinden yola çıkarak, ötekilik ve farklılık tutumlarıyla ilgili sosyal etkileşime dayalı gelenekleri irdelemiştir. Sanatçı, Bilinçli bir biçimde insanların kendisiyle olan etkileşimini nasıl etkileyeceğini göstermek için kendini toplum içinde diğer insanlardan farklı olarak nesneleştirecek bir takım davranışlar sergilemiştir. Adrian, bu çalışması için şu ifadeleri kullanmıştır; “oldukça gösterişsiz ve sıradan giyindim ancak yanaklarımı iki kat büyüklüğe ulaştıracak kırmızı bir banyo havlusu sıkıştırdım, havlunun ağzımdan taşan kısmının önüme sarkmasına izin verdim bu şekilde metroya, otobüse ve empire States Binası’nın asansörüne bindim. Bu çalışmasıyla kendi bedenini kullanan sanatçı, bedeni kamusal sanat dışı bir alana taşıyarak sosyal bir ifade alanı haline getirmiştir ( Çağdaş, 2021, 140).



**Resim 9:** Adrian Piper, “Kataliz 4.”, New York, 1971.

Beyaz olan Avrupa ırkının siyahi olan ırk karşısındaki üstünlüğü, kimliklerin temsil edilme problemleri, siyah ırkın beyaz ırk karşısında gördüğü ikinci sınıf muamele dünya tarihinin büyük anlatısında yan bir hikaye olarak algılanması gibi argümanlar, Piper’in ırk ayrımcılığına yönelttiği eleştirel tutumun özünü oluşturmaktadır. Felsefeci ve sanatçı bir kimliğe sahip olan Adrian Piper on altı da bir Afrikalı atalara sahiptir. Her ne kadar siyahi gibi görünmese de kendisini Afro-Amerikalı olarak görmektedir. Sanatçı bu anlamda beyazların durağan bir kategori olarak ırkların geçerliliğini irdelemelerini ve bu klişeleşmiş ırkçılığı yıkmaları için kendisini bir örnek olarak nitelemektedir. Afrika kökenli ancak, beyaz kabul edilmiş olan sanatçı, ırksal açıdan kimliğini açıkladığında toplumsal ve kurumsal olarak yaşanan ön yargılarla ilgili 1978’ “Uçmak” adlı bir metinde şu ifadeleri paylaşmıştır.

*‘Ben ırkçının kabusuyum... Siyahi atalarıyla herkesin lekelenebileceği konusunda tiksindirici bir olasılığın temsiyim. Eğer bir siyahi olarak ben beyaz görünebiliyorsam acaba kusursuz beyaz kim?’*

Wellesley Koleji'nde felsefe profesörü olarak görev yaptığı süreçte ayrımcılığa maruz kalarak kolejdeki görevinden sahip olduğu ırksal kimliği nedeniyle alınmasından bahsetmektedir. Sanatçı kolejde kendisini yalancı ve sahtekar olarak gördüklerini ifade etmiştir. Bu olayın Afrika kökenli olduğunu alenen ifade ettiği ve kendisini Afrikalı-Amerikan olarak saydığından, Wellesley Kolejinde bulunan Afrikalı-Amerikalı topluluğun haklarını savunmasına karşın yaşadığını belirtmektedir. Kolej yönetiminin sanatçıya yönelttiği ağır ağır suçlama ve tehditlerle Sanatçıyı işinden ve ülkeden çıkarmaya kadar gittiği bir ötekileştirme politikası olarak görmektedir. Sanatçı Berlin'e giderek orada da ırkçılık ve ayrımcılık ile mücadele etmiş, ötekileştirilen insanların varoluşlarını sürdürdüklerini ve yok edilmediklerini göstermiştir. Piper bunun yanı sıra kimliğinden dolayı maruz kaldığı zorluklardan yola çıkarak çalışmalarının temelini oluşturduğunu açıklar niteliktedir.

#### **2.4. Toplumsal Cinsiyet**

Kişinin doğumuyla birlikte başlayan ve ölünceye kadar devam eden sürece “*cinsiyet*” denir. Yabancı alan yazında “Dualite” kavramı incelendiğinde; yani cinsiyet sadece insana özgü bir kavram değildir (TDK, 2022). Dualite kelimesi Latince kökenlidir. “Dua”, iki “lite” sözcüğü de zıtlık ve karşıtlık “ikilik” , “ikilem” ve ikili denge gibi anlamlara gelmektedir. Evrendeki her şeyin karşıt unsurlarla meydana geldiğini iddia eden felsefecilerde vardır. Felsefeciler doğadaki ve insan yaşamındaki zıtlıkların ayrıştırıcı değil bütünleştirici olduğunu ifade etmektedir. “bilgelerin, gözünde gökyüzü erkek, toprak ise kadındır. Ay “kadın”, güneş “erkek”, olması bu iddiaları destekler niteliktedir. Bu ifadeleri göz önünde bulundurduğumuz zaman bireylerin eril veya dişil cinsel organlara sahip olarak doğması cinsiyet kavramını ifade etmektedir. Toplumsal cinsiyet ise bireylerin içinde doğduğu biyolojik kategoriye empoze edilen davranış biçimleridir. Toplumun ve içinde bulunulan kültürün biyolojik cinsiyete bağlı olarak kişiden beklediği davranışlardır. Toplumsal cinsiyet, özellikle toplumsal anlamda kadın ve erkeklerle ilgili psikolojik, sosyal ve kültürel özellikleri ifade eder. “Cinsiyet” kavramı bizi erkek ya da kadın olarak belirlerken, “toplumsal cinsiyet” bizi erkeksi ya da kadınsı yapar (Lindsey, 2015).

Bu bağlamda evrensel cinsiyet ve toplumsal cinsiyet metaforları farklı anlamlar nitelemektedir. Toplumsal cinsiyet kişileri psikolojik ve sosyal alanlarda değerlendirir ve onları erkek davranışları, meslekleri; kadın davranışları ve meslekleri şeklinde kategorize eder. Bu rollerin toplum tarafından nasıl algılandığı da eşit derecede önemlidir, bu algılamının biçimi özellikle ataerkil toplumlarda bireyler arasında ayrımcılığa, kadınların güçsüz olduğuna inanarak erkeklerin yönetme, koruma adı altında baskılama arzusuna maruz kalırlar. Toplumsal cinsiyetin eşit olması erkek ve kadın ayırt etmeksizin ekonomik, sosyal ve karar almak dahil olmak üzere toplumun tüm kesimlerinde hak ve fırsatlara aynı oranda sahip olmasını ifade eder. Bununla birlikte erkek ve kadın herkesin davranışları, istekleri ve ihtiyaçlarının eşit olması anlamına gelmektedir (Sheehan and Dooley, 2013).

### **2.5. Toplumsal Cinsiyet Roller**

Bireyler toplumun beklenti ve kaidelerine ayak uydurarak var olmaya mütemadiyen özen gösterirler. Eski çağlardan günümüze kadar uzanan, içgüdüsel boyuta gelmiş bu oluşumu sosyalizasyon denilen süreç ile birlikte öğrenilirler. Bireylerin bu normlara uymaya özen göstermesinin nedeni, toplumun diğer bireylerden "farklı" olanı dışlamak, yok saymak, ötelemek, ayıplamak gibi cezalara maruz bırakmasıdır. Cinsiyet rolleri de bu normların önemli bir bölümünü oluşturur. Daha dolaysız bir öneme sahip olan şey toplumsal cinsiyet ilişkilerindeki iktidar yapısıdır. Erkeğin fiziksel anlamının amaçlarıysa birçok değerden önce kadınlar; karşısında duran kişi ya da kişilerin üstünlüğü kadınlara üstün ve egemen olması için elzem olan erkekliğe bağlı kuvvet duygu ya da duygusunun erkek gruplarına karşı duyması ile alakalıdır (Connell, 1998:123).

Cinsiyet sınırlı sayıda doğuştan gelen bir yapıya işaret eder ve üreme ile ilgili fizyolojik özellikleri kapsar. Toplumsal cinsiyet bir kültürün kişileri üzerine yüklediği tüm mahiyetleri ifade eder. Cinsiyet sosyal bir kategoridir. Birçok insan topluluğu tarafından sosyalleşme için bir temel olarak kullanılır. Bütün bunlarla beraber cinsiyet sosyal bir statü de sağlar. Toplumsal cinsiyet toplum tarafından inşa edilmiştir. Kişi biyolojik olarak dünyaya gelse de toplumun yaptırımları sonucu kendine atfedilen kimliğe uygun şekilde sınırlandırılır. Kadın ve erkeğe yönelik

davranış ve tutumlar belirlenmiştir. Bu bir erkeğin etek giymesine toplum tarafından uygulanan yaptırım gibidir (Lott ve Maluso, 2002: 537).

Birey dünyaya geldiği andan itibaren toplumsal düzenin devam etmesi için küçük yaşlardan başlayarak kız ve erkek çocuklarına farklı cinsiyet rolleri öğretilir ve bu kategori çerçevesinde yetiştirilir. Böyle yetişen çocuklarda çevresini kalıplaşmış, sistematik rollere göre algılamaya başlar. Çevresinde gördüğü en yakın ve etkili örnekler olarak anne-babasının farklı giysi, kokuları, erkek ve kadın için uygun görülen davranış kalıpları birbirinden farklı olmasına yol açan fiziksel özellikleri çocukta henüz tamamlanmamış bir toplumsal cinsiyet bilinci oluşmasına yol açar.

“Sosyalleşme sürecinde herkes her gün cinsiyetler arası ilişki içindedir; anneler ve oğullar, babalar ve kızları, erkek ve kız kardeşler, heteroseksüel ve homoseksüel ilişkilerde sevgililer. Hepimiz cinsel duygularımızı toplumsal görüşlerimize ve yaşam biçimimize işleyen cinsiyetlendirilmiş eşitsizlik içerisinde yaşamaktayız. Bebeğin doğumuyla birlikte cinsiyet rolleri öğrenilir böylelikle bu normlara ve beklentilere uygun ‘cinsiyet rollerini’, erkek ve dişi kimliklerini (erillik ve dişillik) benimserler” meslek seçimleri bile bu normlar üzerinden şekillenir böylece kadın ve erkeklerin dünyasında henüz çocukken bile ne yapıp yapamayacaklarına dair bir biçim oluşturulmuş olur. Bu biçim ve rollere büründürülen çocukların mavi- pembe ayrımı bile cinsiyet ayrımının önemli olduğunun, altında bir hikayesinin olması gerektiği alt bilinci ile büyümesine neden olur. Toplumsal cinsiyetin zararlarından biride bu kısıtlamalardır (Giddens, 2012: 526).

Okul çağı bireye yaşamı boyunca ona eşlik edecek beceri ve davranış biçimlerini kazandırmayı hedefleyen, yetişkin yaşamına hazırlayan bir süreçtir. Bu noktada bireyin kazanımlarındaki en etkili kişilerden biri öğretmendir. Süreç içerisinde öğretmenin tutumu bireyi ya cinsiyetler arasındaki eşitliğe ya da aralarında derin bir çizgi oluşturmaya iter. “Eğitim Çıktılarında Cinsiyet Farklılıkları” adlı raporda öğretmenlerin cinsiyet noktasında eşit davranma kavramının farklı algılandığı ifade edilmiştir. Bu verilere dayanarak; öğretmenlerin kız çocuklarının

pasif olmasını desteklerken, erkek çocuklarında bağımsız davranışları desteklemiştir diyebiliriz (Kaçar, 2007:21).

Cesur, güçlü, sert kavramlarının erkelere; şefkatli, merhametli, anlayışlı ve anaç kavramlarının ise kadınlara atfedilmesi toplumsal cinsiyet rollerinin en basit örneklerinden biridir. Bu anlayışla yetiştirilen çocuklardan ileride bu rollere uygun meslekler seçmeleri, kadınlardan en temel rollerinin annelik olması, erkeklerden ise ailelerinin sorumluluklarını almaları ve aileyi yönlendirmesi beklenir. “ ama ben ütü yapamam, yerleri silemem, yemek hiç yapamam” laflarıyla dolu birçok erkek konfor alanı varken kadınlar ev içerisinde her şeyi düşünmesi gereken, düşünmediği zaman suçlanan bir konuma itiliyor. Bu normları kabul etmeyen bireylerin toplumsal yaptırımlar ve ayıplamalara maruz kalamaması mümkün değildir. Bir erkeğin duygusal olmasıyla alay edilir ancak; duygular cinsiyet ayırt edilmeksizin insana özgüdür. Bir kadının yalnız yaşamasının ayıplanması gibi durumlar, çocuklukta aile içinde aşılana ve zamanla yaşantıdan ve tecrübeler sonucu oluşan normlardır. Böylece bireylerin kafasına tamamen yanlış kodlanan cinsiyet rolleri sayesinde, hayatı şaşırma ile geçer. Cinsiyete yüklenen davranışlar noktasında kişilerin bazı kalıplaşmış algıları ve beklentileri vardır. “ *sanki gerçekmiş gibi inanılan bu yargı ve kalıpların genelde gerçekle hiçbir ilişkisi olmayabilir*” (Cüceloğlu,2014:391). Bu cinsiyet rolleri toplum içinde var olur ve her nesle aktarılarak bütün kültürlerde yaşamın bir parçası haline gelir. Bu yaşam şeklinin altında toplumun çocuklara kız gibi ya da erkek gibi adlandırılan davranış modellerinin empoze edilmesi yatar.

