

**TC  
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI**

**Yüksek Lisans Tezi**

**PERFORMANS SANATI KAPSAMINDA MARDİN'DE  
KADIN TEMSİLİNE BAKIŞ**

**Canan BUDAK**

**Tez Danışmanı**

**Yrd. Doç. Evrim Özlem KAVCAR**

**MARDİN, 2017**

**TC  
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI**

**Yüksek Lisans Tezi**

**PERFORMANS SANATI KAPSAMINDA MARDİN'DE  
KADIN TEMSİLİNE BAKIŞ**

**Canan Budak**

**Tez Danışmanı**

**Yard. Doç. Evrim Özlem Kavcar**

**MARDİN, 2017**

**T.C.**  
**MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TEZ ONAYI**

Enstitümüz Resim Anasanat Dalı 14756005 numaralı öğrencisi Canan BUDAK'ın hazırladığı “**Performans Sanatı Kapsamında Mardin’de Kadın Temsiline Bakış**” başlıklı Yüksek Lisans tezi ile ilgili Tez Savunma Sınavı, Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca 16/05/2017 Pazartesi günü saat 11:00’de yapılmış, tezin onayına ~~oy~~ ~~çekildiği~~/oybirliğiyle karar verilmiştir.

Danışman : Yrd. Doç. Dr. Evrim Özlem KAVCAR



Üye : Yrd. Doç. Dr. Evren Barın EĞRİK



Üye : Yrd. Doç. Dr. Mehmet ŞIRAY



ONAY:

Bu tezin kabulü, Enstitü Yönetim Kurulu'nun ...../...../2017 tarih ve ...../..... sayılı kararı ile onaylanmıştır.

...../...../2017

Enstitü Müdürü

Doç. Dr. Musa ÖZTÜRK

# İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ .....	iv
RESİM LİSTESİ.....	v
<b>1.GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>
<b>2. TOPLUMSAL CİNSİYET .....</b>	<b>7</b>
2.1. Toplumsal Cinsiyet Rollerini.....	11
2.2. “Erkek Gibi” Kadın .....	13
2.2.2. Kızım Sana Bahtımı Verdim .....	15
<b>3. PERFORMANS SANATINDA KADIN BEDENİNE ELEŞTİREL BAKIŞ .....</b>	<b>17</b>
3.1. Performans Sanatı.....	17
3.1.1. Performans Sanatında Kadın Temsiline Eleştirel Bakış .....	20
3.2. Kadın Bedeni.....	25
<b>4. MARDİN’DE TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA KADINLARIN MEKÂN DENEYİMİ .....</b>	<b>34</b>
4.1. Gözetlenmek .....	34
4.1.1. Mardin’de Kadınların Sosyalleştiği Mekânlar .....	35
4.1.2. Avlu.....	37
4.1.3. Sokak ve Kapı Eşiği .....	39
4.2. Ziyaret.....	40
4.2.1. Mezarlık .....	41
4.2.2. Hamamlar .....	43
<b>5. SANATSAL UYGULAMALARLA MARDİN’DE KADIN .....</b>	<b>45</b>
5.1. “Medet”.....	45
5.1.1. “Geçiş Serbest” .....	53
5.1.2. “Kuyu” .....	59
5.2. “Sanrı” .....	62
5.2.1. “Şero Izro”.....	64
5.2.2. “Kırmızı” .....	66
<b>6. SONUÇ.....</b>	<b>69</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>75</b>

# ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

## “Performans Sanatı Kapsamında Mardin’de Kadın Temsiline Bakış”

Canan Budak

Mardin Artuklu Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Resim Anasanat Dalı

2017: X + 80 Sayfa

“Performans Sanatı Kapsamında Mardin’de Kadın Temsiline Bakış” adlı tez çalışmasının odağında, Mardin’de kadına yüklenen toplumsal cinsiyet rollerini sorgulayan ve açığa çıkaran bir sanatsal üretim pratiği yer almaktadır. Sanatsal ifade dili olarak performans sanatını benimseyen bu üretim pratiğinde sanatçı, geleneksel yapının kendisine dayattığı rolleri reddederek, kadına ayrılmış mekânların dışına çıkar. Performanslarını kurgularken, Mardin’in mimari dokusunu oluşturan mekânların cinsiyetçi yapısını da irdeler. Bu çalışma, kentteki kadın mekânlarındaki temsil pratiklerine eleştirel olarak bakmak için performans sanatında kadın temsilini sorunsallaştıran sanatçılar ve ilgili teorilerden faydalanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Performans Sanatı, Toplumsal Cinsiyet, Kadın Mekânları.

# ABSTRACT

Master Thesis

“A View of The Representation of Women in Mardin  
in the Context of Performance Art”

Canan Budak

Mardin Artuklu University  
Institute of Social Sciences  
Department of Painting

2017: X + 80 Pages

“A View of The Representation of Women in Mardin in the Context of Performance Art” focuses on a certain art practise that questions and reveals the gender roles that are cast upon women by the society. Through this practise which adapts the language of performance art, the artist refuses the roles that are forced onto herself by a traditional social structure, and moves outside the spaces reserved for women. While constructing her performances, she also examines the gendered structure of the spaces that make up the architectural texture of Mardin. In order to gain a critical perspective on how representation is practiced in the female spaces of the city, this essay makes use of the artists who problematise representations of women in performance art and relevant theories of art.

**Keywords:** Performance Art, Gender, Female Spaces.

## ÖNSÖZ

“Performans Sanatı Kapsamında Mardin’de Kadın Temsiline Bakış” adlı tez araştırmamda desteklerini sunan Mardin Artuklu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Anasanat Dalı öğretim üyelerine teşekkür ederim. Yüksek lisans süreci ve tez aşamasında bana verdiği destek ve motivasyondan dolayı Yrd. Doç. Başak KAPTAN ŞİRAY’a, Yrd. Doç. Dr. Evren BARIN EGRİK’e ve Yüksek lisans eğitimi boyunca çalışmalarımın belge ve dokümantasyonlarında yardımını esirgemeyen arkadaşım Mehmet ÇİMEN’e teşekkür ederim.

Yüksek lisans eğitimi boyunca bende farklı bakış açıları yaratan ve yönlendiren tez danışmanım Yrd.Doç. Evrim Özlem KAVCAR’a teşekkür ederim.

Bu araştırma süresince sözlü bilgisine başvurduğum ve bahtını bana vermeyen Annem’e gösterdiği anlayış ve destekten dolayı teşekkür ederim.

## ŞEKİL LİSTELERİ

**Şekil 1.** “Yemek Ziyafeti”/ “The Dinner Party”, Judy Chicago, Brooklyn Museum, New York, 1979.

**Şekil 2.** “Guerilla girls” İsimli Afiş ABD, 1987.

**Şekil 3.** “Aynadaki Venüs” Diego Velasques, National Gallery, 1647.

**Şekil 4.** “Dokunmatik Sinema”, Valie Export, 1968

**Şekil 5.** “Sınırlar Dâhilinde Yukarı Kalkmak”, Carolee Schneemann, 1973–1976.

**Şekil 6.** “Rhythm 0”, Marina Abramovic, Napoli, 1974.

**Şekil 7.** “Tin”, Gina Pane, 1974.

**Şekil 8.** “Başsız Kadın veya Göbek Dansı”, Nil Yalter, 1974.

**Şekil 9.** “Yıldızlaşmış Nesne Serisi” Hannah Wilke, 1974–1979.

**Şekil 10.** “Gözetlenme”, Mardin, 2017

**Şekil 11.** ”Avlu” Mardin, 2017

**Şekil 12.** “Şirin Dede Ziyaret”i, Mardin ,2017.

**Şekil 13.** ”Mezarlık”, Mardin, 2017.

**Şekil 14.** “Medet”, Canan Budak, Mardin, 2015.

**Şekil 15.** “Medet”, Canan Budak, Mardin, 2015.

**Şekil 16.** “Geçiş Serbest”. Canan Budak, Mardin, 2015.

**Şekil 17.** “Geçiş Serbest”. Canan Budak, Mardin, 2015.

**Şekil 18.** “Kuyu”. Canan Budak, Mardin, 2015.

**Şekil 19.** “Kuyu”. Canan Budak, Mardin, 2015.

**Şekil 20.** “Sanrı”, Canan Budak, Mardin, 2016.



**Şekil 21.** “Şero Izro”, Mardin, 2016.

**Şekil 22.** “Kırmızı”, Canan Budak Mardin, 2016.



# PERFORMANS SANATI KAPSAMINDA MARDİN'DE KADIN TEMSİLİNE BAKIŞ

## 1. GİRİŞ

Mardin'de bir kadın olarak geleneklerle bir arada yaşamının zorluğu bu tezi yazmama sebep olmuştur. 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 “Alenen ya da zımnen kabul görmüş kurallarla yönlendirilen ve bir ritüel ya da sembolik bir özellik sergileyen, geçmiş ile doğal bir süreklilik anıştırır şekilde tekrarlara dayanarak belli değerler ve davranış normlarını aşılmaya çalışan bir pratikler kümesi anlamında düşünülmelidir”<sup>1</sup> 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.

Mardin'de geleneklerin bireyler üzerinde dağılımını incelediğimiz zaman özellikle Yukarı Mardin'in mimarisini ve birçok farklı kültürü barındıran çok kültürlülük yapısını incelemekte fayda vardır. Mardin, konum itibariyle dağın eteğinde kurulmuştur. Mimarlık harikası Mardin, geleneksel yaşayışın birer simgesi olarak birbirinin manzarasını kesmeyen evler; teraslar, açık avlular ve kullanılabilir çatısız damlar halinde tasarlanmıştır. Bu yapılanma şekli kullanıcıların hem sosyalleşebilmeleri hem de birbirini gözetlemeleri açısından oldukça işlevseldir. Kent mimarisinin iç içe kurgusu kadar, ailelerin genişliği, akraba ve komşu evlilikleri nedeniyle hemen hemen herkes birbirini tanımaktadır. Bu tanınma hali, aileler arasında bir otorite (güç) sağlarken, bireylere, sosyokültürel ve ekonomik

---

<sup>1</sup> Hobsbawn, E. *Geleneğin İcadı*, Çeviren: Mehmet Murat Şahin, Agora Kitaplığı, İstanbul: 2006, s. 2.

anlamda geleneklerin inşa ettiği davranışlar çerçevesinde, sürekli bir göz tarafından takip edildikleri gerçeğini de dayatmakta ve kanıksatmaktadır.