Örnek verecek olursak; “John Money (1976)’nin araştırmalarını inceleyebiliriz. Bu araştırmaların temeli cinsel organı tam biçimlenmeden doğan çocuklar üzerinedir. John Money’nin bulgularına göre anne-babanın çocuğun erkek olduğunu sanması üzerine erkek gibi giydirerek erkek gibi yetiştirmesi çocuğun erkek gibi davranmasıyla sonuçlanır. Ailenin çocuğu kız olarak kabul etmesi durumunda da çocuğun kız davranışlarına yoğunlaştığı gözlemlenir...” (Cüceloğlu, 2014: 390).

### 2.5.1. Sen kadınsın!

Geleneklerin yoğun yaşandığı toplumlarda kadın olmak oldukça zordur. Sahip olduğu biyolojik cinsiyeti nedeniyle sürekli olarak ötelenmesi, aşağılanması, zayıf ve değersiz olduğunu düşünen ve düşündüren bir toplumun içinde yaşamını sürdürmeye çalışması buna bir örnektir. Bu ataerkil toplumlarda yaşayan birçok kadının kendi hayatı ile ilgili karar verme hakkı sınırlıdır. Gerek ailesinin gerekse ailenin dışında bulunduğu ortamlarda sürekli yönetilmeye maruz kalan kadınların “hayır” deme, istemedikleri ya da kendi benliklerine aykırı davranışları gereken durumlarda Dehşet saçan iki göz ve ardından duyulan (şşşşşşşş) sesi iliklerine kadar işlemiştir.

### 2.6. Kadın Hareketleriyle Toplumsal Cinsiyet Eşitliğine Tarihsel Bakış

Toplumsal cinsiyet eşitliğini daha iyi anlayabilmek için Feminizm’in çıkışını, dalgalar olarak bilinen tarihsel yolculuğunu, kadınların oy haklarını kazanma tartışmalarını ve Türkiye’de bu kavramın hangi noktada olduğunun farkında olmak toplumsal cinsiyet eşitliğini anlamak açısından faydalı olabilir. Bu nedenle feminist bir bakış açısına sahip olmak, toplumsal cinsiyet eşitliliğine hakim olmak için önemlidir. Feminizm en bilinen anlamıyla cinsiyet ve özellikle toplumsal cinsiyet kavramlarını kullanarak bunların yarattığı eşitsizliğe vurgu yapan toplumsal bir hareket olarak değerlendirmek mümkündür. Radikal feminizm, eko-feminizm, liberal feminizm ve post feminizm gibi farklı feminizm akımları da Literatür incelediğinde görülmektedir. (Suğur, 2006).

Bu kavram farklı başlıklar altında değerlendirilmesine rağmen feminist akımları ortak bir noktada buluşarak kadını bir mağdur, pasif bir cinsiyet olarak görmekten ziyade kadını eyleme geçen aktif bir birey olarak görmektedir. Her feminist akımın ortak amacı kadın cinsiyeti üzerindeki ayrımcılığa son vererek erkek ve kadın cinsiyeti arasındaki eşitsizliği önlemektir. Toplumsal bir hareket olarak bilinen feminizmin, içinde her türden bilimsel ve kullanılabilir bilgilerin bulunduğu ifade edilmektedir. Kadın ve erkek arasındaki ayrımcılığın son verecek olan da bu bilimsel ve kullanılabilir bilgilerin varlığıdır (Notz, 2011).

Queer teorisinin başlangıcı olarak kabul edilen Butler'a (1990) göre sorun cinsel kimlik ayrımı yapmaksızın ezilen ve sömürülenlerin, yine cinsel kimlik ayrımı yapmadan ezen ve sömürülenlere karşı özgürleşme ve tekrardan var olma çabasıdır. Bu görüşü anlamak günümüzde feministlerin bütün dünyada birbirinden farklı birçok alanda sömürünün karşısındaki mücadelesini anlamayı sağlamaktadır. Günümüzde Queer teorisinin taraftarının fazla sayıda bulunmasının sebebi de feministlerin düşüncesi ile biçimlenen başkaldırının eleştirilen bir şekilde olsa da devamı olarak yorumlanması olabilir. Üretiminin temel nedeni olan kadın ve erkek için toplumsal cinsiyetlerin ötesine meseleyi çekmektedirler. Bugün mesele artık, ayrımcılığın her türüne karşı duruş sergileme meselesidir. (Butler, 1990).

Feminizmin dalgalar olarak adlandırılması, tarihsel dönemleri ifade etmek amacıyla kullanıldığı görülmektedir. Son araştırmalarda bu kavramın kullanımı çok uygun görülme de 'dalgalanmalar' en eski feminist çalışmalardan bugüne feminizmin farklı dönemlerini değerlendirmek için kullanılmaktadır. Bazılarına göre ilk kadın savunucusu olarak bilinen Mary Wolstonecraft, ilk kez 18. Yüzyılın başlarında kadın-erkek eşitliğine dair yazılar yazmaya başlamıştır. Fransız İhtilalinden ilham alan Wolstonecraft, 1792 yılında yazdığı Kadın Hakları Savunucusu (Vindication of the Rights of Women) ile bulunduğu zamanın çok ötesinde taleplerde bulunmuştur (Sen, 2017).

Wolstonecraft bu bildirmede, toplumsal cinsiyet rollerinden ortaya çıkan kimlik bunalımının kadınlar üzerindeki olumsuz etkilerini ifade etmekle birlikte, kadınların birçok alanda yetenek ve yeterlilik bakımından erkeklerden geri de olmadığına ancak gelenekçi eğitim tarzlarıyla ev içine tutsak olmalarına vurgu yapmaktadır. İlk dalga 18.yüzyılın sonlarında başlayarak 20. yüzyılın başına kadar devam eden süreci kapsamaktadır. Türkiye'de ise Nezihe Muhiddin ilk dalganın temsilcilerinden olmuştur. Muhiddin hem sosyal hem siyasi hayatta kadınların kazanımlarında önemli katkılarda bulunmuştur. Kadınların oy hakkını ve milletvekilli olabileme yolunu onun çalışmaları sayesinde açmıştır (Zihnioğlu, 2003).

İlk dalga feministler kadınlarla erkeklerin eşit olarak dünyaya geldiği vurgusu yaparak, bu eşitliğin üzerine çalışmalarda bulunurken, 1960'dan sonra ayrılan ikinci

dalga feminizm ise çalışmalarında bugün bile geçerliği süren faydalı kuramlar üreten örgütlenmeyi beraberinde getirmektedir. Feminist yayınlar, sığınaklar, kadın çalışmaları ikinci dalga feminizmin günümüze kadar bıraktığı bir miras olarak görülmektedir (Donovan, 2013).

İkinci dalganın en önemli temsilcisi Simone de Beavoir olarak bilinmektedir. Simone de Beavoir kadın mücadelesinin önemli öğelerine yönelik aile ve toplumsal cinsiyet konularına İkinci Cinsiyet kitabında oldukça değinmektedir. Kadının toplumdaki konumunun bir sorun olarak algılanmasının ardından aydın feministler Fransız Devrimi'nin de etkisiyle kendilerini daha çok göstermişlerdir. Sanayi Devrimi ile birlikte çalışan kadının rolü değiştiği görülmektedir. Bu gelişmeden sonra kadınlar sadece evinin kadını ve anne olmakla kalmamış, ekonomik olarak özgür bir birey olmuştur. Böylelikle kadınlar yasal hakları da ekonomik özgürlükleri de elde etmiştir (Donovan, 2013).

1990'dan sonra daha çok üçüncü dalga feministleri ortaya çıkmaktadır. Bunlar toplumsal cinsiyet kavramını heteroseksist bir kavram olarak düşünmüş, ezilen lezbiyen kadınları veya diğer trans bireylerin ezilmişliğini de gündeme getirmişlerdir (Firestone, 2003). 21. yüzyıl ile birlikte feminizmin etkisi için odaklanılan konu, kadının erkeklerin dünyasında güçsüz olarak algılanmasına rağmen bu hareketin nasıl olup da bu kadar ses getirmesiyle ilgili olmuştur (Donovan, 2013). Notz (2011) feminizmin geldiği son durumda kadınların elde ettiği noktaların görmezden gelinmemesi gerektiğini, ancak bununla birlikte hala kazanması gereken ve iyileştirilmesi gereken noktaların olduğunu da dile getirmektedir. Bu konuda aydınlara, tarihçilere ve edebiyatçılara halen çok iş düştüğü de ifade etmektedir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### TOPLUMSAL CİNSİYETÇİLİĞİ KONU EDİNER SANATÇILAR

#### 3.1. Nilbar Güreş

1977 yılında İstanbul'da dünya ya gelen Güreş, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünden mezun olduktan sonra Viyana güzel Sanatlar Fakültesinde Yüksek Lisans Eğitimini tamamlamıştır. Sanatçı kadına uygulanan şiddetin taciz ve tecavüzlerin haklı çıkacak hiçbir yanının olmadığını savunurken kadın olarak kendi ayakları üzerinde durmanın ve güçlü olmanın önemine değinmiştir. Hayatına İstanbul'da Viyana da devam etmekte olan Güreş, 6. Berlin ve 11. İstanbul bienaline katılmıştır (Beyazart, 2019).



**Resim 10:** Nilbar Güreş, Bilinmeyen Sporlar, Video-Performans, 2008-09

Güreş'in kadınların ev içerisindeki bütün düzen ve temizlikten sorumlu olması bunu yaparken de kendini güzelleştirmesi ve bakım yapmasını aynı başlık altında toplayarak gerçekleştirdiği 'Bilinmeyen Sporlar' isimli performansı 11. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilenmiştir.

Bilinmeyen sporlar (2008-09) adlı kolaj, fotoğraf ve desen toplamı, ev içi durumunu muhalefet alanı olarak korumanın farklı bir yolunu sunuyor. Bu platformda kadınlar, evde temizlik yaparak bununla birlikte kendini kocası için süsleyerek vakit geçirerek domestik transeksüel olarak gösterildiğine dikkat çekiyor.



**Resim 11:** Nilbar Güreş ‘‘Soyunma’’ Video-Performans, 2006

Güreş, 2006‘lı yıllarda yaptığı ‘‘Soyunma’’ adlı video performansında başına üst üste örtüğü rengarenk başörtüleri ile performansa başlar. Performans süresince üst üste taktığı başörtülerini tek tek çıkarmaktadır. Bu işlemi hiç örtü kalmayana dek devam ettirmektedir. Sanatçı bu performans gösterisinde Batının gözüyle başörtüsüz bir şekilde düşünülmeyen Türk kadınına irdelemiştir. Performans süresince çıkardığı her bir örtüde bir kadın ismi söylemiştir.( Hülya Teyze, Asiye , Münire)



**Resim12:** Nilbar Güreş "Soyunma" Video-Performans, 2006

### 3.2. Nezaket Ekici

1970 yılında Kırşehir'de dünyaya gelen Nezaket Ekici 1973 yılında Almanya'ya yerleşerek orada eğitim görmüştür. Dünya çapında performanslarıyla ünlü olan Marina Abramoviç ve İlya Kabakov'dan eğitim alma fırsatı yakalayan Ekici kendisini sadece feminist bir alanla sınırlamayıp evrensel ve sosyo kültürel konulara da ilgi duymuştur.



**Resim 13:** Nezaket Ekici, Atrapos, Performans, 2006

Sanatçı Sinop'ta eski bir hapishanenin kadın hücrelerinde gerçekleştirdiği bu performansında odanın tam orta yerinde durarak saçlarını uzun ipler yardımıyla tavana sabitlemiştir. Önce hayatın bir sembolü olarak yorumladığı saçlarının uçlarındaki ipleri keserek özgürleşme eyleminde bulunarak daha sonra şiddetle kendi saçlarını da keserek bu özgürleşme gösterisinde kendisinden bir takım parçalar bırakmıştır. Bu kullanım dışı olan hapishane ekicinin özgürleşme sembolünü gerçekleştirdiği bir mekana dönüşmüştür.

Yunan mitolojisinde yaşamın kader ipini bir makasla bölen, kader tanrıça (Mohira)larından biri olan Atropos bu performansın isim taşıyıcı olmuştur. Atropos'un bu görevinden esinlenen Ekici, kendisine biçilmiş olan kaderin bağlarından kurtulma isteğini bu performansla ifade etmeye çalışmıştır. Bu radikal performansında mekan olarak hapishane kullanmasının altında yatan sebep alıkonma, kısıtlanma gibi durumların en somut haliyle izleyiciye aktarılabilmesi bir mekan olmasıdır.

Nezaket Ekici Sicilya gezisi sırasında gördüğü gözleri kanlı Meryem'den etkilenerek İstanbul Siemens Sanat Galerisi'nde "Maddona" adlı performansını gerçekleştirmiştir. Ekici, bu performansında tavana astığı mumları yakar, tavanda ters asılı mumlar yanarak ekicinin bedenine damlar. Performans esnasında giydiği beyaz kıyafetler saflığın sembolü gibidir. Mum damlaları bedenine düşerek canını yaksa da bu çalışmanın asıl amacının acıyı deneyimleme olmadığını belirtmektedir.