Mardin kenti, özellikle herkesin birbirini tanıdığı “yerli” bireyler için sınırlı bir kent olmaktadır. Örneğin, evlilik yaşı gelen bir erkeğin evlenmek istediği kızla dışarıda görüşmesi, el ele tutuşması görücülük geleneğine aykırı ve ayıp olarak kabul edilmektedir. Bu durum, erkeklerden çok, kadınları etkilemektedir. Çünkü geleneklere sahip çıkılan küçük kentlerdeki namus anlayışı tamamen kadınlar üzerinden şekillenmektedir. Ataerkil dönemden bugüne kadar kadınlara yüklenen roller arasında; çocukken, annesinin dizinden ayrılmayan, oturduğunda bacaklarını açmayan uslu çocuk, gençlikte, anne ve babasının iffetli ve bakire kızı, olgunlukta, evinin hizmetçisi, kocasına itaat eden ve doğuran kadın, yaşlılıkta ise babası ve kocası tarafından ev içine mahkûm bırakılan ve ailesini bir arada tutmaya çalışan kadın profilleri bulunmaktadır.

Mardin’de geleneksel toplum yapısının belirlediği kadın profilini çizerken, burada yaşayan tüm kadınlar için bunu söylemek yerinde bir tespit değildir. Yukarıdaki kalıplardan bahsederken, çalışma hayatına atılan kadınların varlığı da göz ardı edilmemelidir. Mevcut kalıpları kullanarak gerektiğinde kendini görünmez kılarken bazen de bu kalıplardan sıyrılmaya ve özgürleşmeye çalışan kadınların da bulunduğu unutulmamalıdır. Ekonomik özgürlüğüne sahip olan kadın, ev dışında kazandığı kimlik sayesinde bir adım daha özgürleşmektedir. “Ev dışı” olarak tanımladığımız alanların çoğu geleneksel muhafazakâr bir yapı içinde erkeklerin bulunmasının “normal” kabul edildiği yerler olarak belirmektedir.

Bu tez çalışmasında ve sanatsal araştırmamı yürütürken sanatçı kadın olarak, erkek mekânlarını (kafe, park, içkili mekânlar, demirci, sanayi sitesi gibi erkek egemen mekânları) kullanırken her ne kadar ailemin desteğini arkamda hissetsem de bunun asıl aktörü olarak, yaşadığım sınırlılıkları ve sıkıntıları kendi çalışmalarımında temsil etmeye çalıştım. Tüm bu erkek egemen mekânlarda bulunurken bazen kadınlık rollerimden ödün verdiğim de olmaktadır. Çalışmalarımında geleneksel bir toplumda kadının yeri olarak belirlenen bir mekân olan eve hapsolmayı reddederek nerdeyse bütün erkek mekânlarını delmeye çalışıyordum. Bir yandan geleneklerle

hesaplaşırken diğer yandan kamusal alanlarda kadına dayatılan toplumsal rolleri eleştirmeye çalışıyordum. Demirciye gittiğim zaman ona kaynak yapabildiğimi, marangoza hızar kullanabildiğimi ve teknik olarak onun yapabildiği işi benim de yapabildiğimi hissettirdiğimde bana olan bakışının değiştiğini fark ediyordum. Bu tavrım genellikle esnaf tarafından hoş karşılanıyordu. “Erkek gibi kadın” diyorlardı. Genel olarak baktığımız zaman kadının Mardin’de bu gibi erkek emeğine ayrılan mekânlarda görülmemesinin sebebini erkeklere bağlamıyorum, tamamıyla kadınların geçmişten gelen ataerkillik ya da mevcut iktidar sisteme boyun eğen geleneksel kalıplardan kaynaklandığını düşünüyorum. Her ne kadar Mardin’deki gelenek ve davranış biçimleri bir kadın olarak beni bağlasa da onları aşmaya çalışıyordum. Bu çalışmanın beşinci bölümünde yer alan Abbara çalışmasını gerçekleştirme sürecindeki deneyimim, bu çabanın da bir parçası olarak okunacaktır. Yerleştirme sürecinde elimde spiral ile Abbara’nın taşını keserken yoldan geçen adamların “sen Nayif’in kızı değil misin ne yapıyorsun burada” sorularına “ben müzede çalışıyorum burada kazı yapıyorum” deyip adamları ikna ediyordum. Tabii ki sanatçı kimliğimle gündelik kamusal mekânlara müdahale yaptığımı söyleyemezdim.

Bir kadın sanatçı ve araştırmacı olarak geleneklerin üzerine düşünüp onları sorgulamaya ve altüst etmeye çabalıyorum. Sanat üreten kadın, destek alsın ya da almasın sürekli bir farkındalık yaratmaya çalışır, ama çözüm yaratabilir mi? Hayır, ama en azından toplumsal yapının dayattığı kadınlık rolünü eleştirir. Bir kadının (kısmen) özgürleşmesi için sanatla uğraşması şart değildir. Gerçek hayatta erkeklerle eşit sayılmasa da sahip olduğu doğurganlık ve kadınlık zekâsı ile kendisine acımadan, toplumdaki kadın bakışını içselleştirmeden “kadın”ın nasıl alması gerektiğini dayatan zihniyetle mücadele ederse kısmen de olsa özgürleşebilir. Kadının yok sayıldığı bir toplumda kadın olmaktan duyulan gurur, kadın olmanın verdiği deneyimlerin farkındalığı ve kadınlığın da toplumsal bir inşa olduğu bilgisi onları güçlü ve özgüvenli kılar.

Bu tez çalışması altı bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm olan giriş bölümünde, ataerkil dönemden bugüne kadar kadınlara yüklenen roller arasında; çocukken, annesinin dizinden ayrılmayan, gençlikte, anne ve babasının iffetli ve bakire kızı,

olgunlukta, evinin hizmetçisi, kocasına itaat ve doğurgan kadın, yaşlılıkta ise babası ve kocası tarafından ev içine mahkûm bırakılan ve ailesini bir arada tutmaya çalışan kadın profilleri incelenmiştir. Aynı zamanda sanatçı kadının bu çalışma süresince karşılaştığı ve aşmaya çalıştığı sorunsallar üzerinde durulmuştur. Toplumsal roller ve toplumsal dayatmalar insanların önlerinde duran zorlu engellerdendir. İncelenen sorunsallar, tam da toplumsal dayatmalara dairdir.

Tezin ikinci bölümünde toplumsal cinsiyet kavramına dair teorik tartışmalar yer almaktadır. Bu tartışmalar çerçevesinde feminist kuramcıları, sanat tarihçileri, kültür kuramcıları ve mekân kuramcılarının toplumsal cinsiyet mekânlarına dair çalışmaları ile ilişkili bir analiz yapılmıştır. Judith Butler, Simone de Beauvoir, Elizabeth Fox-Genovese, Fatmagül Berktaş, Evrim Ölçer ve Zeynep Direk, bu tezde başvurulan önemli teorisyenlerdir.

Feminist felsefe, *queer* kuramı, siyaset felsefesi ve etik dallarına katkı sağlamış ABD’li postyapısalcı teorisyen olan Judith Butler’ın, *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* adlı kitabı, bu tez çalışmasında yararlanılan önemli bir kaynaktır. Butler kitaplarında, gündelik yaşamda cinsiyetin nasıl da tartışmasız ve doğruluğu kabul edilmiş bir varsayım olarak karşımıza çıktığını vurgular. Toplumsal cinsiyet kültürel bir ifade olarak değerlendirilse bile buna karşı yasalar üreterek toplumsal cinsiyet normlarının yeniden düzenlenebileceğinin üzerinde durur. Tezin şekillenmesine katkı sağlayan, bu normların sorgulanabileceği ve altüst edilebileceğinin mümkün olduğu düşüncesidir.

Fransız yazar ve feminist filozof olan Simone de Beauvoir da bu tezin araştırılmasında başvurulan önemli isimlerdendir. Simone de Beauvoir, 20. yüzyılın en etkili yapıtlarından biri olan *İkinci Cins*’te insanlık tarihi boyunca kadının, erkekler tarafından, erkeğin “öteki”si olarak tanımlandığını, bu ötekilik durumlarını, kadının kendini bir özne olarak ortaya koyamamış olması ve ötekiliği kabullenmiş olmasına bağladığı için önemli bir tartışma alanı açmaktadır.

Feminist Amerikan tarihçisi olan Elizabeth Fox-Genovese, toplumsal cinsiyet sistemini tıpkı sınıf ilişkileri gibi, “tarihsel çözümlemenin birincil kategorileri”

arasında görür. Dolayısıyla, toplumsal cinsiyeti kullanmak, her türlü toplumsal sistemin dinamiklerinin anlaşılmasına da olanak sağlar ve kadınların tarihsel süreç içine zorunlu olarak yeniden yerleştirilmelerini öngörür.

Feminist kadın araştırmacısı olan Fatmagül Berktaş *Tarihin Cinsiyeti* adlı kitabında kadınların, kadın ve erkek arasındaki üstü örtülmüş iktidar ilişkilerine karşı eleştirel bir tavır aldıklarında, şöyle bir geri çekilip sistemin tümünün nasıl ve kimin çıkarına işlediğini gördüklerinde kendilerine dayatılan roller yerine kendi kimliklerini inşa edebilmelerinin mümkün olacağını ifade eder. Kendi çalışmalarındaki üç kuşak boyunca aktarılan masalımsı söylemleri desteklediği için, kültür kuramcısı olan Evrim Ölçer'in *Masal Mekânında Kadın Olmak* adlı kitabı tezin hemen hemen her bölümünde başvurulan önemli bir kaynaktır. Kişinin kendi geçmişini bilerek, yaşadığı toplumun kabul gördüğü davranış biçimlerini gözeterek nesnel bir bakış açısı ile çözülebileceğini ifade eder. Zeynep Direk'in derlediği *Cinsiyetli Olmak Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar* isimli kitabı feminist düşüncenin kavramlarını ve sorunlarını irdelediği için başvurulan bir kaynaktır. Bu teorisyenlerden edinilen perspektifler, kadının hem toplum içerisindeki konumunu hem de sanat tarihindeki rolü ile ilgili değerlendirmelerde önemli katkılar sunmuştur.