**Resim 14:** Nezaket Ekici, Madonna, Performans,2008

Ekici, ‘‘Crema’’ adlı performansıyla kolunu mikser gibi kullanarak akışkan kremayı tereyağına dönüştürmektedir. Kolunun burada sürekli devinen hali makine gibi görünmektedir. Bireyin makineler üzerinde insanlığını kaybetmeden egemen olup olamayacağını sorgulama çabasındadır. Bunu yaparken aynı zamanda zarif ve şık bir giyimin arkasında kadınların bitmek tükenmek bilmeyen görev ve acılarını ifade etmektedir.



**Resim 15:** Nezaket Ekici, ‘‘Crema’’ Performans, 2005

### 3.3. Şükran Moral

Roma Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü’nden mezun olan Feminist sanatçı 1990’lı yıllardan bu yana ataerkil toplum yapısını eleştirerek 1994’lü yıllarda daha iyi bir ifade biçimi olduğunu düşündüğü Performans Sanatı ve Enstalasyon çalışmalarıyla ön plana çıkmıştır.

Politik ve sosyo-kültürel alana başkaldıran Moral’ın performansları savaş, göç, genelev ve akıl hastanesi gibi mekânlarda hayat bulmuştur. Namus kavramının kadın üzerinden yürütülerek kadının bir cinsel obje olarak görülmesini eleştirmektedir.



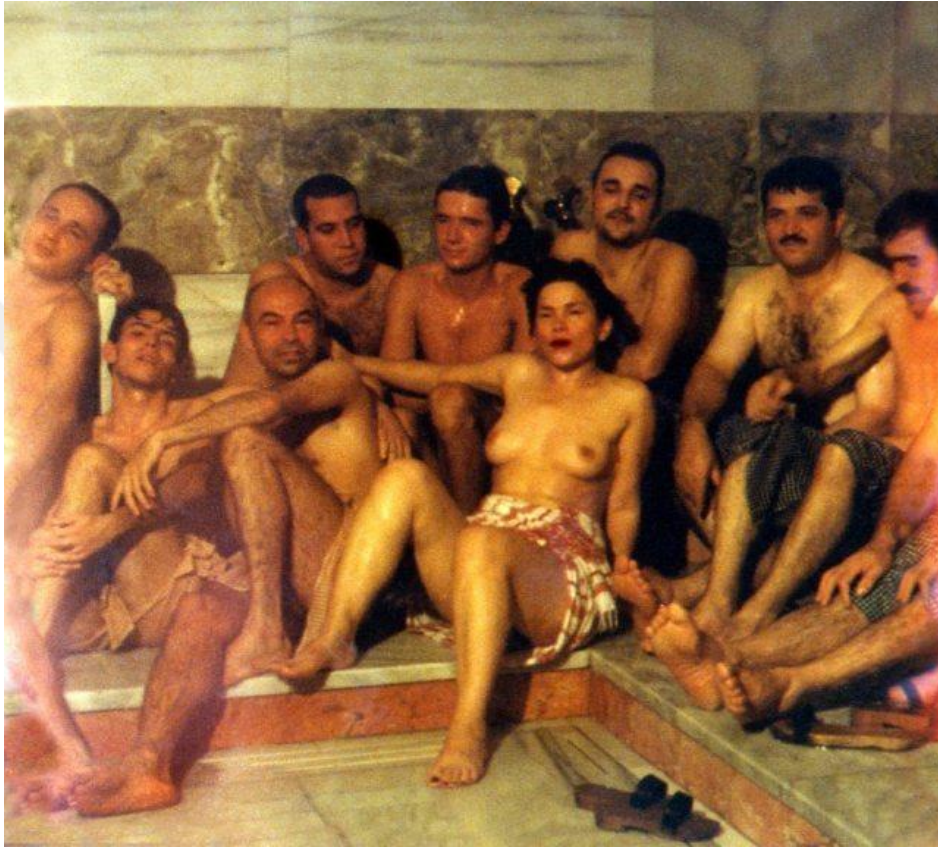
**Resim 16:** Şükran Moral, Bordello, Performans, 1997

Moral, bu performansını gerçekleştirdiği odanın kapısına ‘Genelev’ tabelası asarak yasaklara dikkat çekmiştir. Moral, açık kıyafeti ve sarı takma saçları ile genel evin önünde umursamaz tavırlarıyla sigarasının içerek sıradanlaşmış kötü kadın hallerini sergilemektedir. Gelenekleri temsil eden basmakalıp düşünce yapısını bozan yaşam biçimlerine gönderme yapmıştır (Carlson, 2013: 255). Her ne kadar fahişeler yasal olarak kabul edilse de Türkiye de en çok görmezden gelinip ötekileştirilen kadın gruplarından. Kadın ya da erkek kimliklerinin yeniden düzenlediğini gözlemleyen sanatçı performansında canlandırdığı seksi sarışın rolünü benimsemek ve hayata geçirmek için onlardan biri olarak bir gününü geçirmiştir. Moral bu çalışmasında 1960 ve 80’li yıllarda yapılan Türk sinemasının vazgeçilmez hale gelen kötü kadın portföyünü eleştirir. Türk sinemasının Yeşilçam filmlerinde bazılarının erotik yoğunluğu desteklemesi amacıyla kullanılmıştır.

Moral bu performansında, İstanbul’da erkekler hamamına girerek ataerkil toplum düzenine ait bu mekanda oryantalist sanatçıların betimledikleri arzu duyulan kadın imgesine tepkisini ortaya koymak amacıyla bu bakışı erkeklere konumlandırarak toplumun genel algısını kırmış ve bunu gözler önüne sermiştir.

Sanatçı bütün çalışmalarında olduğu gibi Hamam çalışmasında da toplumsal normları sorgulayarak kabul görmüş algılara ironik bir üslupla oynayarak izleyiciyi şaşırtarak düşünmeye sürüklemiştir.

Sanatçının 1997 yılındaki Beşinci Uluslararası İstanbul Bienali'ndeki bir diğer çalışması "Hamam" adlı performansdır. Yanına bir kameraman olarak Galatasaray erkekler hamamına giden Moral sanat tarihi literatüründeki hamam ile ilgili oryantalist çalışmalara karşı tavrını ortaya koymaktadır.



**Resim 17:** Şükran Moral, Hamam, Performans, 1997

Sanatçı bu performansıyla, erkekler hamamına giderek erkeklere ait bir mekana girerek oryantalist sanatçıların ortaya attıkları arzu edilen kadın imgesi yerine bu bakışı erkeklere konumlandırarak zihinlere kazınan genel algıyı kırmayı başarmıştır. Moral bütün çalışmalarında olduğu gibi "Hamam" çalışmasında da toplumda kabul görmüş algılarla oynamış ve izleyiciyi şaşırtarak düşündürmeye çalışmıştır.

Sanatçının bir diğer çalışmalarından biri olan "Amemus" ise bir müzenin ortasına yerleştirilen yatakta, sanatçının başka bir kadınla sevişmesinden meydana gelir.



**Resim 18:** Şükran Moral, ‘‘Amemus’’, Performans, 2010

Moral bu performansta, oyuncu bir kadın ile yatakta 20 dakika boyunca sevişmiş bu süreçte bir fotoğraf makinesi ve iki kamerayla da çekim yapılmıştır. Amemus çalışmasıyla eşcinsel ilişkiye dikkat çekmek istediğini belirten sanatçı performans sırasında hazır bulunan izleyicilerin bu sanat pratiğinin pasif konumunda bulunan okuyucular olduğunu söylemiştir önüne konularak, kamusal, toplumsal ve cinsiyetler üzerinden gündeme getirilmiş bir soruşturma nesnesine dönüştürülmüştür.

(Orçun, 2019, 65). ‘‘Amemus’’ çalışması moral tarafından izleyicinin

### **3.4. Canan Şenol**

Canan Şenol, video, performans sanatı gibi çalışmalar üzerine yoğunlaşmıştır. Toplumsal cinsiyet ve beden denetimi gibi konuları işlemiştir.



**Resim 19:** Canan Şenol, Hicap, Performans, 2007.

Şenol, toplum tarafından kadına dayatılan istemli ya da istemsiz giyim tarzı sorununa atıfta bulunmuştur. Kara çarşaf ile çıktığı sahnede arkadaki görüntü ve müziğin değişmesiyle üzerindeki adımı adım çıkarmaya başlıyor. Üzerindeki kıyafetleri çıkardıkça farklı bir dişil kimliğe bürünür.



**Resim 20:** Canan Şenol, Hicap, Performans, 2007.



**Resim 21:** Canan Şenol, Hicap, Performans, 2007.



**Resim 22:** Canan Şenol, "Sancı", Video-Performans, 2000.

"Kibele" ve "Sancı" adlı konuyu birçok farklı sanatçı ele almış olsa da Şenol'un bu konuya bakış açısı oluşturduğu çalışması diğer sanatçılardan oldukça farklı bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmalarda kadınların biyolojik ayrıcalıklara sahip olması ve çocuk doğurup yetiştirme gibi niteliklerine değinilmiştir (<http://www.monicasjoocuratorial.com/archive/2019>).

Şenol, kendi hamilelik sürecini "Kibele" ve "sancı" işleriyle aktararak kadını doğurganlığıyla yücelterek çıplak kadın bedenini erotizm imgesinden ayırıştırarak doğal bir süreci temsilen yeniden ortaya koymuştur. (Peterson & Mathews, 2012, s. 13,75).



**Resim 23:** Canan Şenol, ‘‘Sancı’’, Video-Performans, 2000.

Şenol’un ‘‘Kibele’’ ve ‘‘Sancı’’ başlıklı çalışmalarından sonra gerçekleştirdiği ‘‘Çeşme’’ adlı performansında ise bedeninden aşağıya doğru sarkan memelerinden damlayan sütü görmekteyiz.



**Resim 24:** Canan Şenol, ‘‘Çeşme ‘’, video, 2000.

Sanatçı bu çalışmasıyla Marcel Duchamp’ın ‘‘Çeşme’’ başlıklı eserine atıfta bulunmaktadır. Duchamp bu yapıtında erkeklere ait bir nesne kullanarak yaşamın devamlılığı için vücuttan atılması gereken bir sıvıya değinir. Canan ise kadın vücudundaki sıvının yaşam kaynağı olduğunu ortaya koymaktadır.(Türkiye’de Feminizm ve Feminist Kadın Sanatçıların Performans Sanatına Yönelik İşlerinin incelenmesi, Elif Orçun, Syf.69, Giresun, 2019)

### 3.5. Nil Yalter

Türk göçmen işçileri gibi bir takım sorunlarla karşılaşan sanatçı geleneksel baskılar ve dayatmalar üzerinden performans sanatları gerçekleştirmiştir.



**Resim 25:** Nil Yalter “Başsız Kadın-GöbekDansı”, Performans, 1974

Nil Yalter “Başsız Kadın veya Göbek Dansı” adlı bu çalışmasında kendi bedeninin kullanarak geleneklerin baskısı altında kalan kadın gruplarını temsil etmiş ve eleştirmiştir. Kadının toplum içerisinde erkek egemen zihniyetin dayatmalarıyla birlikte kadının yok sayılması sanatçı için farkındalık oluşturup bu eserinde hayat bulmuştur. Sanatçı, René Nelli’nin *Erotique et Civilisations* adlı kitabından , “*Kadın hem dışbükey hem de içbükeydir...*” cümlesini alıntılıyarak siyah keçeli kalemle kendi göbek deliğinin çevresine yazmıştır. Yalter, bu performansını Anadolu’da imamların doğurganlığı artırmak için kadınların göbeğine yazdığı tılsımlarla özdeşleştirirken diğer yandan geleneksel baskılara maruz bırakılan kadınların içgüdüsel zevklerinden ve özgürlüklerinden mahrum kalmasına parmak basmıştır. Sanatçının 1974 yılında kendi bedenini kullanarak yaptığı “Başsız Kadın veya Göbek Dansı” adındaki ilk video performansı Türkiye’nin de ilk video sanatı örneklerinden biri olmuştur. Türkiye için erken bir tarihte olmakla birlikte kendi çağındaki sanatçılara oldukça öncü olan, çalışma geleneğinin baskısı altındaki kadına eleştirel bir ironiyle yaklaşır.

Sanatçı 1980 yılında gerçekleştirdiği “Harem” performansında kendi yazıp seslendirdiği harem masalıyla kadının toplumsal konumunu sorgulayan bir takım görüntüler sunmaktadır. Yalter, bu çalışmasıyla günlük yaşamdan imgeler



videodaki sabit ve hareketli görüntüleri rahatsız etmiş, sanat tarihine adı geçmeyen kadın konstrüktivist sanatçıları anmıştır.



**Resim 27:** Nil Yalter, ‘‘Hommage au Marquis de Sade’’ Video-Performans,1989

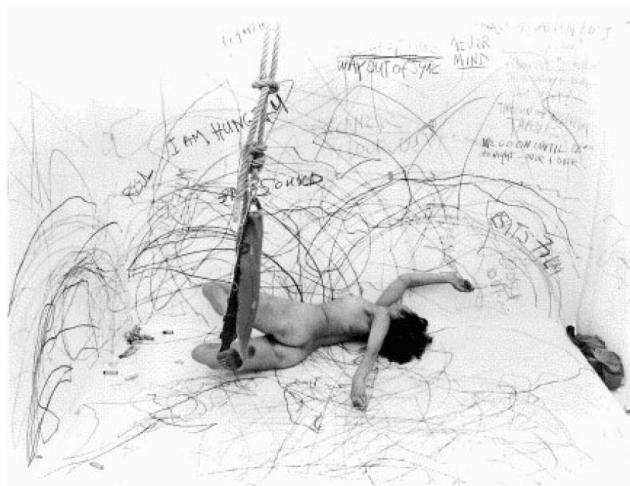
### 3.6. Carolee Schneemann

Sanat yaşamına ekspresyonist resimler yaparak başlayan Amerikalı feminist sanatçı Carolee Schneemann’ kadınların erkek egemenliği adı altında ezilmeleri ve baskıcı tutumlara maruz kalmalarına tepki göstermek amacıyla sanatsal çalışmalar yapmıştır. Performanslarını feminist bakış açısıyla kurgulayan Sanatçı çalışmalarında kendi bedenini çıplak halde sergilemiştir. Ona göre kadın cinselliğinin özgürleşmesinin en etkili yolu, kadın bedenini figürün ötesine geçirerek erkek egemenliğini yıkmaktır. Gerçekleştirdiği performanslarıyla asırlardır kadın bedeninin nesne haline gelmesini sorgulamakta ve eleştirmektedir. Ataerkil tutuma tepki göstererek Feminist performanslar üreten Sanatçı 1975 yılında gerçekleştirdiği ‘‘İçteki Tomar’’ başlıklı çalışmasında çıplak bedenini boyalarla

belirginleştirmiş, vajinasından çıkardığı kağıdı izleyiciye okumakta ve yazdığı bu metinde Cezzane’ a bir kadına seslenir gibi she diye hitap etmiştir. ([www.dergipark.org.tr/tr/download/article-file/224249](http://www.dergipark.org.tr/tr/download/article-file/224249))

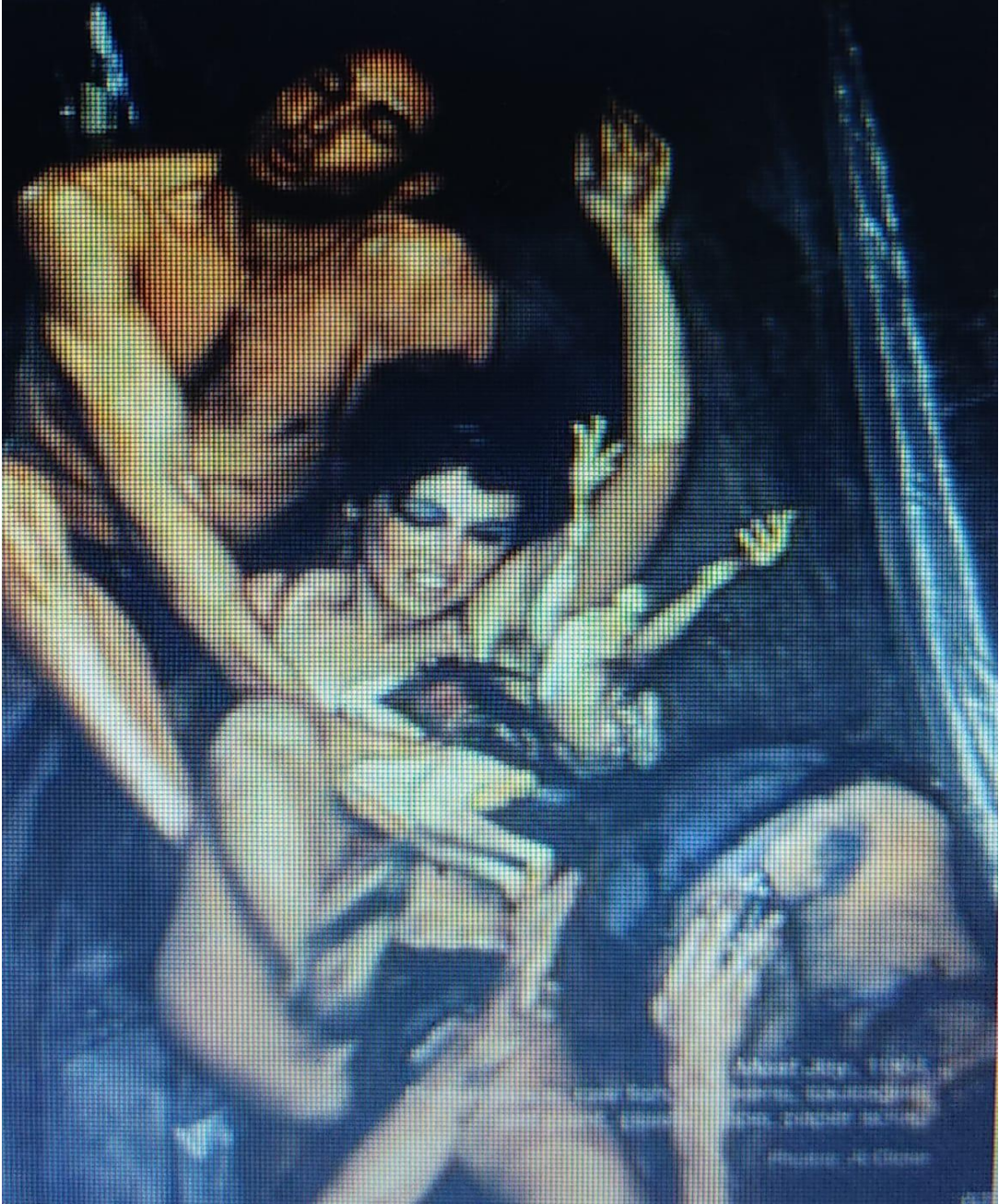


**Resim 28:** Carolee Schneemann, “içteki Tomar”, 1972



**Resim 29:** Carolee Schneemann, “Sınırlar Dâhilinde Yukarı Kalkmak”, 1973-1976

“Sınırlar Dahilinde Yukarı Kalkmak” isimli performansını 1973 ve 1976 yılları arasında sayısız kez gerçekleştiren Schneemann mekan ve bedeni sınırlayan bir ifade biçimi seçmiştir. Performansında anadan doğma bir şekilde kağıtlarla çevrelenen bir odanın içerisinde hareketlerini sınırlayan bir halata asılmıştır. Bu pozisyondayken sınırlarının verdiği ölçüde duvarlara yazılar yazmış ve çizimler yapmıştır. Bununla birlikte farklı yönlere hareket ederek yeni ulaşılabilirlik alanını artırmaya çalışsa da içinde bulunduğu imkanlar dahilinde yapabilecekleri sınırlıdır. Toplumdaki kadının sınırlarını bu şekilde ön plana çıkararak, kadına verilen imkan ve haklarla ancak bu sınırlar çerçevesinde fazlasına ulaşmadan küçük bir alanda sınırlı kaldığına değinmiştir.



**Resim 30:** Carolee Sherman "Meat joy", Performans, 1964

Shaerman'ın bir diğer performans çalışmalarında biri de "Meat Joy" başlıklı performansı çıplak kadın ve erkeklerin içinde kendisinin de bulunduğu, çiğ tavuk çiğ balık ve boya türünde farklı malzemelerle beraber dans etmelerinden oluşmaktadır. Sanatçı, bu performansında kadının toplumdaki yerini sorgulayarak kadın bedeninin

metalaşmasına karşı tepki göstermektedir. Performansı kadın ve erkeklerin birbirine dokunup sarılarak dans etmesiyle çalışma erotik bir harekete dönüşmüştür. Carola Sherman çalışmalarında sık sık kadın bedenini sanat nesnesi haline dönüştürerek canlı performanslar gerçekleştirmiş geleneksel toplumların kadın cinselliğini baskılaması konularına karşı bir kutlama yapmıştır ( Denizci, 2019,68).

### 3.7. Judy Chicago “Yemek Ziyafeti”



**Resim 31:** Judy Chicago “Yemek Ziyafeti”/”The Dinner Party”, , 1974-79, ahşap, seramik, kumaş, metal, boya 1463x1280x91.9 cm

“Yemek Daveti” birçok kadın sanatçının katılımıyla ortak bir dava uğruna harcadıkları kolektif çabayı ortaya koyar. Tarih boyu göz ardı edilmiş önemli birçok kadının hatırasını gündeme getirmeyi hedefleyen bu çalışma, kadın hareketine adanmış bir tür imgesel anıt niteliğindedir.

(Antmen, 2014, 240). Bu çalışma, dönemin en çok tartışma konusu haline gelen işlerinden biridir. Bir grup kadın ile gerçekleştirdiği “Yemek Daveti” adlı çalışma, yaşamın her evresinde kadınlara uygulan baskıyı imkânlar tanındığı zaman kadınların başarılarını ortaya koydukları bir işbirliği ürünüdür. Tarihi geçmişteki seramik ve iğne işi teknikleri ile işledikleri kadın imgeleri sonra aşırı özcü ve geleneksel bulunmuş kadının ırksal, toplumsal, cinsel yönelimlerini göz ardı ettiği için birçok eleştirmen tarafından eleştirilmiştir. Hilton Kramer bu işi “kadın hayal gücüne yapılan çok çirkin bir hakaret” olarak niteler. Ferdinand Saint-Martin ise Chicago’nun “kadın tarihinden çok vajinalarla ilgilendiğini” söyler. Çalışmaya daha

ılımlı yaklaşan Freeland'e göre, Chicago bu uygulamasıyla "kadının edilgenliğini ve elde edilebilir olduğunu değil, gücünü ve başarılarını ortaya koyan metinlerle kadının görsel temsillerini birleştirerek bedensel deneyimini yücelterek gösterme yoluna gitmiştir.

Yukarıdaki eleştirileri değerlendirdiğimiz zaman, kadın bedenini sanat eserlerinde kullanılması, toplumun inşa etmeye çalıştığı "kadınlığı" altüst etmekte önem arz etmektedir. Bu çalışmalar istenen hedef kitleye ulaşması ile kadınların kendi kadınlığına değer vermelerini hedefler. Kadın bedeninin, manevi varlığının sanat üretimlerinde kullanılması eleştirel boyutlara ulaşmış olsa da, bu onun, kendi gücünü ifade etmesiyle nitelendirilebilir. Çünkü yıllardır ataerkil sistem içerisinde kadın bedeni, olumsuz deneyimlere ev sahipliği yapsa da kadınlar sanat pratiğinde kendilerini ifade edebildiği kadar var olmaktadır. Aslında kadının toplum içerisindeki varlığına ilişkin bedensel çalışmalar sayesinde üretimlerinin saygınlığını artırmak ve daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamak mümkündür. Kadının toplum içerisindeki bastırılmışlığından ziyade bunun altında yatan katmanların yapısal nedenleri irdelenerek kalıcı yapılanmaların oluşumuna katkıda bulunulabilir. Kadınların kendi kadınlık deneyimlerine değer vermelerinin sağlanması kadar sistemin de eleştirel bir tavır ile sorgulanması gerekmektedir. Marry Kelly şöyle bir yorumda bulunur:

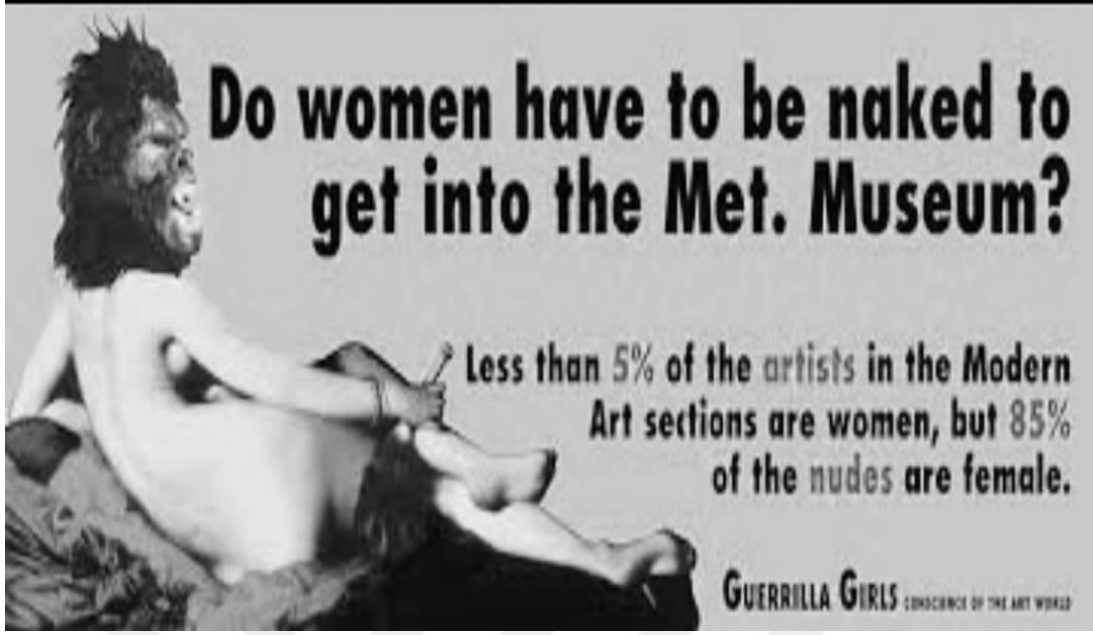
"Performans işlerinde artık, nesnenin sanatsal bir mevcudiyetle donatılıp donatılmaması mesele olmaktan çıktı: sanatçı vardır ve yaratıcı öznellik, onun sahip olduğu özsel bir yetinin sonucu olan verili bir şeydir..." (Antmen, 2014:24).