Tez çalışmasının üçüncü bölümünde performans sanatı ve çağdaş sanatın feminist kadın sanatçıları, kadının sanatsal ifadedeki temsil biçimlerine dair getirdikleri eleştirilerle bu çalışmada önemli yer tutmaktadır. Bu çalışmalar 1968–1974 yılları arasında feminist sanat kuramları çerçevesinde değerlendirilmekte ve eleştirilmektedir. Bu tezde yer alan sanatçılar ve yapıtları, içerik olarak feminist yaklaşımlarının yanı sıra kendilerini, bedenleri ile ifade edebildikleri performansları ile değerlendirilecektir. Bu bölümde yer alan sanatçılardan Valie Export 1968'de “Dokunmatik Sinema” adlı performansta kadının bir nesne olarak sanat eserine konu olmasını eleştirmiştir. Carolee Schneemann 1973'te “Sınırlar Dahilinde Yukarı Kalkmak” adlı performansı ile toplum tarafından kadına sunulan sınırlı haklara karşı eleştirel bir tavır sergilemektedir. Marina Abramoviç ise 1974'te “Ritm 0” adlı performansında bedeninin acıya olan dayanıklılığını zihin yoluyla sınamaktadır. Aynı şekilde geleneksel güzellik anlayışını yıkmak için kendini yaralayarak acı ile

kendini zorlamaya çalışan Gina Pane “Tin” adlı performansın 1974’te gerçekleşmiştir. 1974’te Türkiye’nin ilk video çalışması olarak “Başsız kadınlar veya Göbek Dansı” adlı çalışmasıyla Nil Yalter, kadının sosyal kimliği ile yaşadığı sorunları Afrika’nın bazı bölgelerinde kadınlara yapılan sünneti eleştirmektedir.

Bu tez çalışmasının Dördüncü bölümünde ise toplumsal cinsiyet mekânları Mardin üzerinden incelenecektir. Kadınların hem cinsleri ile sosyalleşebildiği avlu, sokak, kapı eşiği, mezarlık, ziyaret, hamamlar gibi küçük ölçekli mekânlar ele alınacaktır. Erkeklerin kullandığı ana caddeler, büyük parklar, kahvehaneler ve sanayi siteleri gibi büyük ölçekli mekânlar ise bu tezde yer almamaktadır.

Bu tez çalışmasının beşinci bölümünde kadın sanatçının, tez araştırması çerçevesinde, Mardin’de gerçekleştirdiği yapıtlar incelenecektir. Bu yapıtlar video performanslar ve yerleştirmelerden oluşmaktadır. Bu yapıtlar, araştırmanın teorik çatısını ve kadın sorununu irdeleyen kuram ve teoriler eşliğinde, mekâna özgü özellikleri, yer ile kurduğu ilişkileri gözetilerek değerlendirilecektir.

## 2. TOPLUMSAL CİNSİYET

Toplumsal cinsiyet, kadın ve erkeğin eşit şartlarda doğmuş olmalarına rağmen kültürün cinsiyetçiliği nasıl gördüğü, nasıl algıladığı, nasıl düşündüğü ve mekânlar içerisinde nasıl davranılması gerektiği ile ilgili şekillendirici bir kavramdır. Biyolojik cinsiyet kadın ve erkeğin fiziksel özelliklerine işaret ederken, toplumsal cinsiyet ise sosyokültürel olarak kadına ve erkeğe yüklenen rolleri ifade eder. Yasalar karşısında eşit sayılmalarına rağmen kadınların erkeklerle eşit bir statü kazanmamasının sebebi kadının toplumdaki algılanma biçimine bağlıdır. Tarihin her döneminde kadınlara ve erkeklere toplumsal ve kültürel olarak yüklenen bir takım roller ve sorumluluklar bulunmaktadır. Toplumdaki genel rol dağılımında erkek eve ekmek getiren, eşi ve çocuklarından sorumlu güçlü birey olarak tanımlarken, kadın ise arka planda tutularak, ev işlerinden, çocuk bakımından sorumlu, eşine bağımlı ve ihtiyaç sahibi olarak tanımlanmaktadır.

“Genevese, toplumsal cinsiyet sistemini tıpkı sınıf ilişkileri gibi, ‘tarihsel çözümlemenin birincil kategorileri’ arasında görür. Dolayısıyla, toplumsal cinsiyeti kullanmak, her türlü toplumsal sistemin dinamiklerinin anlaşılmasına da olanak sağlar ve kadınların tarihsel süreç içine zorunlu olarak yeniden yerleştirilmelerini öngörür.”<sup>2</sup>

Cinsiyet farklılığının toplumsal bir inşadan ibaret olduğunu ve söylemden türediğini söyleyebiliriz. Kadın-erkek farkı gözetmeksizin insanlara bir takım roller biçilmektedir. Bu roller, insanların düşünce ve davranışlarını kategorileştirmektedir. Örneğin kadınlar, sen kadınsın karışma, kadın kısmı dışarıda çalışmaz gibi söylemlerle eve ve susmaya mahkûm edilirken, erkeğe verilen roller de hafife alınmamalı, söylemin ürettiği rollerde erkekler kadınlara karşı dışarıdan gelecek tehlike ve söylemlere karşı daha korumacı davranmak zorunda kalmaktadır. Kültürel bir inşanın sonucu aile içerisindeki erkeklerin kadınları koruma güdüsü, kadınların arka planda tutulmalarına ve görünmez olmalarına yol açmaktadır. İlgi alanları, becerileri, yapabilirlikleri ne olursa olsun, kadının davranışlarının sınırlandırıldığı aile yapılarındaki kadınlar, bu beceriler ya da yapabilirliklerini özgürleştiremez ve

---

<sup>2</sup> Zilfi’den aktaran Evrim Ölçer, *Masal Mekânında Kadın Olmak*. Geleneksel Yayınları, Ankara: 2006, s. 26.



görünür kılamaz. Aynı beceri ve yapabilirliklere sahip bir erkek birey aile tarafından desteklenirken, kadın ise salt cinsiyetinden dolayı dışlanır.

“Tarih boyunca, hem erkeklerin hem de kadınların, mensup oldukları sınıf, ırk, dinsel topluluk vb. nedeniyle tarihsel geleneğin dışına itilmeleri çok sık rastlanan bir olgu. Ama hiçbir erkeğin salt cinsiyeti nedeniyle dışlandığı görülüyor. Oysa kadınlar için durum böyle değil; onlar aidiyetleri ne olursa olsun, sırf cinsiyetleri nedeniyle ayrımcılığa tabi tutuluyor ve tarihin yazılması ve yorumlanması işleminden, daha genel olarak sembol yaratma işleminden dışlanıyorlar ve tarihin yapımına etkin olarak katılan özneler oldukları halde, kendi tarihlerinden alıkonuluyorlar.”<sup>3</sup>

Toplumsal cinsiyet çerçevesinde bu gibi dışlanmalar tarihte boşluklar yaratarak erkeği özne, kadını da nesne konumuna yerleştirmektedir. Kadının hem aile içerisinde hem de toplumda arka planda tutulması, tarihin her döneminde mevcut iktidar ilişkilerine ve kültüre göre şekillenmektedir. Biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki ayırımı bir yaptırım olarak dayatan, bu iktidar ilişkileridir. Butler’ın *Cinsiyet Belası*’nda eleştirdiği nokta, tam da bu ayrımdır. İktidarın bir parçası haline gelen bireylerin, toplumun yarattığı ve dayattığı biçimde davrandıkları ve düşündükleri için özgürlükleri de sınırlandırılmış olur. Butler, toplumun bireylere dayattığı rollerin, cinsiyeti kategorize etmenin yanında onlara yüklediği söylemlerle de hiyerarşik iktidarlar kurduğunu belirterek, cinsiyetin toplumsal bir inşa olduğunu ifade eder. Bu inşa çerçevesinde iktidar, kadının bir meta olarak bedeninin kullanılmasından, bir sömürü malzemesi haline dönüştürülmesine kadar onu kimliksizleştirilmeye mahkûm bırakmaktadır.

“Toplumsal cinsiyetin inşa edilmiş olduğu görüşünü ele alan kimi değerlendirmelerde, toplumsal cinsiyet anlamlarının anatomik olarak farklılaşmış bedenlere işlendiği fikri belli bir determinizmle sunuluyor ve bu bedenler amansız bir kültürel yasanın edilgen alıcıları olarak kavranıyor. Toplumsal cinsiyeti ‘inşa’ eden ‘kültür’ böyle bir yasa ya da yasalar dizisi üzerinden kavrandığında toplumsal cinsiyet, eskiden , ‘biyoloji kaderdir’ formülasyonunda olduğu denli belirlenmiş ve sabitlenmiş oluveriyor. Bu sefer biyoloji değil, kültür kader oluyor.”<sup>4</sup>

Butler için cinsiyet kültürün üzerinde inşa edildiği doğal alan değil, tamamıyla söylemsel bir şeydir. Butler’ın yapmaya çalıştığı şey cinsiyetin doğal, toplumsal

---

<sup>3</sup> Berktaş, *Tarihin Cinsiyeti*, Metis Yayınları, İstanbul: 2003, s. 21.

<sup>4</sup> Judith Butler, *Cinsiyet Belası-Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. Çeviren: Başak Ertür. Metis Yayınlar, İstanbul: 1999, s. 52.

cinsiyetinse kültürel olduğu algısını yaratan iktidar mekanizmalarını açığa çıkarmaktadır. Ona göre, toplumsal cinsiyet inşasının temelinde cinsiyetin olduğu kabul edilirse, asla gerçek bir toplumsal dönüşüm mümkün olmayacaktır. Butler'ın reddettiği inşacı görüşte, biyoloji kader olmaktan çıkarken, kültür kader olarak tekrar karşımızda durmaktadır.

“Cinsiyet’ ve ‘toplumsal cinsiyet’ kavramları arasındaki ayırım Freud’un “dişinin dişiliğini, erkeğin erilliğini” kuramsal bir biçimde tanımlama girişiminin mirasıdır. Freud için asıl sorun kadının ve erkeğin biyolojik doğası değildir. Sorun, kadının ve erkeğin, onların biyolojilerinin bir aynası olan psikolojileridir. Çocuk dişi olarak doğmuşsa içinde büyüdüğü kültür sayesinde dişiliği, erkek doğmuşsa erkekliği kazanacaktır.”<sup>5</sup>

Bu çalışmayı tetikleyen, yaşadığımız yerde deneyimlediğimiz cinsiyetçi algı kimlikten kıyafete kadar kültürel hayatın her alanında kendini göstermektedir. Bu bağlamda renklerle özdeşleşen algının doğum anından başlayarak kadının pembe, erkeğin de mavi olarak kodlanmıştır. Pembe renginin sakinleştirici özelliği ile geçmişten günümüze özellikle akıl ve ruh hastanelerinde kullanılması, mavi rengi de özgürlüğün ve huzurun istikrarı için toplumsal bir kod olarak hep olagelmıştır. Kimliklerimizin bile, örneği yeni doğan kadınların pembe kimliği doğar doğmaz gelenekle vasiyet edilen özellikle bir kadın mirası olarak kodlanmaktadır. Bu bağlamda pembenin ruhta yarattığı dinginlikle yeni doğan kadına ilerde kurabileceği ailenin huzuru olma rolü verilirken, erkeğe de o ailenin istikrarı ve güvenliğini sağlama rolü bahşedilmiştir. Zihnimizde oluşturulan bu kodlar farkında olmadan git gide bizde olağanlaşır ve bizim bir parçamız haline gelir.