### **3.8. Guerilla Girls**

Destekleyici eleştirmenlere göre beden sanatının sahipliği, belli bir morfoloji düzeyinde tescil edilemez; dolaysız deneyim doğrultusunda dünyaya kazanması gerekir.

Feminist sanatın bağımsız bir sanat hareketi olarak etkili olmasının birçok sebebi bulunmaktadır. Özellikle 1960'lı yıllarda Amerika'daki sanat çevrelerinde kadın sanatçılara yeterince yer verilmemesinden yola çıkarak her türlü cinsiyet

ayrımcılığına, ötekileştirmeye ve hatta ırkçılığa karşı mücadeleci bir tavrın ortaya konması ile başlamıştır. Feminist hareket ile birlikte erkek egemen toplumlarda mücadele eden kadın sanatçılar, modernizmin kırılma noktasına katkı sağlamıştır.<sup>26</sup> Kadın sanatçılar, erkek egemen kültüre karşı bir dirençle bedenlerinin kontrolünün kendilerine ait olduğunu, bedenlerini kullanarak, dönüştürerek ve sergileyerek göstermişlerdir. Böylece kadın sanatçılar kendini temsil etmede de görünürlüklerini kanıtlamışlar. 1960'lardan sonra sanatçılar, özerk bir tutumla ırk, sınıf, feminizm, kimlik ve cinsiyet gibi kavramları, ellerinde sihirli bir değnek olmadığı için çözüme ulaştıramasa da bu farklılıkları görünür kılmışlardır. Performans sanatı ile birlikte kadın sanatçılar, sanatın cinsiyetten ibaret olmadığını da kanıtlamışlardır. Çeşitli çabaların sonunda çağdaş kadın sanatçılar son zamanlarda sanatın seçkin kurumların içerisinde yer almaya ve kendilerini göstermeye başladılar. Elde edilen başarılar kadın sanatçıları cesaretlendirerek günümüz sanat ortamında nitelik ve nicelik açısından üstün olmalarını hedeflemektedir. 1960'lardan sonra gelişerek ilerleyen feminist hareket, sanat tarihindeki ayrımcılığın karşısında feminist bir perspektif açısı geliştirmiştir. Sanat tarihinde neden kadın sanatçılardan bahsedilmediği üzerine tartışma alanının oluşmasına zemin hazırlamıştır. Yakın tarihe baktığımız zaman Gerilla Kızları (Guerilla Girls) ve sanat tarihinde cinsiyet ayrımını görünür kılmak adına gerçekleştirdikleri eylemleri de önemli bir dönüşüm olarak değerlendirebiliriz (Antmen, 2014:329).



**Resim 32:** “Guerilla Girls”, İsimsiz Afiş, ABD, 1987.

Bağımsız bir feminist sanatçı inisiyatifi olan Gerilla Kızlar, sanat kurumlarının cinsiyet ayrımcılığını gözler önüne seren yapıtlarıyla tanınmıştır. Kendi kimliklerini gizleyerek sanat tarihinde seçtikleri kadın sanatçıların isimlerini üstlenen topluluk üyeleri, kamusal alanda gerçekleştirdikleri hareketlerde goril maskeleri kullanmışlardır.

Erkek egemen kültür içerisinde öne çıkarılan erkek sanatında, feminizmin çok önemli bir hareket olduğu yadsınamaz bir gerçekliktir. Feminist, bakış açısı kadın bedeninin izlenmelik bir nesne olarak değerlendirilmesine dünyanın en doğal durumuymuş gibi göstermiş bir tarih anlayışının cinsiyet ayrımcı tavrına dikkat çekmeyi hedeflemiş ve bu konuda başarılı olmuştur. 20. yüzyılın başlarında kadınların yüzyıllardan beri sanatın objesi olarak temsil edilmesine yönelik tavırlardan biri de ABD’de ve Birleşik Krallık pasif direniş olarak ortaya çıkan Süfrajat hareketidir. Sanatçılar, kadınların seçme ve seçilme hakkını savunmak amacıyla eylemlerde bulunur. Orta sınıftan gelen kadınların bir araya gelerek adalet talep ettiği bu eylem dahilinde, Erkeklerin egemen olup bütün toplumu kapsayan kararları aldığı kamu toplantılarını kesintiye uğratmış; kadınlar haklarını elde etmek amacıyla açlık grevleri yapmışlardır. Birleşik Krallık’ta kadınların seçme ve seçilme

hakkı için savaşıyor ve vandalizme kadar ulaşan kadın direnişçilerinden Mrs. Pankhurst'un cezaevinde gerçekleştirdiği açlık grevindedir (Antmen, 2014:8).

### **Kadın Bedeni**

Bedenleri üzerine kurulan “normlar” nedeniyle kadınlar çoğu zaman zulme uğramıştır. Buna bir örnekte birçok kadının kendi bedeninden hoşnut olmamaktan kaynaklı hemen her gün “güzelleşmek” uğruna çaba sarf etmeleridir. Aslında kendilerine biçilen rolün ideal bedene ulaşamamaları değil hedeflenen ideal bedene ulaşmanın imkansızlığı, ulaşmama durumunun sürekliliğidir (Elçik, 2010). Erkek arzusunun şekillendirdiği, “norm”lara ulaşmak için kadınların sarf ettikleri tüm çabalara rağmen ulaşamamaları, kendine güvenmeme, edişe ve yetersizlik gibi duyguları besleyerek erkek tabiyetini kuvvetlendirir (Oğuz,2005).

Öte yandan, dinsel mitlere göre kadın, cinselliğin ve günahın eş anlamlısıdır (Fortier,1975).

Kadınların bedenleri üzerindeki kontrolün ciddi yanlarından biri üremeye ilintilidir. Kendi bedenleri üzerindeki kontrol hakkını kaybeden kadınlar; birçok farklı sebepten istenmeyen gebelikler sonucu çocuğu dünyaya getirmek ya da canına kastedecek yöntemlerle çocuğu aldırma ve düşürme çabasında bulunmuştur. Son dönemde Türkiye’de kadın bedeni ve doğurganlığının saldırıya maruz kalması toplumdaki muhafazakarlık geleneğinin bir ürünüdür (Öztürk, 2012). Feminist birçok kadın sanatçı, kadının toplumsal problemlerle birlikte kadına biçilen roller ve toplumsal cinsiyetin ayrımcılığına değinmişlerdir. Kadın sorunsalına irdelerken bedenlerini kullanarak gerçekleştirdikleri performanslarda, doğumla birlikte başlayan bir serüvende kadın olmanın verdiği zorlukları göz önüne sermişlerdir. Beden, politik bir araç olarak eylem alanı olma haline Performans sanatıyla birlikte gelmiştir. iktidar mekanizmalarının ezici gücünü, kadın sanatçılar kendi bedenlerine atfettikleri anlamlarla alt üst etmek için büyük çabalar sarf etmişlerdir. Toplumsal cinsiyet ve kadın bedeninin tartışılması, sanat tarihinde kendi bedenlerini kullanarak oluşturdukları performansları bu tez çalışmasında analiz etmekte fayda vardır.

### 3.9. Marina Abramoviç

Beden ve performans sanatının en önemli isimlerinden Marina Abramoviç bilinçaltının ve bedenin sınırlarını zorlayan çalışmalarıyla performans sanatında büyük bir başarı yakalamıştır. 1946 yılında Yugoslavya’da dünyaya gelen Abramoviç Partneri Ulay’la beraber oldukları süreç içinde çalışarak performanslar gerçekleştirmişlerdir.

Marina’nın anne ve babası II. Dünya savaşı sürerken faşistlerle mücadele etmiş partizanlardı, hatta bu süreçte verdiği mücadelelerle harp sonrası kahraman olarak ilan edilmiştir. Annesi Danica 1960’lı yıllarda Belgrad Devrim ve Sanat Müzesinin müdürlüğünü yapmıştır. Sıkı kuralları olan Danica Marina’ya gece en geç saat 10’da gelme kuralını dayatmış bu kural genç sanatçı 29 yaşına varana dek sürdürülmüştür.

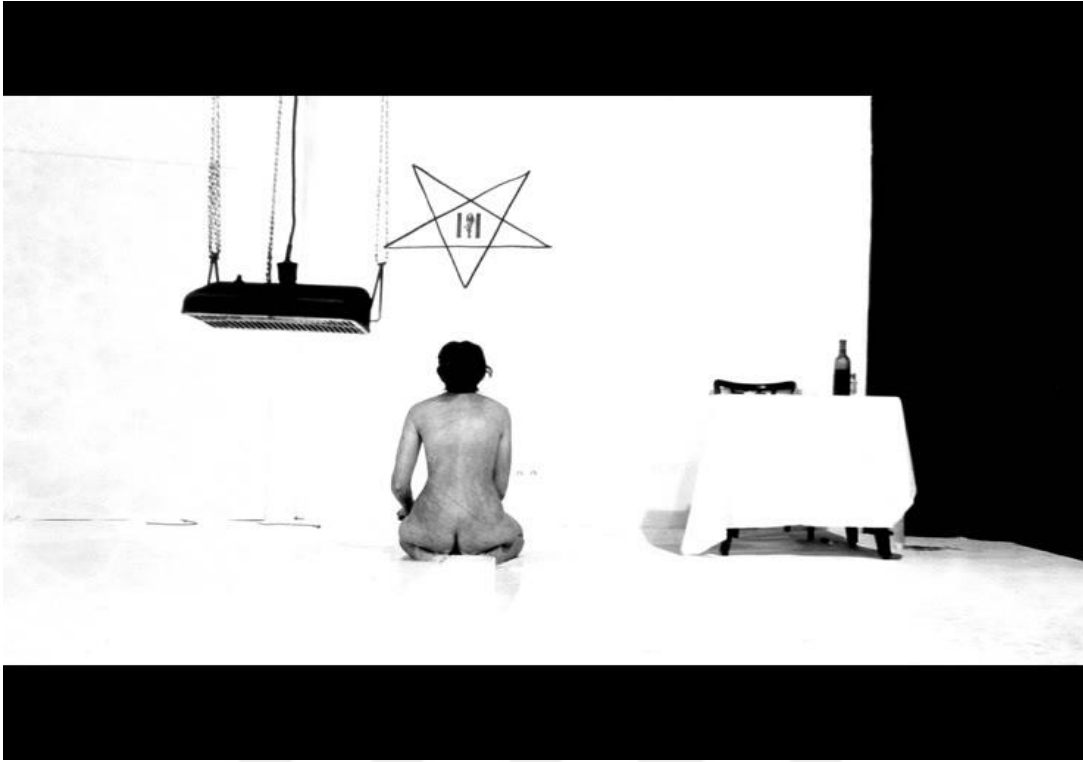
Hiçbir zaman sarsıntı yaratmakla ilgilenmedim. Benim asıl ilgi alanım, insan aklının ve bedenin zihinsel ve fiziksel sınırlarını keşfetmekti. Bu Keşfi halk ile birlikte yapmak benim için oldukça önemliydi, bunu kendi başıma yapmam mümkün değildi. Halkın beni izlemesi önemli bir ihtiyaçtı çünkü halk ve benim aramda yoğun bir enerji diyalogu oluşuyordu. Zihinsel ve fiziksel sınırlarımızı karşılayan enerjiyi halktan alırsınız. Daha sonraları başka kültürleri tanıma fırsatı bulduğumda Tibet’teki Aborijinlerle tanıştığımda Hatta Sufi ayinlerine tanık olduğumda, bedenin fiziksel olarak aşırı zorlanması zihinsel bir sıçrama yaşamasını sağlıyor. Fiziksel zorlanma, bedenimizin bize yarattığı sınırlamalardan kurtulabilmek, acı ve ölüm korkusunu aşabilme olanağı sunuyor. Biz batı kültüründe yaşayan insanlar çok korkağız. O başka uzama ve boyuta sıçramanın yolunu performansla buluyordum.

Sanatçının ilk performansı 1973 yılında gerçekleştirdiği ‘‘Thomas’ın Lips’’ başlıklı performansıdır. Sahneye çıplak bedeniyle çıkarak bal ve şarap içtikten sonra karnına çizdiği yıldız sembolünü jiletle kanatmıştır.



**Resim 33:** Marina Abramoviç, "Thomas Lips", 1973.

Vücudunun acı sınırını bedenine uyguladığı şiddetle zorlayan Abramoviç, elinde tuttuğu baston ve ayağına giydiği asker botlarıyla, Rusça söylenen şarkının eşliğinde ağlamıştır. Sanatçı şarkı bittikten sonra çıplak bedeniyle haç şeklindeki buz kütesinin üzerine yatar, bedenine uyguladığı acının şiddetini kendisini kırbaçlayarak artırır. Saatlerce devam eden performans sonucunda kan lekesi bulunan beyaz mendili bastona asarak sonlandırmıştır. Performans esnasında kullanılan her objenin anlamına dikkat çeken sanatçı, "Buz kütesinin şekli ve kırbaçlama eylemi Hristiyanlığa, bal ve şarap Ortodoks ritüellerine işaret etmekten yıldız Yugoslav komünist partisini sembolize etmektedir. İhtilaf ve acıyı göstermek için acıyı göstermiştir" ifadelerini kullanmıştır. Marina, Slav halkının içinde bulunduğu siyasal problemlere karşı durarak gösterdiği direnişi anlatmaktadır.