Özellikle çocuk yaşlardaki oyunlarda kadınlık ve erkeklik farkı pek gözetilmeden daha bütünsel olarak kurulmuştur. Ergenliğe yakın yaşlarda ise annelik ve babalık figürlerinin belirginlik kazanmasıyla oyunlarda erkeklerin güçlü baba rollerine, kadınların da arzulanan eş rolüne özendikleri gözlemlenmektedir.

Simone de Beauvoir, *İkinci Cins* adlı kitabında insanlık tarihi boyunca kadının, erkekler tarafından, erkeğin “öteki”si olarak tanımlandığını, doğa ve beden ile özdeş

---

<sup>5</sup> Zeynep Direk, *Cinsiyetli Olmak-Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar*. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul: 2015, s. 70.

kılınarak kültür ve uygarlık yaratma sürecinden dışlandığını söyler. Beauvoir, insanlığın eril olduğunu ifade ederek, erkeğin kadını korunmaya ihtiyacı olan ve özerk olamayan bir varlık olarak tanımlarken, kendisini ise mutlak olan olarak tanımladığını ifade etmektedir.<sup>6</sup>

Bu ötekilik durumları, kadının kendini bir özne olarak ortaya koyamamış olması ve ötekiliği kabullenmiş olması ile ilişkilendirilebilir. Halbuki, kadınlara erkeklere davranıldığı gibi davranıldığında mevcut eğitim sisteminin de kadın-erkek eşitliğini gözeterek düzenlenmesi gerekmektedir..

Toplumun yarattığı ve geleneklerle devam ettirdiği bu düzen içerisinde kadın, kendisine bakılan, arzulanan beğenilmek uğruna kendi bedeni üzerinde değişiklikler yapan bir varlık olmuştur. Bu durum erkeğin kadın bedeni üzerinde yarattığı ideoloji erkek tarafından sömürüye dönüşmektedir.

“Sözün ürettiği kültürel kodların çözülebilmesi sadece kaydedilmelerin ötesinde farklı bir duyarlılık gerektirir. Bu kültürel kodlar kişinin kendi tarihini bilerek yaşadığı toplumun zihnindeki kıvrımlar arasında ustaca hareket edebilmesi ve gözlemlerini nesnel bir bakış açısıyla dile getirilmesiyle çözülebilir. Toplumsal cinsiyet rollerinin dağılımı da söz konusu kültürel kodların geliştirilmesiyle açığa çıkartılabilir.”<sup>7</sup>

Bu kodlar, kişinin kendi geçmişini bilerek, yaşadığı toplumun kabul gördüğü davranış biçimlerini gözetleyerek nesnel bir bakış açısıyla dile getirilmesi ile çözülebilir. Fox Geneves toplumsal cinsiyetin biyolojik cinsiyetten çok toplumun ürettiği cinsiyet rollerinin oluşturduğunu ve kökü biyolojik olan cinsiyetin tersi olarak cinsiyet farklılığının var olduğunu söyler. Çünkü cinsiyet farklılığı toplum ve kültür tarafından üretilir. Toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyetten çok kültürün ve geleneğin yarattığı cinsiyet rollerine işaret ederken kamusal ya da özel alanlar cinsiyetçi kadınlık ve erkeklik kavramları ile şekillenmektedir. Geçmişten bugüne cinsiyetçiliğin odak noktası, heteroseksüel erkek gözünden kurulmuştur. Her ne kadar kadınlık, kültür tarafından geleneklere göre şekillendirilmiş olsa da kadınlar,

---

<sup>6</sup> Simone Beauvoir, *Kadın İkinci Cins I: Genç Kızlık Çağı*, Çeviren: Bertan, Onaran. (7.Baskı). Payel Yayınları. İstanbul: 1993, s. 17.

<sup>7</sup> Evrim Ölçer, *Masal Mekânında Kadın Olmak*. Geleneksel Yayınları. Ankara: 2006, s. 23.

bu gelenekleri yıkararak kendi özerkliğini ortaya koyabilirler. Kadınların erkeklerin ve toplumun inşa ettiği kadınlıktan kurtulup yeni bir dünya inşa etmeleri gerekmektedir

## 2.1. Toplumsal Cinsiyet Roller

Bugün dünyanın hemen her yerinde kadına hem aile içinde hem de kamusal alanda bir takım roller biçilmiştir. Geleneksel ve muhafazakâr toplumlarda, aile içerisinde kadına doğurmak, çocuk bakmak, evinin hizmetçisi olmak ve kocasına itaatkâr olmak gibi bir takım roller verilir. Kamusal alanda ise toplumun yadırgadığı uygunsuz kıyafetle gece yalnız sokağa çıkmamak, içki içmemek, kızlı-erkekli mekânlarda bulunmamak gibi baskılara da maruz kalmaktadır.

İnsanlık tarihinde toplumsal cinsiyet rollerinin dağılımı kamusal ve özel mekânların cinsiyetçi kullanımlara göre şekillenmiş, çocuk yaşlarında oyun alanlarında kadınlık ve erkeklik farkının gözetilmesi bu toplumsal cinsiyet rollerinin dağılımını temellendirmiştir. Ergenliğe yakın yaşlarda ise bu rollerin şekillenmesi annelik ve babalık figürlerinin belirginlik kazanmasıyla başlar. Oyunlarda erkeklerin kamusal alanlarda güçlü baba rollerine büründüğü kızların ise ev içinde annesinin topuklu ayakkabılarıyla evcilik oynayıp, arzulanan eş rolüne özendikleri gözlemlenmektedir.

Simone de Beauvoir'ın *İkinci Cins* kitabında “kişi kadın olarak doğmaz kadın olur” deyiminde, kadınlığın, toplum tarafından yüklenen kimlik ile inşa edildiği su götürmez bir gerçektir. Kadın doğulur ancak öncelikle kız çocuğu olunur. İnşa edilen kimlik çerçevesinde kadın, doğarken sahip olacağı pembe kimlik ile birlikte pembe kıyafetleri de hazırlanmaktadır. Yaşı ilerledikçe oynayacağı oyuncaklar da onun ilerde ideal kadın rolüne hazırlamaktadır. Seçeceği mesleklerde ailesi tarafından belirlenip ilerde eş ve anneliği de birlikte yürütebileceği sınırlı branşlara yerleştirilmektedir. Dolayısıyla kadının nasıl davranacağı nasıl yaşayacağı konusunda toplumun dayattığı kadınlık rolü, Simone de Beauvoir “kişi kadın olarak doğmaz, kadın olur” deyimini maalesef karşılamaktadır. Halbuki kadınlar, erkeklerle

eşit eğitim ve yaşam şartlarına sahip olsalar, hem kendi hayatlarının hem de dünyanın sorumluluğunu kaldırabilecek güce sahiptirler<sup>8</sup>.

Kadınlık ve erkeklik kalıplarını belirleyen sembolik yapılar olarak çoğu batı menşeli toplumlarda eril olan kültür ile dişil olan da doğa ile ilişkilendirilmektedir. Eşitsizliklerle kurgulanmış ataerkil toplumlarda kültürün doğaya egemen olması gibi, erkek de kadına göre egemen konumdadır. Bu toplumlarda eril olan olumlu, dişil olan ise olumsuz, norm dışı yani öteki olarak kurulur.<sup>9</sup>

Toplumsal cinsiyet kavramı, en açık biçimiyle toplumsal cinsiyet rollerinin dağılımı ve kamusal ya da özel mekânların “cinsiyetçi” kullanımı etrafında biçimlenir. Toplumsal cinsiyet rolleri, feminist hareket içerisinde değerlendirilirken iki ana gruba ayrılmıştır. Bir grup feminist araştırmacı, “kadınlık rolü” ve “erkeklik rolü” arasındaki bağın biyolojik temelli olduğunu savlarken, bir başka grup da, rol dağılımındaki biyolojik temelleri kabul etmekle birlikte asıl olarak, bunun öğretilmiş bir ayrım olduğunu düşünmektedir.<sup>10</sup> Bu düşünceler, erkek ve kadın dikotomisinin karşısına doğa ve kültür dikotomisinin yerleştirilmesiyle daha da belirgin hale gelmektedir. Doğanın kadınlıkla, toplum tarafından oluşturulan kültür kavramının ise erkeklik rolleriyle ilişkilendirilmesi, birçok araştırmacı tarafından eleştirilmiştir.<sup>11</sup>

Kadının toplum içerisinde varlığı, bedeninden ayrı sahip olduğu hakların korunmasını gerektirmektedir. Bugün ezilen konumda olan kadın, ezenin iktidarını daha da sağlamlaştırmıştır. Ayrıca kadının erkeklerle eşitliği sağlamak ve kamusal alanlarda kendini meşru kılabilmek adına erkekleşmeye çalışması, kendi benliğinden vazgeçip kendine de yabancılaşması sonucunu doğurmaktadır. Halbuki kadın, kendi kimliğini ve benliğini kazanmak için sessiz çığlıklarını gün yüzüne çıkararak sahip olduğu haklar için mücadele etmek zorundadır.

---

<sup>8</sup> Judith Butler, *Cinsiyet Belası-Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. Çeviren: B. Ertür. Metis yayınları, İstanbul: 1999, s. 54.

<sup>9</sup> Josephine Donovan, *Feminist Teori*, Çeviren: Aksu Bora-Meltem Ağduk Gevrek- Fevziye Sayılan, İletişim Yayınları, İstanbul: 2005, s. 232

<sup>10</sup> Robert William Connell, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. Ayrıntı Yayınları. İstanbul: 1998, s. 78-80.

<sup>11</sup> Evrim Ölçer, *Masal Mekânında Kadın Olmak*. Geleneksel Yayınları. Ankara: 2006, s. 25-26.

## 2.2. “Erkek Gibi ” Kadın

Erkek egemen kültür tarafından, kamusal alanın erkeklerin, ev içinin de kadının yaşam alanı olarak seçilmesi, kadını kamusal alandaki sahnede, kendi cinsel kimliğinden feragat ederek var olmaya sürüklenmiştir. Hâlbuki kadın, kendine bakıldığı, arzu edildiği ve toplum tarafından takdir gördüğü müddetçe kendi kadını özgünlüğü ile var olabilir. Toplum tarafından kadına yüklenen “erkek gibi kadın” söylemi, kadının toplum içerisinde kendi benliğinden koparılarak erkeksileşmesine neden olmaktadır. Bu tür yakıştırmalar nedeniyle kadın, kendi kimliğinden koparılmaktadır. Kadın, kamusal mekânlarda erkekten gelecek tehditlere karşı, serbest dolaşım hakkı elde edebilmek için de bu yollara başvurmuştur. Bu gibi yakıştırmaların kadına, kendi cinsel kimliğiyle kamusal alanda yeterince rahat hareket edebilmesi için kadınlığından vazgeçmek gibi savunma mekanizmalarını geliştirmesine yol açtığı da söylenebilir.

Butler’a göre, kadının, toplumun içselleştirdiği normları bozması, değiştirip dönüştürmesi ya da yıkması saf bir kimliğin olmadığına işaret eder. Kadının toplum içinde kendini meşrulaştırabilmesi için erkeksi davranışlarda bulunması onun bu rollerle özdeşleşmesi anlamına gelmemektedir. Kadının erkeksi rollere bürünüp kendini güven içinde hissetmesi tamamıyla performatiftir.

“Bir kadının erkeklerin iktidar dünyasına erkeksileşerek girmesi veya tam tersine, kadınlık maskesini ve tiyatrosunu fazlasıyla benimsemesi ve bu yüzden de varlığına yabancı kalması, yalnızlıkların en büyüğünü teşkil eder. Kadınlık maskesine sıkı sıkıya tutunan bir kişinin, özne olmaya, kadın olmaya dair içinde taşıdığı dürtülerin varlığını ayırt etmesi olanaksızdır. Bu doğrultuda her iki cinsiyet arasındaki ruhsal farklılık; erkek ve kadında özgün bir yaratıcılığa yol açabilmelidir. Burada erkekten çok kadına vurgu yapmanın nedeni, erkeğin zaten hep tarihin sahnesinde yer almasıdır”<sup>12</sup>

Dolayısıyla bu araştırmada sanat tarihinde kadın bedeninin bir ifade aracı olarak kullanıldığı performans sanatı da incelenecektir. Ayrıca araştırma süresince sanatçı kadının gerçekleştirdiği video performanslar da sanat tarihsel çerçevede ele alınacaktır.

<sup>12</sup> Elda Abrevaya, *Kadınlığın Uzun ve Dolambaçlı Yolu*. Bağlam Yayınları. Ankara: 2013, s. 396.

Modern sanatın tarihini incelediğimiz zaman 19. yüzyılın sanatında kadın sanatçılarından Rosa Bonheur'un sanata olan ilgisi ile birlikte, bağımsız ve özgür davranışları göze çarpmaktadır. Özgürce saçını kısa kestirip, pantolon giyen Bonheur'a davranışlarından dolayı "erkek Fatma" lakabı takılmıştı.<sup>13</sup>

Gündelik hayatta erkek kıyafetleri giyen Bonheur, ısrarla bunu mesleği gereği yaptığını söyler; günün büyük bir zamanını mezbahalarda kanların içinde geçirdiğinden dolayı kadın kıyafetlerini giyemediğini ifade eder. Bonheur aynı zamanda "giyim kuşamla bambaşka birine dönüşmeme karşın aslında ufak tefek ayrıntılardan benim kadar hoşlanan bir kadın yoktur; sert ve bazen asosyal olduğuma bakmayın siz, kalbim her zaman bir kadının kalbi gibi çarpar."<sup>14</sup> Saçını kısa kestirmesi ise, Bonheur için çok pratik bir nedene dairedir. Buklelerini önemseyen ve bir kız çocuğunu süsler gibi onlara bakan, annesidir. Kısa saçını, "buklelerime kim bakacaktı" diyerek annesinin ölümüyle ilişkilendirerek ironik bir şekilde açıklar.

Sonuç olarak bu çalışmayı ve sanatsal araştırmamı yürütürken sanatçı kadın olarak erkek mekânlarını (marangoz, demirci, sanayi sitesi ve kamusal mekânları) kullanırken yaşadığım sınırları ve sıkıntıları kendi çalışmalarımında temsil etmeye çalıştım. Tüm bu erkek mekânlarında bulunurken bazen kadınlık rollerimden ödün verip erkeksileştiğim de oluyordu. Bu araştırma süresince kullandığım maske ve edindiğim kimlikler sayesinde bütün erkek mekânlarını delmeye çalışıyordum. Bir yandan geleneklerle hesaplaşırken diğer yandan kamusal alanlarda kadına dayatılan toplumsal rolleri eleştirmeye çalışıyordum. Demirciye gittiğim zaman ona kaynak yapabildiğimi, marangoza hızar kullanabildiğimi ve teknik olarak onun yapabildiği işi benim de yapabildiğimi hissettirdiğimde bana olan bakışımın değiştiğini fark ediyordum. Bu tavrım genellikle esnaf tarafından hoş karşılanıyor ve "Erkek gibi kadın" diyorlardı. Bu deyişle erkekler beni onurlandırdıklarını düşünürken aslında bu hafta, benim eksikliğimi ve ötekiliğimi vurgulamaya hizmet ediyordu.

---

<sup>13</sup> Ahu Antmen, *Sanat ve Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. Çeviren: Soğancılar, E. (4. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları. 2014, s. 150.

<sup>14</sup> *Age*, s. 15.

### 2.2.2. Kızım Sana Bahtımı Verdim (Binti Ataytuki Bahti)

Geleneksel aile yaşamı içerisinde kız çocuklarının hem aile içinde hem de toplum içerisindeki davranışlarından anne sorumlu tutulmaktadır. Genelde anneler kız çocuklarının kendilerine benzemesi konusunda çemberi daraltarak boğucu hale getirir. Anne, kız çocuklarının toplum içerisindeki davranışları, mekân kullanımı, namus ve iffet kavramları ile bağdaştırıldığından kızlar üzerinde baskı uygulamaktadır. Günlük yaşamda kullanılan “annesine bak kızını al” deyimini ile oluşan kültürel kod, hem olumlu hem de olumsuz göndermeler içermektedir. Bu deyim çerçevesinde kızını toplumun yarattığı kodlara göre eğiten anne, yaşadığı modelin dışına çıkmamaktadır.

Annenin hemsini olan kızını, ona biçilen rollerden memnun olmasa da annesine ihanet etmemek, onu üzmemek ve hayal kırıklığına uğratmamak için kendi gelişiminden de vazgeçmektedir. Daha ayrıntıya odaklandığımızda toplumda yerleşik olarak kızlara sürekli dayatılan “kız dediğin hava kararmadan önce eve gelir, kız dediğin erkeklerle dışarıda gezmez” gibi kalıp yargıların altındaki gizli rolde baba figürünü görebiliriz. Çünkü babanın eve geldiği saatte kızının evde hazır olmaması annenin suçu olarak kabul edilir. Dolayısıyla anne, hem aile içerisinde hem de toplum içerisinde kendi rolünü güçlendirmek için günah keçisi olarak kızını seçer. Erkek çocuğa ise bu yaptırımlar ne anne ne de baba tarafından uygulanır, çünkü “o erkektir yapar”. Erkek, hem aile içerisinde hem de kamusal alanda babasının rolüne bürünerek yaşayabilmekte ve kendini kabul ettirmektedir. Kadın ve erkeğin toplum içerisindeki varoluşlarını Simone şöyle açıklar: “Dünyaya geldiği andan itibaren ayrıcalıklı konuma sahip olan erkek çocuğa göre, kızın topluma katılımı açısından daha edilgen yetiştirilmesinin ve yaratıcılığının söndürülmesinin sorumluluğunu anneye yükler.”<sup>15</sup>

Çocukluk çağında cinsiyet gözetip kızlara alınan oyuncaklar bebek, ayna, tarak küçük mutfak aletleri, erkeklere ise tabanca, araba, uçak gibi nesnelere. Bu tutum onları, ileriki yaşlarda gelişen yaşam tarzlarına ve mesleklerine kadar

---

<sup>15</sup> Elda Abrevaya, *Kadınların Uzun ve Dolambaçlı Yolu*. Bağlam Yayınları. Ankara: 2013



etkilemektedir. Kız çocukları ise bebek ve ayna ile oynarken içselleştirdikleri annelik rolüne özenir. Erkek çocuklar ise tabanca ve araba ile oynarken babasını model alır. Çocuklara biçilen cinsiyet rolleriyle birlikte kadınlık ve erkeklik temsili doğal olarak meşrulaşmaya başlar.

Simone doğuştan kadınlık düşüncesini yadsıyarak, "kadın doğulmaz, kadın olunur" sözüyle kadınların her dönemde dişil olduklarını, fakat sosyal telkin yoluyla dişiliklerinin pekiştirildiğini savunan anlayışı yıkmaya çalışır"<sup>16</sup>

Burada kadının dişilik rolünü yüklenmesinin kendi hatası olduğu iddia edilmese bile bu konumdan sorumlu olmadığı söylenemez. Nitekim ataerkil kültür içinde yaşayan birçok kadın da, sorumluluktan kaçmanın kendisine kazandıracığını sandığı, kimi kazanımlar adına ötekileştirilmeye ses çıkarmayarak kendi esaretinden sorumlu olmuş olur; dolayısıyla kendi esaretinde suç ortağıdır. Sonuç olarak anne, kızını kendine benzetmek için farkında olmadan sunduğu yaşam modelinde "kızım sana bahtımı verdim" sözüyle kaçınılmaz bir miras sunar.

---

<sup>16</sup> Mehmet Yılmaz, *Simone de Beauvoir, Felsefe Ansiklopedisi*, Cilt 2 içinde, Editör: Ahmet Cevizci. Etik Yayınları, İstanbul: 2004, s. 222.