**Resim 34: Marina Abramoviç, “Thomas Lips”, 1973.**

Bedenini bir araç olarak kullanarak bedenine şiddet uygulamaktan çekinmeyen sanatçı, toplumun çektiği acılara dokunan performanslar gerçekleştirmiştir. Çalışmalarında değindiği kavramları tesadüfen değil bir mantelikle kurguladığını belirten sanatçı, izleyicilere bilinçaltı diliyle mesajlar iletir (Denizci, 2019, 49).

Kadın bedeninin nesneleşmesine tepki olarak gerçekleştirilen performans sanatı örnekleri arasında, en çarpıcı işlerden biri, Marina Abramoviç’in “Ritim 0” (“Rhythm 0”) isimli performansıdır. Bedenin dayanıklılık sınırlarında gezinen ya da prova edilmeden gerçekleştirilen performanslardandır. Gerçekleştirdiği performanslarda bedeninin acıya olan dayanıklılığını zihin yoluyla sınan bir sanatçı olan Abramovic, 1960’larda ortaya çıkan vücut sanatının önemli temsilcilerindendir. 1974 yılında Napoli’de gerçekleştirdiği “Ritim 0” (“Rhythm 0”) adlı performansında, kendini nesneleştirerek izleyiciyi performansın içine dâhil edip aktif hale getirmiştir. Altı saat süren performansta bir masanın üzerine 72 adet nesne konulmuştur. Bu nesnelere arasında gül, şarap, kuş tüyü, mendil, boya ve yara

bandının yanında silah, makas, bıçak, jilet gibi kesici aletler de bulunmaktadır. Abramovic, masanın üzerine, izleyicilerin bütün nesnelere kullanarak ona istediği her şeyi yapabileceklerini yazan bir not bırakmıştır.



**Resim 35:** Marina Abramovic, "Rhythm 0", Napoli, 1974

Yazılan not ve masaya yerleştirilen nesnelere görünce şaşkınlığa uğrayan izleyiciler başta kesici olmayan nesnelere sanatçının bedenine müdahalelerde bulunmuşlardır. Bu davranışlar karşısında pasif duran sanatçıyı gören izleyiciler daha da aktif davranışlar sergilemiş kesici aletleri de kullanmaya başlamışlardır. Gül dikenlerini sanatçının karnına saplamaktan, meme uçlarını kesmeye ve bu pasifliğe karşın aktifliği sürdürerek sonunda silaha kadar gitmişlerdir. Bu çalışma insanların ruhundaki kirliliği gözler önüne sermektedir. Performans esnasında sanatçı, daha çok erkeklerin şiddetine maruz kalmıştır. İzleyiciler arasındaki kadınlardan yalnızca birinin bir mendille sanatçının gözyaşını sildiği ve diğer kadınların ise yüzlerinde erkekleri şiddete yönelten küçümser bir ifade gözlenmektedir. Abramovic burada kadının toplum içerisindeki pasif olma durumuna eleştiride bulunmuş kendi hayatını tehlikeye attığında, izleyiciler arasında bulunan kadınların performans süresince Abramovic'e uygulanan şiddet karşısında tepkisiz kalması da şaşırmıştır. O dönem mazoşistlikle yargılanan Abramovic, gerçekleştirdiği "Ritim 0" performansı ile asıl mazoşistliğin, ona şiddet uygulan ve bu uygulamalara karşın sessiz kalan insanların

(kadınların) olduğunu göstermiştir. Amaç seyirciyi, ilgisizlik ortamından çıkartıp o tehlikeyi hissettirmektir. Performans esnasında jilet darbeleriyle yaraladığı bedeni üzerinden cinsiyet kavramını ve geleneksel güzellik anlayışını sorgulamaktadır. Performansın sonunda sanatçı yaralarından sızan kanı sildiği pamukları da sergilemiştir (Antmen, 2014:8)

### 3.10. Yayoi Kusama



**Resim 36:** Yayoi Kusama, "Self-Obliteration By Dots", 1968.

Yayoi Kusama'nın eserlerinde sık sık karşımıza çıkan puantiyeler psikolojik nevrozlarının sanatına yansımaları olarak nitelendirilmektedir. Psikoloji biliminde Obsesif kompulsif olarak nitelenen psikolojik rahatsızlığını çalışmalarının her yerine küçük büyük puantiyeler yerleştirerek yansıtmaktadır. Sanat çalışmalarının temelinde, içinde bulunduğu psikolojik nevrozlarının etkisini bilinçli olarak kullanmış ve bir süre akıl hastanesinde yatmıştır. Sanatçının eserlerinde kullandığı lekelerin önemli nedenlerinden biri de çocukluk döneminde yaşadığı travmalarıdır.

Kusama, annesinin "Aşırı kuralcı, sert, otoriter ve çocuklarını hem fiziksel hem de duygusal açıdan taciz ettiğini ifade etmiştir. Annesi, çok çapkın olan babasının metreslerini ziyarete gittiğinde Yayoi'yi peşinden göndererek babasının

yaptıklarını takip etmesi ve dönüşte her şeyi kendisine anlatması için görevlendirmiştir. ”Sanatçı kendisiyle ilgili merak edilenleri bir röportajında şu şekilde cevaplamıştır“ Birçok aşığı olan bir babam vardı, annem kendisi için casusluk yapmam için beni görevlendirirdi. Cinsel ilişki düşünce bile benim için çok travmatikti çünkü annem çok sinirli bir kadındı. Bu kötü deneyimim üstesinden gelmek amacıyla her zaman çıplak görüntüler kullandım. Görsel ifadem kökenini çocukluk döneminden bu yana devamlı olarak gördüğüm halüsinasyonlarıma dayanır. Annesi tarafından küçük yaşta verilen büyük sorumluluklar, onu yetişkinlik döneminde Obsesif Kompulsif bozukluğuna sürüklemiş ve cinsellik konusundaki durumu onda travmaya dönüşmüştür. Bu travmalarını sanatına yansıtıken, erkek cinsel organını anımsatan heykel çalışmaları yapmıştır (Performans Sanatı ve 1960’larda Sonra Kadın Performans Sanatçıları, Yüksek Lisans Tezi, Syf. 63, Dilşah Denizci, Erzurum, 2019). Sanatçının, çalışmalarındaki puantiyeler tuvalin sınırlarını aşmış adeta yaşama karışmıştır. Bunu 1967 yılında puantiyeli bir pelerinle puantiyeli ata binerek gerçekleştirdiği çalışmasında görmekteyiz.



**Resim 37: Yayoi Kusama, “Self-Obliteration By Dost”,1967.**

Sanatı bir tür terapi yöntemi olarak nitelendiren Kusama, Psikolojik rahatsızlığından kaynaklı yaşadığı sancılı duyguları ifade ederek iyileşmeyi hedeflemiş ve performans sanatını ifade dili olarak kullanmıştır. “Sanatla ilgilenmeseydim şimdiye kadar yaşamazdım” diyen Yayoi, yaşadığı

olumsuzluklardan ve gördüğü halüsinasyonlardan uzaklaşarak, Sanatı korkularını aşabileceği bir disiplin olarak görmüştür.



**Resim 38:** Yayoi Kusama, "Self-Obliteration By Dots", 1968.

Yayoi, "Sık sık şiddetli psikolojik nevrozlar geçirdim, bu durumda tuvali noktalarla kapladım daha sonra bunları masalara, yerlere ve son olarak vücuduma işlemeye devam ederek, bu süreci tekrar tekrar tekrarladıkça puantiyeleri sonsuzluğa yaymaya başladım. Ellerimi, ayaklarımı, yüzümü, bütün vücudumu ve bütün odayı puantiyelerle kapladıkça kendi hakkımdakileri unuttum.

Geçmiş yaşantısından izleri yansıtan çalışmalarına baktığımız zaman sanatçıda feminist bir tutum da görmekteyiz. Yayoi kendi bedenini ortaya koyarak, ataerkil sisteme ve cinsiyetçiliğe karşı bir tutum sergilemiş ve eserlerinde erkek cinsel organı ve kadın bedenini bir arada kullanmıştır.



## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### SANATSAL PRATİKLERLE CİNSİYET BAĞLAMINDA KADIN



Resim 39: Gülcan DEĞET “Obsesyon” (2021)



Resim 40: Gülcan DEĞET “Obsesyon” (2021)

#### 4.1. Obsesyon

Bireyin saçma olduğunu bildiği halde kafasından atamadığı soru ve sorunlarla boğuşmasına Obsesyon (takıntı) diyoruz. Bu hastalığın önemli nedenlerinden bir tanesi travmatik olaylar yaşamaktır (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Tak%C4%B1nt%C4%B1>). Doğup büyüdüğü toplumda farkında olmadan birçok travmatik olay yaşayan kadınlar ya da çocuklar çeşitli türlerdeki takıntılara sürüklenir.

Obsesyon (takıntı) adlı performansında sanatçı, çocukluğundan itibaren içinde bulunduğu toplumun geleneklerinin dayattığı bir takım kalıplaşmış yargıların isteklerini sürekli yerine getirerek besleyip; bu dayatmalardan kaçınarak da ipleri eline almaya çalışmak arasında gidip geldiği, kendi benliğinden uzaklaşıp ya da hiç tanışmadığı benliğinin yoksunluğunu çok derinden hissettiren duygu değişimlerini ifade etmeye çalışmıştır. Bu dayatmalardan her ne kadar kurtulmak istese de aksi şekilde bunları takıntılı bir şekilde yapmaya devam ettiği tüm bu çelişik süreçler kendi içinde bir karmaşaya sürüklenmesine sebep olmuştur. Sürecin böyle ilerlememesi gerektiğinin her ne kadar farkında olsa da karmaşada kendini tekrarlayıp durmuştur. Takıntının imgesi olarak üzerine geçirdiği tüller sanatçı için, bir yandan savaşırken diğer yandan bir kabullenişin sembolü olmuştur. Kumaşların kullanım amacı bir şeyleri gizlemek ya da kapatmaktır. Fakat tül diğer kumaşlardan farklı olarak kapatma özelliğine sahip değildir. İçinde gizlemeye çalıştığı toplumun kendisine atfettiği kimlikler bu ince tüllerin altını gösterdiği gibi gözler önündedir. Bu çırılçıplak gerçeklikle birlikte gizlemeye ve gizleyememeye olan takıntılarını arasındaki dansını izleyiciye sunuyor.

#### 4.2. Oku!

“Clarissa P. Estes’in kurtlarla koşan kadınlar” kitabının konusu olan kadın arketipinin doğasını okumak anlamak ve yaratıcı kadın olmanın gerekliliğini betimleyen bir öğreti olması bu kitabı sanatçı için yüceleştirerek çalışma konusu haline getirdi.



**Resim 41:** Gülcan DEĞET “Oku” (1.3)

Kurtlar ve kadınları ortak payda da birleştiren birçok davranış biçimine değinmiştir. Her iki türde Sürekli değişen koşullara uyum sağlamakta deneyimlidirler; tutuklarını koparmalarının yanında çok ta cesurdurlar ancak ikisi de sürekli avlanmış, taciz edilmiş ve hasımlarından daha az değerli olarak tanımlanmıştır. Estes, kitabında kurtları içeren vahşi hayatın biyolojisiyle ilgili 20 yılı aşkın süren çalışmalarından faydalanmıştır.



**Resim 42:** Gülcan DEĞET “Oku” (1.3)

İslam dininin ilk emri olan ‘Oku’ mak Kuran-ı Kerim’in insanın yaşam yolculuğunda iyi insan olması için öğrenmesi gerekenleri anlamasını sağlayan temel taşlardan bir tanesidir. Bu kitapta kadının doğasını anlayıp kendi benliğine sarılmasını öğreten bir eser niteliğindedir. Bu bağlamda performansını izleyiciye sunarken kadının okuyarak özüne inmesini bu eylemi gerçekleştirirken de İslam dinindeki saflığı ve temizliği üstündeki beyaz giysilerle bütünleştirmiştir. İslam dinin

kültleşmiş davranışı olan Kur'an-ı Kerim'i üç defa öpüp alnına koyup yüceltme işlemini gerçekleştirerek kitaptaki şu dizeleri okumuştur; Sağlıklı kadın tıpkı bir kurt gibidir: sağlam, kunt, diri, hayat verici, konumunun bilincinde, yaratıcı, sadık ve göçebedir. Ancak vahşi doğadan ayrılmak kadının kişiliğinin zayıflamasına, bir hortlak ve hayalet halini almasına yol açar. Postu kolay deldiren, çelimsiz, sıçrayamayan, avlanamayan, doğuramayan, bir hayat yaratma yeteneğinden yoksun biri olmak için burada değiliz. Kadınların hayatı durağanlık içindeyken ya da can sıkıntısıyla dolu olduğunda, bu her zaman vahşi kadının ortaya çıkma zamanının geldiğini gösterir; ruhun yaratıcı işlevinin deltayı doldurmasının zamanıdır.