### 3. PERFORMANS SANATINDA KADIN BEDENİNE ELEŞTİREL BAKIŞ

#### 3.1. Performans Sanatı

Performans sözcüğü, gösterme, perform etme, icra etme, geçmişini şimdiye, şimdiyi geçmişe taşıma, bir amacı ve sözü taşımak, aktarmak, tek kişilik bir edimi değil bireyler arasındaki iletişimi sağlamak anlamına gelmektedir. 1960'lara kadar sanatın iki boyutlu ya da üç boyutlu nesnelere üzerinden temsili söz konusuysen, performansla birlikte boya yerine kavramların ve dilin kullanılması ile sanatın bedenle icrası başlamıştır. Gösterilerin anlık niteliği ile performans sanatı, temsil sonrası bir sanat pratiğini işaretler; geçiciliği vurgular. Tekrarlansa bile bu tekrar, öncekinden bir farklılık taşıyacaktır. Bununla birlikte sanatçılar zaman zaman performanslarını kayıt yoluna da gitmişlerdir. İzleyicinin o an için gerçekleştirilen eyleme tanıklığını gerektiren, bir süreliğine olan, biten ve zihinlerde yer eden performanslar, fotoğraf ve video yoluyla o sırada orada bulunmayanlara performansı eksik bir şekilde sunan belgelere dönüşmüştür. Performansta "temsil" yerine "kendilik" ön plandadır. Bir süreliğine gerçekleşen ve bir deneyim yaratan bir performansın belgesi, o deneyimin yerine hiçbir zaman geçemese de, onu işaret eder Performansın kendisi metaya dönüşmenin reddi iken, belgesi yine sanat piyasasındaki alınıp satılır sanat yapıtları zincirine dahil olur.

Performans sanatı, 1960'larda belli bir ideolojiyi barındıran galeri ve müzelerdeki nesnelere ve sanat piyasasına karşı, sanatçının bedenini bir imge olarak kullanıp izleyicinin önünde canlı olarak icra edilen bir sanat biçimine dönüşmüştür. Performans sanatçıları toplumda yerleşmiş sanat anlayışını bozarak galerilerin dışındaki alternatif mekânlarda izleyiciyi pasif konumdan aktif katılımcı konumuna getirir. Sanatçı ve izleyici için belirli bir zaman diliminde, özgün, tekrarlanmayan, biricik bir deneyim yaratarak izleyicinin belleğinde varlığını sürdürür. Performans sanatı provası ve tekrarı olmayan, yaşama en yakın sanat biçimlerinden biridir.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Ahu Antmen, *Sanat ve Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. Çeviren: Soğancılar, E. (4. baskı). İletişim Yayınları. İstanbul: 2014, s. 222.

“Performans sözcüğü, taklit yapmak, istenilen role girmek gibi anlamlar kazanabilirken öbür tarafta tam tersi şekilde temsilden ve taklitten kaçmak, saf deneyimin alanına girmek olarak da okunabilir. Gündelik hayat performansları denenmiş, yapılaşmış davranış kalıplarının tekrarlanmasıyla icra edilen eylemler, performans konusundaki ilk tartışmayı açmak için yeterlidir. Erving Goffman (2009) için gündelik hayat performansları, her şeyden önce belli bir toplumsal zaman ve mekânda birileri karşısında yapılmış davranış kalıplarının kişi tarafından eylemesi durumudur”.<sup>18</sup>

1970’ten sonra özellikle kadın bedeni performans sanatında etkin bir rol oynamıştır. Nesneleştirildiğinin, eşitsizliğin, cinsiyet rollerine dair adaletsizliğin gittikçe daha farkında olan kadınların, kadın hareketleriyle bağlantılı çabaları, kadının özneliğini öne çıkarır. Özgürlük hareketleriyle artan kadınlar arası diyaloglar hakkında konuşulmayan konuların görünür hale getirilmesini sağlarken, performanslar da kadının ne olduğu ya da nasıl olması gerektiğine dair önyargıları kadın bedeninin türlü temsilleri üzerinden eleştirir.

“ [...] kadın hareketinin yükselişi, kadınlar tarafından yaratılan ve onların kadın olarak kişisel ve kamusal düzeyde yaşadıkları deneyimlere eğilen performans işleri için çok daha uygun bir iklim yarattı”<sup>19</sup>

Kadının özne olma durumunu önemseyen sanatçı Elenor Antin, bu konuya şöyle değinir: “Gerçekten Güney Kaliforniya’ da performansı kadınların icat ettiğini düşünüyorum.”<sup>20</sup> Kadın hareketinin yükselişi ile birlikte kadına biçilmiş olan rollerin onu edilgen konumdan çıkarıp etken konuma getirdiği söylenebilir. Judi Chicago da kadınların, performans sanatındaki başarılarını hem kendilerinin yaşadığı hem de toplumda yaşanan kadın meselelerine gerçek duygularla yaklaşabildiklerinden kaynaklandığını söyleyerek Antin’i desteklemektedir.

“Performans, resim ve heykelin tersine öfkeyle ateşlenebilir. Fresno’daki kadınlar neredeyse hiçbir yetenekleri olmadan performanslar gerçekleştirdi ama ortaya çıkan işler çok güçlüydü, çünkü sahici duygulardan oluşuyordu.”<sup>21</sup>

Kadınların gerçek duygularla kişisel kontrollerini kendi ellerinde tutabilmeleri performansı cazip hale getirmiştir. Hiçbir eğitim almadan sadece yaşantılarından

<sup>18</sup> Erving Goffman, *Gündelik Hayatta Benliğin Sunumu*. Metis Yayınları, İstanbul: 2009, s. 31.

<sup>19</sup> Marvin Carlson, *Performans: Eleştirel Bir Giriş*, Çeviren: Beliz Güçbilmez, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara: 2013, s. 219.

<sup>20</sup> *Age*, s. 219.

<sup>21</sup> *Age*, s.220.

esinlenen kadınlar, performanslarını senaryolaştırarak kostümlerini bile kendileri tasarlamışlardır.

Kadınların yüzyıllardan beri sanatın bir nesnesi konumunda olması, sanatta kadın temsillerinin hep erkek sanatçılar tarafından yapılıyor ve teşhir ediliyor olması, 1970'lerde bazı kadın sanatçıları harekete geçirmiştir. Kadın hareketinin etkisiyle, kadınlar, toplum içerisinde kendi varlıklarıyla farkındalık yaratmışlar. 1970'lerde nesne olmaktan çıkıp etkin sanatçı konumuna geçen kadınlar artık toplum içerisinde maruz kaldıkları şiddet ve cinsel istismarlara karşı kendi bedenleri ile sorunlarını ifade etmeye başlamışlardır.

Performans, yani gösteri sanatı, sanat etkinliklerini görsel iletişime dönüştürme isteğiyle, sanatçıları, sanat nesnesi yaratma zorunluluğundan kurtarmıştır. Performans; tiyatro, görsel sanatlar, dans ve müzik gibi disiplinler arasındaki sınırları yıkarken öte yandan da kullanılacak malzemeleri özgürleştirmiş ya da konu dağarcığını genişletmiştir. İzleyiciyi sanatın içine dahil ederek, hareket eden bedenin olanakları ile zaman ve mekân sorununu da irdelemeye başlamıştır. Çünkü performans yalnızca bir an için var olur ve yaşamın en uç noktasını ifade ederken ölüme de çok yakındır.<sup>22</sup>

1960'lı yıllardan sonra yaşanan toplumsal olayların da etkisiyle sanatçılar, sanatsal ifadelerini daha özgür ve farklı biçimlerde göstermeye başlamışlardır. Sanatçılar, özellikle geleneksel sanat yaklaşımlarını yıkmak için sıklıkla performansa başvurmuştur. Aynı zamanda müze ve galeri mekânlarında izleyicilerin belli bir mesafeden izlemek zorunda kaldığı nesnelere karşı, sanatçı bu mekânlarda kendi bedenini kullanarak izleyiciyi pasif konumdan aktif katılımcı konumuna getirerek sanatın bir parçası haline getirmiştir.

---

<sup>22</sup> Semra Germaner, *1960 Sonrası Sanat*, Kabala Yayınevi. İstanbul: 1996, s. 58.

### 3.1.1. Performans Sanatında Kadın Temsiline Eleştirel Bakış

Sanat tarihini incelediğimiz zaman kadın bedeninin, performans sanatında kullanımının kuramsal açıdan gelişmemiş ve idealist olduğu gerekçesiyle eleştirmenler tarafından sert bir şekilde eleştirildiğini görürüz. Marry Kelly 1982’de yaptığı bir söyleşide, kadın bedeninin kullanıldığı çalışmalarda kadının bir nesne olarak inşa edildiğini, böylece eksikliklerini teşhir eden ve kendini ötekileştiren bir varlığa dönüşmesinden kaygı duyduğunu belirtmektedir. Sanat tarihinde birinci kuşak feminist sanatçılarından Judy Chicago’nun büyük bir ekiple birlikte yaptığı devasa “Yemek Daveti” / “The Dinner Party” (1979) isimli çalışması kadınların başarılarını ortaya koyacak ortak bir çalışma ürünü iken, o dönemin en tartışmalı işlerinden de biri olmuştur.



Şekil 1. Judy Chicago “Yemek Ziyafeti”/”The Dinner Party”, , 1979.

Judy Chicago, “Yemek Daveti” adlı çalışmasında, geçmişten bu güne kadar tarihin hiçbir sahnesinde yer almayan kadınların yitip öykülerini tekrar yorumlayıp irdelemeyi amaçlamıştır. Bu çalışma, dönemin en çok tartışılan 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. Kadınların tarihi geçmişteki seramik ve iğne işi teknikleri ile işledikleri kadın imgeleri sonra aşırı özcü bulunmuş ve 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.<sup>23</sup> Çalışmaya da ılımlı yaklaşan Freeland’e göre, Chicago bu çalışmasıyla “kadının edilgenliğini ve elde edilebilirliğini değil, gücünü ve başarılarını ortaya koyan metinlerle kadının görsel temsillerini birleştirerek bedensel deneyimini yüceltme yoluna gitmiştir.”<sup>24</sup>

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 öznel, onun sahip olduğu özsel bir yetinin sonucu olan verili bir şeydir... Destekleyici

<sup>23</sup> Aktaran: Ahu Antmen, *Sanat ve Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. Çeviren: Soğancılar, E. (4. baskı). İletişim Yayınları, İstanbul: 2014, s. 54.