### **4.3. Duygusal Robot**

Toplumsal cinsiyet rolleri, kadına dayattığı kimliklerin yanı sıra kadının bulunacağı mekanları da sınırlandırmaktadır. Bu mekanlar; başta ev olmak üzere çarşı, Pazar, Market, güzellik salonları ve mağazalardır, tamamen evin temizlik, yemek ihtiyaçlarını karşılamak ve bunları yaparken kadının estetik algısının erkeğin bakış açısıyla şekillenmiş olması ve bu algıya uygun giyim, makyaj, ihtiyaçlarını karşıladıkları mekanlar olmuştur. Fakat bütün bu sorumlulukların kadına yüklenmesi, ve zamanının bütününe kendisi dışındaki her şeye ayırması kadının kişilik gelişimine fayda sağlayacak bilgilere ulaşmasını, okumasını kendiyle tanışması olanağını yok ederek kadının yaratıcı ruhunu baltalamıştır. Çocukluğundan itibaren aynı davranışları rol model olarak gördüğü annenin de yapmış olması bu pratiklerin doğruluğunu kanıksamaktadır. Hayatı bu şekilde sorgulama hakkı bulmadan benimseyen kadınlar; ev içinde otonom veya önceden programlanmış görevleri yerine getirebilen algılama yeteneğine sahip olan robot halini almışlardır.



**Resim 43:** Gülcan Değet, ‘‘Duygusal Robot’’, 2021

‘‘ Bir tanımla robotlar canlıların davranışlarını ve işlevlerini taklit edebilen fiziksel yeteneklere ve yapay zekaya sahip mühendislik ürünleridir’’ (Robot-Vikipedi, tr.m.wikipedia.org). Kadınları bu robotlarından ayırt eden en önemli özellikleri ise doğurganlıklarının yanı sıra duygusal olmalarıdır.



**Resim 44:** Gülcan Değet, ‘‘Duygusal Robot’’, Performans, 2021

Bu performansını, kadınların günlük eylemleri tamamen bilinçsizce bir kontrolörün denetiminde gerçekleştiriyor olmalarına farkındalık oluşturmak üzere gerçekleştirmiştir.

## SONUÇ

Sanayi devriminin 19. Yüzyılın ilk yarısından biçimlenerek ikinci çeyreğinde bütün Avrupa'yı kapsayacak nitelikte dönüşümler gerçekleşmiştir. Bunun sonucunda Avrupa eskisinden çok farklı bir toplum yapısı sergilemeye başlamıştır. Endüstriyel toplumların gelişimi sonucunda büyüyen şehirler, teknolojik gelişme ile yeni yaşam formu ortaya çıkarmıştır. Toplumun her alanında meydana gelen değişimler sanatta da kendini göstermiştir. Sanatın estetik ölçütleri biçimsel oluşumu ve anlamı değişerek modernizm temellerini ortaya çıkarmıştır. Geleneksel sanat anlayışını bir yana bırakan Modern sanat, yeni bir perspektif katılarak yapılan sanatla ilişkilendirilmiştir. Modern sanatçılar maddenin doğası üzerine, farklı fikirlerle sanatın işlevselliği üzerine yeni bir bakış açısı geliştirmişlerdir. Modern sanatın soyut kavramına ve kavramsal sanata eğilimli olması geleneksel sanatın dar kalıplarından sıyrılarak sanata yeni bir perspektif oluşturmasına olanak tanımıştır.

Sanatın nesneye olan ihtiyacının sorgulanması 1960'lı yıllar sonrasında sanat ortamında yaşanmış en büyük dönüşüm noktalarından biri olmuştur. Düşüncenin maddenin önüne geçtiği bir sanat çağı başlamış başlarda "Düşünce Sanatı" olarak tanımlanan bu sanat türü daha sonraları Kavramsal sanat olarak ifade edilmiştir. Sanatçının bedenini kullanarak uyguladığı "happening" (oluşum) ya da performans tarzındaki gösteriler; heykel ve resim gibi geleneksel biçimlerin ötesine geçer. Sanatçılar, "Environment" (çevre) ya da "Enstalasyon" gibi düzenlemelerle; müzelerin ve galerilerin hem ideolojik hem de fiziksel sınırlarını ortadan kaldırmıştır.

Duchamp avangard içinde daha avangard ve 'postmodern öncesi postmodern tutumu 1950'lerde Neo-Dadacı olarak tanımlanan Amerikalı sanatçılar Jasper Johns ve Robert Rauschenberg gibi sanatçılardan sonra 1960'lı yılların neredeyse bütün akımlarla beraber performans sanatına etkisini göstermiştir. (Antmen,-2014-193) Performans sanatı 20.yüzyılın ikinci yarısında disiplinler arası özelliğiyle dikkat çekmiş olsa da 1970'lerde ancak bir tür olarak kabul görmüştür. 1960-80 arasındaki süreçte, performans sanatının çok çeşitlerde örnekleri, sanatçılar tarafından bağımsız olarak ya da çeşitli gruplaşmalar dahilinde uygulanmıştır. Buna örnek olarak fluxus'un neredeyse bütünüyle performans kökenli bir oluşum olmasını göstermek

mümkündür. 1960-70'lerin feminist sanatçıları sanatsal ifade biçimi olarak performans sanatını benimsemişlerdir. Çok çeşitli ve aynı zamanda çok yoğun bir üretimi kapsayan feminist sanat birikimi dahilinde heykel, resim veya geleneksel türlerden ziyade etkin bir karşı duruşun göstergesi olarak performans önemli bir ifade aracı olmuştur. 1960'lı yılların sonlarında giderek daha çok benimsenen performans sanatı aynı zamanda taraftarlarını da çoğaltmıştır. 1970'lerde sanatçılar beden temsili sorununa gönderme yapmak için performans sanatını kullanırlar.

Kadın temsillerinin daima erkek sanatçılar tarafından, sanatın bir nesnesi pozisyonunda olması 1970'lerde kadın sanatçıların hareketine geçmesiyle toplum içerisinde farkındalık yaratmışlardır. Kadın sanatçılar genellikle toplum içerisinde şiddet ve istismarlara maruz kalan kadınları temsil etmek amacıyla kendi bedenleri ile bu sorunu gözler önüne sermişlerdir

20. Yüzyılda batı sanat dünyasında göz ardı edilmiş sanatçılar, bu yüzyıldan itibaren bienaller, sergiler ve çeşitli sanat etkinliklerinde yavaş yavaş kendilerini göstermeye başlamıştır. Böylelikle Batı bakış açısında birden fazla kültür eğilimleri görülmeye başlayarak, sanatsal ifade biçimleri farklı kültürlerle geniş bir alana yayılmıştır. Kavramsal sanatın ifade biçiminin bir uzantısı olarak, birçok sanatçı kimlik politikalarına yönelmiştir. Irk, kültür, sınıf, cinsiyet ve cinsel kimlik gibi kavramlar üzerine yoğunlaşan sanatçılar böylelikle kişisel deneyimlerini ifade etmişlerdir. Siyah/beyaz, erkek/kadın iyi/kötü gibi zıt kavramları irdeleyerek, Batı kültürünün ayrımcı politikalarını gündeme getirmişlerdir. (20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Ahu Antmen, 7.Baskı, 2008-2014/İstanbul, Syf.295, ). Queer teorisinin başlangıcı olarak kabul edilen Butler'a (1990) göre sorun cinsel kimlik ayrımı yapmaksızın ezilen ve sömürülenlerin, yine cinsel kimlik ayrımı yapmadan ezen ve sömürenlere karşı özgürleşme ve tekrardan var olma çabasıdır. Bu görüşü anlamak günümüzde feministlerin dünya üzerinde birbirinden farklı birçok alanda sömürüye karşı mücadelesini anlamayı sağlamaktadır. Bugün Queer teorisinin fazla sayıda savunucusunun bulunmasının sebebi de feministlerin düşüncesi ile elde edilen başkaldırının eleştirilen bir şekilde olsa da devamı olarak nitelendirilmesi olabilir. Üretiminin temel göstergesi olan kadın ve erkek için toplumsal cinsiyetlerin ötesine

meseleyi çekmektedirler. Mesele bugün artık, ayrımcılığın her türüne karşı direnç gösterme meselesidir. (Butler, 1990).

Sanatçılar toplumsal kimlik rollerinin kadınlar üzerinde bıraktığı psikolojik etkileri gün yüzüne çıkaracak kurgusal performanslar gerçekleştirmişlerdir. Bu psikolojik etkileri Geleneklerin bireyler üzerindeki etkisini derinlemesine incelediğimizde bireylerin özellikle yakın çevresinde bulunan kişiler tarafından yargılanması ve olumsuz değerlendirilme korkusuyla birlikte, sosyal anksiyete ve sosyal fobinin yoğun bir şekilde ortaya çıktığını görürüz. (Emin Kurtuluş, 20). Topluluk bireyi farklı bir şey yaptığında bu davranış kalıplarının yanlış olduğuna karar verip daima eleştirir. Bu kötü muamele de bireyler üzerinde olumsuz değerlendirme korkusunu ortaya çıkarır. Fark edilme düşüncesi olumsuz değerlendirilmeden korkan kişilerin sosyal çevreden uzaklaşmasına sebep olduğu tespit edilmiştir. Olumsuz değerlendirilme korkusu Psikoanalitik yaklaşıma göre, id, ego, süper ego arasındaki çatışmanın sonucu olarak zayıflayan ego(benlik) süper egoya karşılık verememekte bu sebeple id benliğinin kendisine dönmesi sonucunda ortaya çıkar. Bireylerin bütün bu çatışma sonucu savunma mekanizması engelleri ile karşılaşarak bu savunma mekanizmaları fazlaca kullanılmaya maruz kalması ruh sağlığını zayıflamasına sebep olmuştur (Kurtuluş, 2019:56). Cinsiyetleri nedeniyle bu duruma kadınların erkeklere oranla daha çok maruz kaldığını söylemek mümkündür.

Geçmişten günümüze ataerkil olarak yönetilen toplumlarda kadınlara çocukluklarından itibaren yüklenen sorumluluk ve davranış biçimleri arasında, sesli konuşup gülmeyen, koşmayan sokakta oyun oynamayan uslu çocuk, gençlikte; ailenin koyduğu sınırlar çerçevesinde sosyalleşen bakire kızı, evlilikte; evinin temizlikçisi, aşçısı söz hakkı olmayan ancak boyunu aşan sorumlulukları olan ve doğuran aileyi bir arada tutmaya çalışıp bütün şiddet ve zorluklara göğüs geren ama asla tepki göstermeye hakkı olmayan kadın profilleri bulunmaktadır.

Kadınlarda psikolojik olarak olumsuz algılanma ve kendi başına bir birey olarak kabul edilmeme endişesi baş gösteriyor, bu bölgelerde yaşamını sürdüren kadınlar mütemadiyen kocasıyla *'er'iy le birlikte anılmanın değerli olduğunu düşünür hale dönüştürülüyor.*"

Toplumda yaşıyan tüm kadınlar için bunu söylemek doğru olmaz. Yukarıdaki eşitsizlik ve sınırlandırmalardan bahsederken, iş hayatına atılan otoritenin dışına çıkan kadınlar da elbette vardır. Bu kalıplardan sıyrılmaya ve özgürce hayatını idame ettirmeye çalışan kadınların da bulunduğu tespit edilmiştir. Ekonomik özgürlüğüne sahip olan kadın, ev hanımlığı adı altında toplumun kadına dayattığı kölelik rolünün dışına çıkarak gerçek bir kimlik kazanarak yaşadığı hayatta bir nebze de olsa özgürleşir. Sanatçını tez çalışması için yürüttüğü araştırmalar ve çalışmalarda kadın olarak ataerkil geleneklere dayalı bir toplumda yaşarken çocukluğundan itibaren kalıplaşmış davranışlarla yaşamını sürdürmüş kendi benliğini oluşturamamış olmanın verdiği kimlik bunalımını çalışmalarında ifade etmeye çalışmıştır. Tüm bu kimlik bunalımı ve bastırılmış karakteriyle savaşırken bir yandan da gerçek kimliğinden ödün verdiği zamanlar ve olaylar elbette olmuştur. Ancak çalışmalarında gelenekselliğin ve toplumsal kimliğin dayattığı durumlara konumlanmayı reddederek bu sahte gerçekliği yıkmaya çalışmıştır. Kendini toplumun kodlarına uygun bir kalıba ya da kimliğe sığdırmaya zorlamamak, sanatçıyı farkında olamadan kullandığım savunma mekanizmalarından kurtararak özünde bulunan kadın benliğini hor görmeden sevgi ve saygıyla kucaklama olanağı tanımıştır. Bu kimliklerin hiçbiri sanatçıya ait değildi. Bu benimsemediği benliklerin kendisine zarar vermemesi için dolaylı olarak sahip olduğu kimliklerin tamamından vazgeçemeye çalışmıştır. Elbette her birinden ufak tefek izler taşısa da bu gün sahip olduğu ve gerçek olduğuna inandığı kimliği sanatçıyı özgür kılmıştır.

## KAYNAKÇA

- Ahu Antmen, (2014), Sanat ve Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri. Çeviren: Soğancılar, E. (4. baskı). İletişim Yayınları, İstanbul.
- Antmen Ahu, (2009), 20.Yüzyıl batı sanatında akımlar, Sel Yayıncılık, İkinci Baskı, İstanbul.
- Antmen, Ahu (2014). Sanat ve Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri. Çeviren: Soğancılar, E. (4. baskı). İletişim Yayınları, İstanbul.
- Ahu Antmen, (2014) 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 7.Baskı, /İstanbul, Syf.295,
- Barrett, Terry, (2012), Sanatı Eleřtirmek Günceli Anlamak, Hayal Perest, Sanat Kuramları s. 66
- Butler, J. (1990). Gender trouble, feminism and the subversion of identity. New York: Roudledge.,
- Carleton, R. N., Collimore, K. C., & Asmundson, G. J. (2007). Social anxiety and fear of negative evaluation: Construct validity of the BFNE-II. Journal of Anxiety Disorders, 21(1), 131-141
- Carlson, M. (2013). Performans Eleştirel Bir Giriş. Ankara: Dost Kitabevi.
- Cüceloğlu, D., (2014). İnsan ve davranışı. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Cynthia Freeland, (2008), Sanat Kuramı, Çeviren: F, Demir. Dost Kitabevi, Ankara:
- Donovan, J. (2013). Feminist teori(A. Bora, M. A. Gevrek ve F. Sayılan, Çev.). İstanbul: İletişim
- Firestone, S. (2003). The dialectic of sex: The case for feminist revolution. New York: William Morrow
- Germaner, Semra, (1996) sonrası sanat, Kabala Yayınevi. İstanbul.

- Hobsbawn, E. (2006), *Geleneğin İcadı*, Çeviren: Mehmet Murat Şahin, İstanbul: Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Kaçar, Ö. (2007). *Toplumsal cinsiyet ve kadının konumu: Türkiye’de yakın zamanlardaki değişimi anlamak*. Yüksek lisans tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyon.
- Kurtuluş, Emin (2019), *Kadın Üniversite Öğrencilerinin Toplumsal Cinsiyet Eşitliği İle Toplumsal Cinsiyet Rolü Stresi Ve Olumsuz Değerlendirme Korkusu Arasındaki İlişkinin İncelenmesi*, Çukurova Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, Adana,.
- Notz, G. (2011), *Feminizm* (S. D. Çetinkaya, Çev.). Ankara: Phoenix.
- Özayten, N., (1997). “Yerleştirme”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, YEM Yayın, İstanbul, Cilt: 3, 1939-1940.
- Robert William Connell, (1998), *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. Ayrıntı Yayınları. İstanbul.
- Semra Germaner, (1996) *sonrası sanat*, Kabala Yayınevi. İstanbul.
- Sheehan, Sarah, & AnnDooley(ed.), (2013), *Constructing gender in medieval Ireland*. New York: Palgrave Macmillan, xvi + 219 pp., ISBN 978-0-239-11523-5. US\$69.99 (e-Book), US\$100 (Hb), US\$95 (Pb).
- Stephen Farthing, (2013), *Sanatın Tüm Öyküsü*, Çevirmen: Firdevs Candil Çulcu Yayınevi: Hayalperest Yayınevi Birinci Baskı 3. Basım, İstanbul.
- Suğur, S. (2006). *Toplumsal cinsiyet*. G.Y. Oğuz (ed), *Toplumsal Yaşamda kadın içinde* (s. 3-24). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları
- Şeriatî Ali (2010), *kadın Fatıma Fatımadır*, Fecr, Yayıncılık, 10 baskı, İstanbul, s.118
- Zihnioğlu, Y. (2003). *Kadınsız inkılap*. İstanbul: Metis Yayınları.

## SANAL KAYNAKÇA

(Türkiye’de Feminizm ve Feminist Kadın Sanatçıların Performans Sanatına Yönelik İşlerinin İncelenmesi, Y.L.Tezi Syf. 65, Elif Orçun, Giresun ,2019).

(Performans Sanatı ve 1960’larda Sonra Kadın Performans Sanatçıları, Yüksek Lisans Tezi, Syf. 63, Dilşah Denizci, Erzurum, 2019)

<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1375117005.pdf>(2021)

<http://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar-detay.php?id=12532>

<http://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar-detay.php?id=12532> Ahu Antmen, Sanat ve Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri. Çeviren: Soğancılar, E. (4. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları. 2014, s.8(2021)

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Tak%C4%B1nt%C4%B1>(2021)

[https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/carolee-schneemann-up-to-and-including-her-limits-1973-76/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/carolee-schneemann-up-to-and-including-her-limits-1973-76/)(2022)

(<http://www.monicasjoocuratorial.com/archive/2019>).

(<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/224249>)

[www.TürkDil Kurumu.com.tr](http://www.TürkDilKurumu.com.tr) ([www.tdk.com.tr](http://www.tdk.com.tr)) (2022)

<http://11b.iksv.org/sanatcilar.asp?sid=26>(2021)

<http://www.artfulliving.com.tr/sanat/nil-yalter-ve-gorunmeyenler-i-9151>(2021)

## GÖRSEL KAYNAKÇA

<https://www.e-skop.com/skopbulten/gurultu-sanati/2935>(2022)

([https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/carolee-schneemann-up-to-and-including-her-limits-1973-76](https://www.moma.org/learn/moma_learning/carolee-schneemann-up-to-and-including-her-limits-1973-76)). (2022)

[https://www.google.com/search?q=marcel+duchamp+%C3%A7e%C5%9Fme&tbm=isch&ved=2ahUKEwitnff14cH4AhWei\\_0HHSt4BQwQ2-cCegQIABAA&oq=marcel+duchamp+%C3%A7e%C5%9Fme&gs\\_lcp=CgNpbWcQAzIFCAAQAQyBAgAEBg6BAgjECc6BggAEB4QB1CkJFigMmDGOmgBcAB4AIABugKIAaALkgEHMC42LjEuMZgBAKABAaoBC2d3cy13aXotaW1nwAEB&sclicnt=img&ei=pGmzYq27LJ6X9u8Pq\\_CVYA&bih=367&biw=899](https://www.google.com/search?q=marcel+duchamp+%C3%A7e%C5%9Fme&tbm=isch&ved=2ahUKEwitnff14cH4AhWei_0HHSt4BQwQ2-cCegQIABAA&oq=marcel+duchamp+%C3%A7e%C5%9Fme&gs_lcp=CgNpbWcQAzIFCAAQAQyBAgAEBg6BAgjECc6BggAEB4QB1CkJFigMmDGOmgBcAB4AIABugKIAaALkgEHMC42LjEuMZgBAKABAaoBC2d3cy13aXotaW1nwAEB&sclicnt=img&ei=pGmzYq27LJ6X9u8Pq_CVYA&bih=367&biw=899)(2022)

[https://www.google.com/search?q=nezaket+crema&tbm=isch&ved=2ahUKEwjWsp2t6sH4AhWR6aQKHfpGDO8Q2-cCegQIABAA&oq=nezaket+crema&gs\\_lcp=CgNpbWcQAzoFCAAQgAQ6BggAEB4QBTogCAAQHhAIOgQIABAEogQIABAYUPUTWMQdYMKiaABwAHgAgAHBAYgBxAeSAQMwLjaYAQCgAQGqAQQnd3Mtd2l6LWltZ8ABAQ&sclient=img&ei=fHKzYtaEC5HTkwX6jbH4Dg&bih=405&biw=899#imgsrc=glV\\_5J8vUj0xoM\(2022\)](https://www.google.com/search?q=nezaket+crema&tbm=isch&ved=2ahUKEwjWsp2t6sH4AhWR6aQKHfpGDO8Q2-cCegQIABAA&oq=nezaket+crema&gs_lcp=CgNpbWcQAzoFCAAQgAQ6BggAEB4QBTogCAAQHhAIOgQIABAEogQIABAYUPUTWMQdYMKiaABwAHgAgAHBAYgBxAeSAQMwLjaYAQCgAQGqAQQnd3Mtd2l6LWltZ8ABAQ&sclient=img&ei=fHKzYtaEC5HTkwX6jbH4Dg&bih=405&biw=899#imgsrc=glV_5J8vUj0xoM(2022))

[https://www.google.com/search?q=nezaket+ekici+madonna&sxsr=ALiCzsb-msR4JnS0VsgIHZvGD9CvaYguCA:1655927417396&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ve\(2022\)](https://www.google.com/search?q=nezaket+ekici+madonna&sxsr=ALiCzsb-msR4JnS0VsgIHZvGD9CvaYguCA:1655927417396&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ve(2022))

[https://www.google.com/search?q=nilbar+g%C3%BCre%C5%9F+soyunma&sxsr=ALiCzsadCq9wXtbBF7BdpZI2FG1y3AprmQ:1655975094478&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwiUmo36m8P4AhW1Q\\_EDHaHUDAYQ\\_AUoAXoECAEQAw&biw=899&bih=405&dpr=1.5#imgsrc=4F6bp4OMQEa5MM\(2022\)](https://www.google.com/search?q=nilbar+g%C3%BCre%C5%9F+soyunma&sxsr=ALiCzsadCq9wXtbBF7BdpZI2FG1y3AprmQ:1655975094478&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwiUmo36m8P4AhW1Q_EDHaHUDAYQ_AUoAXoECAEQAw&biw=899&bih=405&dpr=1.5#imgsrc=4F6bp4OMQEa5MM(2022))

[Untitled Document \(cananxcanan.com\)\(2022\)](Untitled Document (cananxcanan.com)(2022))

[http://www.ekici-art.de/\\_d/art/frame\\_top.html\(2022\)](http://www.ekici-art.de/_d/art/frame_top.html(2022))

[http://www.artfulliving.com.tr/sanat/nil-yalter-ve-gorunmeyenler-i-9151\(2022\)](http://www.artfulliving.com.tr/sanat/nil-yalter-ve-gorunmeyenler-i-9151(2022))

[http://www.cananxcanan.com/fountain.html\(2022\)](http://www.cananxcanan.com/fountain.html(2022))

[https://www.google.com/search?q=ana+mendieta+performans&tbm=isch&ved=2ahUKEwjugs6grcT4AhXXNuwKHahdB8sQ2-cCegQIABAA&oq=ana+mendieta+performans&gs\\_lcp=CgNpbWcQAziECCMQJ1AAWABgjAdoAHAAeACAAaMCiAGjApIBAZItMZgBAKoBC2d3cy13aXotaW1nwAEB&sclient=img&ei=EsW0Yu6xFtftsAeou53YDA&bih=405&biw=899\(2022\)](https://www.google.com/search?q=ana+mendieta+performans&tbm=isch&ved=2ahUKEwjugs6grcT4AhXXNuwKHahdB8sQ2-cCegQIABAA&oq=ana+mendieta+performans&gs_lcp=CgNpbWcQAziECCMQJ1AAWABgjAdoAHAAeACAAaMCiAGjApIBAZItMZgBAKoBC2d3cy13aXotaW1nwAEB&sclient=img&ei=EsW0Yu6xFtftsAeou53YDA&bih=405&biw=899(2022))

[https://www.google.com/search?q=self+obliteration&sxsr=ALiCzsZK69x03pbosHyKFqK1owyiUC9L1w:1656793325791&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwiFj5mNhNv4AhUNQPEDHcK2DA0Q\\_AUoAXoECAMQAw&biw=899&bih=405&dpr=1.5#imgsrc=BxAeC557FweRZM](https://www.google.com/search?q=self+obliteration&sxsr=ALiCzsZK69x03pbosHyKFqK1owyiUC9L1w:1656793325791&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwiFj5mNhNv4AhUNQPEDHcK2DA0Q_AUoAXoECAMQAw&biw=899&bih=405&dpr=1.5#imgsrc=BxAeC557FweRZM)

[https://www.google.com/search?q=self+obliteration&sxsr=ALiCzsb6DX2\\_7Q7qMote0hhWAE3PraBkg:1656794730147&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjooOyqidv4AhXrQfEDHboLC3oQ\\_AUoAXoECAMQAw&biw=899&bih=405&dpr=1.5#imgsrc=S8AyarD9CS7BeM](https://www.google.com/search?q=self+obliteration&sxsr=ALiCzsb6DX2_7Q7qMote0hhWAE3PraBkg:1656794730147&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjooOyqidv4AhXrQfEDHboLC3oQ_AUoAXoECAMQAw&biw=899&bih=405&dpr=1.5#imgsrc=S8AyarD9CS7BeM)

<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/70361/Marina-Abramovi%C4%87-Miracle-4>

<https://www.artsy.net/artwork/yayoi-kusama-self-obliteration-no-2-1967>

[https://www.mashallahnews.com/inside-the-hamam/\(2022\)](https://www.mashallahnews.com/inside-the-hamam/(2022))

<http://www.cananxcanan.com/hicap.html>

<http://www.sukranmoral.com/pages/exhibitions/index.html#amemus>

<https://loeildelaphotographie.com/en/madrid-fundacion-telefonica/>

<http://www.nilyalter.com/works/10/hommage-a-marquis-de-sade-1989.html>

<http://www.cananxcanan.com/hicap.html>

<http://www.cananxcanan.com/hicap.html>

Şükran Moral (sukranmoral.com)

<http://www.nilyalter.com/works/94/harem-1980.html>

<http://www.sanatblog.com/isimsiz-film-kareleri-cindy-sherman/>

<https://www.thebroad.org/art/cindy-sherman/untitled-film-still-58>

<https://www.sartle.com/artwork/untitled-film-still-6-cindy-sherman>

<https://awarewomenartists.com/en/artiste/adrian-piper/>

[http://update-foundation.primary.at/en/collection/artist/piper-adrian/artwork/catalysis\\_iv.html#.X4YT6tYz](http://update-foundation.primary.at/en/collection/artist/piper-adrian/artwork/catalysis_iv.html#.X4YT6tYz)

<http://11b.iksv.org/sanatcilar.asp?sid=26>

<https://www.wikiart.org/en/cindy-sherman/untitled-film-still-15-1978>