<sup>24</sup> Cynthia Freeland, *Sanat Kuramı*, Çeviren: F, Demir. Dost Kitabevi, Ankara: 2008, s. 136.

eleştirmenlere göre beden sanatının sahilhiği, belli bir morfoloji dñzeyinde tescil edilemez; dolaysız deneyim doğrultusunda dñnyaya kazanması gerekir.”<sup>25</sup>

Feminist sanatın bağımsız bir sanat hareketi olarak etkili olmasının birđok sebebi bulunmaktır. Özellikle 1960’lı yıllarda Amerika’daki sanat çevrelerinde kadın sanatçılara yeterince yer verilmemesinden yola ııkarak 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 kñltüre karşı bir dirençle bedenlerinin kontrolñnñ kendilerine ait olduğunu, bedenlerini kullanarak, dönñştürerek ve sergileyerek göstermişlerdir. Böylece kadın sanatçılar kendini temsil etmede de görünñrlüklerini 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 görünñr kılmışlardır. Performans sanatı ile birlikte kadın sanatçılar, sanatın cinsiyetten ibaret olmadığını da kanıtlamışlardır. Çeşitli mücadelelerin sonunda çağdaş kadın sanatçılar son zamanlarda sanatın seçkin kurumların içerisinde yer almaya başladılar. Elde edilen başarılar kadın sanatçıları cesaretlendirerek günñmüz sanat ortamında nitelik ve nicelik açısından üstñn olmalarını hedeflemektedir.

1960’lardan sonra gelişen feminist hareket, sanat tarihindeki ayrımcılığa karşı feminist bir bakış 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 ayrımcılığını görünñr kılmak adına gerçekleştirdikleri eylemleri de önemli bir dönñşüm olarak değerlendirebiliriz

---

<sup>25</sup> Ahu Antmen, *Sanat ve Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. Çeviren: Soğancılar, E. (4. baskı). İletişim Yayınları, İstanbul: 2014, s. 300.

<sup>26</sup> *Age*, s. 329.



Şekil 2. “Guerilla Girls”, İsimli Afiş, ABD, 1987.

Bağımsız bir feminist sanatçı inisiyatifi olan Gerilla Kızlar, sanat kurumlarının cinsiyet ayrımcılığını gözler önüne seren yapıtlarıyla tanınmıştır. Kendi kimliklerini gizli tutarak sanat tarihinde seçtikleri kadın sanatçıların isimlerini üstlenen topluluk üyeleri, kamusal alanda sürdürdükleri eylemlerde goril maskeleri kullanmaktadır.<sup>27</sup> Erkek egemen kültür içerisinde dayatılan erkek sanatında, feminizmin önemli bir hareket olduğu kuşku götürmez bir gerçekliktir. Feminist eleştiri, kadın bedeninin seyirlik bir nesne haline getirilişini dünyanın en doğal durumuymuş gibi sunan bir tarih anlayışının cinsiyet ayrımcı bakışını ortaya koymayı amaçlamış ve bunu başarmıştır.

20. yüzyılın başlarında kadınların yüzyıllardan beri sanatın nesnesi olarak kullanılmasına yönelik tavırlardan biri de ABD’de ve Birleşik Krallık pasif direniş olarak ortaya çıkan Süfrajit hareketidir. Süfrajitler, kadınların seçme ve seçilme hakkını savunmak üzere hareket eder. Orta sınıftan gelen kadınların kendi aralarında organize olup adalet talep ettiği bu hareket dahilinde, Erkeklerin egemen olup tüm toplum için geçerli olacak kararları aldığı kamu toplantıları kesintiye uğratılır; kadınlar haklarını elde etmek için açlık grevleri yaparlar. Birleşik Krallık’ta kadınların seçme ve seçilme hakkı için savaşılan ve vandalizme kadar ulaşan kadın direnişçilerinden Mrs. Pankhurst’un cezaevinde gerçekleştirdiği açlık grevinde

<sup>27</sup> Ahu Antmen, *Sanat ve Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. Çeviren: Soğancılar, E. (4. baskı). İletişim Yayınları, İstanbul: 2014, s. 8.



Pankhurst ciddi sağlık problemleri yaşamıştır. Bunun üzerine sũfrajete hareketinde önemli bir role sahip olan avukat Mary Richardson tarafından 10 Mart 1914'te Diego Velasques'in Londra Ulusal Galeri'de sergilenen "Aynadaki Venũs"e yapılan saldırı dönemin en önemli hareketidir. Mary Richardson sabah saatlerinde galeriye gelerek Aynadaki Venũs'ün karşısında uzun uzun dũřündükten sonra ceketinin altına sakladığı baltayı çıkarıp yarı çıplak halde sergilenen tuvalin camını kırıp "Aynadaki Venũs" resmi parçalamaya başlamıştır.



şekil 3. Diego Velázquez "Aynadaki Venũs", National Gallery, 1647.

Richardson savunmasında:

"Modern tarihin en güzel karakteri olan Mrs. Pankhurst'ı yok eden hükümeti protesto etmek için mitolojik tarihin en güzel kadınının resmine zarar vermeye çalıştım. Adalet, tuvalin dışı veya renkler kadar güzellik elementidir. Mrs. Pankhurst, kadın haklarının var olması için yollar aradı ve bu yüzden hükümetin Iscariot politikası tarafından yavaşça öldürüldü. Eğer benim başarıma karşı bir haykırış olursa, Mrs. Pankhurst ve yaşayan diğer güzel kadınların imhasına izin verenlerin ikiyüzlülük çığlığını hatırlayın."<sup>28</sup>

Richardson, özellikle figürün omuzlarının arasına denk gelecek şekilde resme tam yedi kez saldırmıştır. Saldırıdan sonra, müzelerde kadınlara karşı bir fobi oluşmaya başlamış ve kadın ziyaretçiler ancak erkek güvenlikçiler eşliğinde gezebilmişlerdir. Mary Richardson'nın saldırısı sadece sesini duyurabilmek için

<sup>28</sup>Tuba Gültekin, "Sanat Eserlerinde Kullanılan Kadın Teması: Farklı Sanat Dönemleri Üzerinde Bir Araştırma". *Akademik Bakış Dergisi*, Sayı: 34. İstanbul: 2013.

vandalist bir saldırıdan çok, dönemin sanat anlayışına ve kadının nesneleşmesine karşı bir eylem niteliği taşımaktadır. Aynı zamanda sanatın her alanında geleneksel olarak kadın, erkek ressamlar tarafından erkeğin arzu nesnesi olarak resmedilmektedir. Erkekler tarafından yapılan bütün resimlerde kadın bedeninin seyirlik bir nesneye indirgenmesine karşı gelen feminist hareketle birlikte, sanat tarihinin cinsiyet ayırıcı bakışını ortaya çıkarmış ve gerçek anlamda da başarı elde etmiştir.

### 3.2.1. Kadın Bedeni

Feminist kadın sanatçıların çoğu, kadının toplumsal sorunlarının yanı sıra kadına biçilmiş roller ve toplumsal cinsiyetin ayırıcı rolü üzerinde durmuşlardır. Kadın sanatçılar, kadın sorunlarına değinirken kendi bedenlerini kullanarak yapmış oldukları performanslarda, doğumla başlayan bu serüvende kadın olmanın getirdiği sıkıntıları göz önüne sermişlerdir. Performans sanatıyla birlikte, beden, politik bir araç olarak eylem alanı haline gelmiştir.

Kadın sanatçılar çoğunlukla iktidar mekanizmalarının ezici gücünü kendi bedenlerine yüklediği anlamlarla alt üst etmeye çalışmaktadırlar. Bu tez araştırmasında toplumsal cinsiyet ve kadın bedeninin tartışılması, sanat tarihinde kendi bedenlerini kullanarak icra edilen performansları incelemek faydalı olacaktır.

İsmi bir sigara markasından alarak, kendi logosunu oluşturmak için onu büyük harflerle kullanan Valie Export, performans sanatında bir öncü sayılır. Sosyal ve cinsel teamülleri tartışmaya açıp, irdeleyip, araştırarak, sanat uygulamalarında feminizmin ortaya çıkışına kadar belirleyici bir figür olmuştur. Kadın hareketinde sanatın yeri sanat hareketinde kadının yeridir. Kadının tarihi, erkeğin tarihidir.<sup>29</sup> Günümüze kadar sanatın hep erkekler tarafından yapıldığı ve bir nesne olarak kadını kullandıkları göz ardı edilemez. Aynı zamanda, kadınlar, sanatta, iş hayatında ve sosyal yaşamda her zaman arka planda tutmuş ve toplumun yarattığı kalıplara göre şekillendirilmiştir.

---

<sup>29</sup> Charles Harrison & Paul Wood, "Sanat ve Kuram", Çeviren: Sabri Gürses, (1.Baskı) Küre Yayınları, İstanbul: 2011, s.976

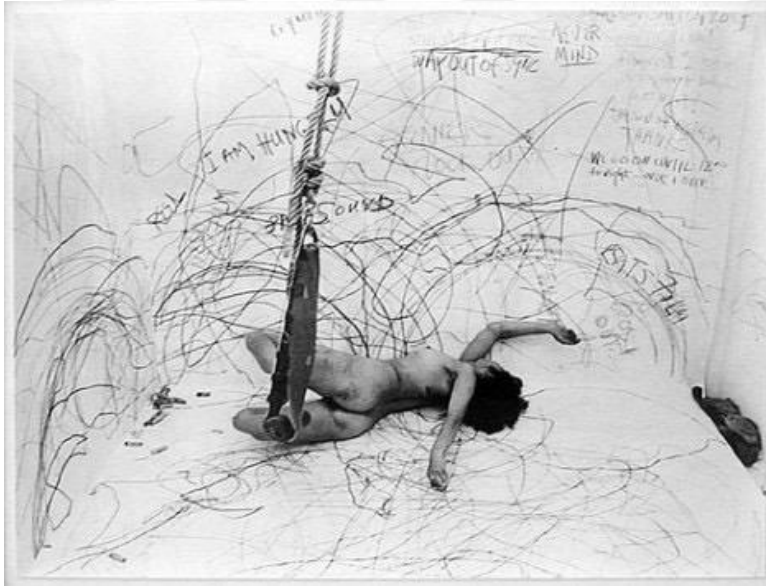


Şekil 4. Valie Export, “Dokunmatik Sinema”, 1968.

Feminist hareketle birlikte kadınların, kendilerini ifade edebileceği ve erkek egemen toplum içerisinde yaşadıkları sorunları kurgulayarak bedenleri ile aktardıklarında yaşam içinde özgürleşebilecekleri düşüncesi itici bir güç oluşturmuştur. Sokaklarda karşılaştığı insanlara bedenine dokunma hakkı tanıdığı “dokunmatik sinema” gibi performansları, erkek otoritesine ve düzene meydan okumaktadır. Sanatçının bedenini veya onun parçalarını temsil eden performanslar “dikizciliği” eleştirip, kadının çıplaklığını erotik öğeden çıkararak kadının bir nesneye dönüşümünü irdelemektedir. Export’un çalışmaları açıkça medyadaki kadın imajı ile ilgilenmekte, sosyopolitik sorunların üzerine eğilmek için kendi bedenini kullanarak, çalışmalarına bütünüyle feminist bir göz ile bakışın sınırlarını da aşmıştır.

Amerikalı feminist sanatçı Carolee Schneemann’ “Et Şenliği” gibi, kan, çiğ tavuk ve balık gibi cansız hayvanlar eşliğinde gerçekleştirdiği performanslarıyla kadın bedenine tahakkümü, tarih boyunca kadın bedeninin nesneleştirilmesini sorgulamaktadır. Schneemann, 1973 ile 1976 yılları arasında defalarca gerçekleştirdiği “Sınırlar Dâhilinde Yukarı Kalkmak” isimli performanslarında duvarların her tarafı kâğıtla kaplanan bir odada çırılçıplak vaziyette ayaklarından tavana asılmıştır. Asıldığı halat, sanatçının birkaç sınırlı hareketine izin verecek

şekilde düğümlenmiştir. Bu vaziyette bağıyken yuvarlanarak, kendini duvarlara çarparak, sağa sola saçılmış pastel boyalarla uzanabildiği yerlere, duvarlara çizimler yapmış, yazılar yazmıştır. Bir kadın tarafından yapılan bir eser bu kısıtlı imkânlarla ancak bu kadar iyi olabilecektir. Schneemann, bu gösterisine toplum tarafından kadına verilen kısıtlı haklarla özdeş bir anlam yüklemiştir. Performans sanatında kadın temsili irdeleyen kimi örneklerde mekân, bedeni sınırlayan bir olgu olarak değerlendirilirken, Schneemann performanslarında farklı biçimde hareket ederek yeni hareket olanaklarını da araştırmıştır. Bazı performanslarda sadece mekânın sınırlarının izin verdiği ölçüde geliştirilen hareket imkânı, kadının toplumdaki halinin de metaforunu oluşturur. Performansını, erkeklerin kadın bedenini bir seks objesi ve bir meta olarak düşünmelerine karşı bir tepki olarak ortaya koymuştur. Pornografik bir obje olarak kullanılan kadın bedenine yönelik bakışı toplumsal bir sorun olarak gören Schneemann, kendi bedenine hâkimiyet kurarak kendi bedeninin tek sahibi olduğunu vurgular. Kadının toplum içerisinde nesne veya bir meta değil, saygın ve kişilik sahibi bir karakterin olarak ele alınması gerekliliği savunmuştur.<sup>30</sup>



**Şekil 5.** Carolee Schneemann, “Sınırlar Dâhilinde Yukarı Kalkmak”, 1973-1976.

<sup>30</sup> <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1375117005.pdf>

Kadın bedeninin nesneleştirilmesini sorunsallaştıran 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 sınavan 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.



Şekil 6. Marina Abramovic, "Rhythm 0", Napoli, 1974.

Yazılan not ve masaya yerleştirilen nesnelere karşısında şaşkına uğrayan izleyiciler başlangıçta kesici olmayan nesnelere sanatçıya müdahalelerde

bulunmuşlardır. Sanatçının pasif davranışı karşısında izleyiciler daha da aktifleşip kesici aletleri de kullanmaya başlamışlardır. Gül dikenlerini karnına batırmaktan, meme uçlarını kesmeye ve en sonunda silaha kadar giden süreçte insanların ruhundaki kirlilik gözler önüne serilmektedir.

Performans esnasında sanatçı, daha çok erkeklerin şiddetine maruz kalmıştır. İzleyicilerin arasındaki kadınlardan birinin bir mendille sanatçının gözyaşını sildiği, diğer kadınların ise yüzlerinde erkekleri şiddete teşvik eden küçümser bir tebessüm gözlenmektedir. Abramovic burada kadının toplum içerisinde pasif olma durumunu eleştirerek kendi hayatını tehlikeye atarken, izleyiciler arasında bulunan kadınların performans boyunca Abramovic'e uygulanan şiddet karşısında tepkisiz kalması da şaşırtıcıdır. O dönem mazoşistlikle suçlanan Abramovic, gerçekleştirdiği "Ritim 0" performansı ile asıl mazoşistliğin, ona şiddet uygulan ve bu uygulamalar karşısında sessiz duran insanların (kadınların) olduğunu göstermiştir.<sup>31</sup>

Kendi bedenini yaralama, feminist performans örneklerinde karşımıza çıkan bir yaklaşımdır. Çalışmalarının çoğunluğunda acı ile kendini zorlamaya çalışan Gina Pane, 1970'de feminist sanatın önemli temsilcilerindendir. Gina Pane, performanslarında kendini yaralayarak ayinsel bir tarzda kendi kanını çeker. Pane, bir performansında jiletle yüzünü kesmesini "bedenin açıldığı yara tabusunun ve kadın güzelliğine dair yerleşik düşüncelerin ihlal edilmesi" olarak açıklar. Pane'in kendi işi hakkındaki yorumları, kendini yaralarken aslında toplumu yaraladığını hissettiğini gösteriyor.<sup>32</sup> Gina Pane de kendi bedeni üzerine uyguladığı acı veren performanslarıyla şiddeti görselleştirerek izleyicilerde gerçek bir deneyim yaratmaya çalışıyordu. 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.

---

<sup>31</sup> <http://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar-detay.php?id=125>

<sup>32</sup> Ahu Antmen, *Sanat ve Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. Çeviren: Soğancılar, E. (4. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları. 2014, s.8



Şekil 7. Gina Pane, “Tin”, 1974.

Kadın bedenini eleştirel bir dille temsil ederken, ironiyi de ifade diline dahil eden performanslar arasında üzerinde durmak istediğimiz, Nil Yalter’in 1974 yılında kendi bedenini kullanarak yaptığı “Başsız Kadın veya Göbek Dansı” isimli çalışmasıdır. Yukarıda bahsettiğimiz özgürlük hareketlerinin etkisi, Yalter’in sanatçı olarak gelişiminde önemlidir; 1968 olayları ile birlikte erkek egemenliğindeki dayatmalarla kadının yok sayılmasına dair artan farkındalık, sanatçıda içsel bir dönüşüm yaratmıştır. Yalter, bu dönüşüm ile birlikte kadının toplum içerisinde, sosyal kimliği ilgili yaşadığı sorunlar üzerine düşünmeye ve üretmeye başlamıştır. Sanatçının 1974 yılında kendi bedenini kullanarak yaptığı “Başsız Kadın veya Göbek Dansı” adındaki ilk video çalışması Türkiye’nin de ilk video sanatı örneklerindedir. Türkiye için erken tarihli olmasının yanı sıra çağdaşları için de oldukça öncü olan yapıt, geleneğin baskısı altındaki kadına eleştirel bir ironiyle yaklaşır. Çalışmada sanatçı, kendi göbek deliğinin etrafına, René Nelli’nin *Erotique et Civilisations* adlı kitabından alıntılacağı bir metni, siyah keçeli kalemle “Kadın hem dışbükey hem de içbükeydir...” yazmaktadır. Bu alıntı Afrika’da bazı bölgelerde kadınlara yapılan sünneti eleştirmek için kullanmıştır. Ayrıca Anadolu’da doğurganlığı artırmak için kadınların göbeklerine tılsımlı yazı yazan imamları da

hatırlatan bu eser, kadınların bir seks objesi olarak görüldüğünün ve doğal zevklerinden mahrum bırakıldığının altını çizer. Bu videoda kamera sanatçının göbek deliğine odaklanmıştır. Ardından yazı ile kaplı bölgenin göbek dansı gösterilirken, yazılanlar Fransızca olarak bir kadın tarafından yüksek sesle okunur. Sanatçının kendi bedenini kullandığı video dönemin feminist hareketinin kullanmayı sıkça tercih ettiği ironik bir tona sahiptir.<sup>33</sup>



Şekil 8. Nil Yalter, “Başsız Kadın veya Göbek Dansı” 1974

Hannah Wilke, beden sanatında erkek egemen toplum içerisinde kadının ruhsal olaylarının, iç gerçeğini belirgin göstergelerle dışa vuran bir sanatçıdır. İşlerinde kadın duygularının ve fantezilerinin ortaya çıkmasına izin veren bir sanat anlayışının oluşmasını amaçlamaktadır. “Yıldızlaşmış nesne serisi” adlı işinde şöyle der: “Ben sanatımın, sanatım da bana dönüşüyor.”<sup>34</sup> Wilke, bedeninin duruşu ve vajina şeklindeki sakız parçalarını bedeninin açıkta görülmemesi gereken yerlerine

<sup>33</sup> Ahu Antmen. *Kimlikli Bedenler Sanat, Kimlik, Cinsiyet*. Sel Yayıncılık. İstanbul: 2013, s.105

<sup>34</sup> Ahu Antmen, *Sanat ve Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. Çeviren: Soğancılar, E. (4. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları. 2014, s. 258



yapıştırarak bedeninde gerçekleşen değişim ile harflerdeki küçük bir değişiklik ile ya da oynamayla bir sözcüğün ya da sözcük dizisinin anlamının değiştirildiğini vurgulayarak dil arasında bir denklik kurar. Wilke, kadın bedeninin güzelliğini yeniden tanımlamaya çalışırken mükemmelleştirilmiş görünüm ile bir kurban olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Ayrıca bu çalışma göğüs kanseri olan annesinin yavaş yavaş bedeninin kaybetmesi ile Wilke, bedenine sakız yapıştırarak kendini işaretlenmiş bir kadına çevirmektedir.



Şekil 9. Hannah Wilke, “Yıldızlaşmış Nesne Serisi”, 1974-1979.

Wilke'nin açıklaması şöyledir: “Benim sanatım baştan çıkarmadır”<sup>35</sup> (Antmen,2014, s.258) Sanatını icra ederken kendi bedenini kullanması her ne kadar teşhircilikle suçlansa da Wilke bu suçlamaların ”beden nefreti” yaratma çabasının bir sonucu olarak görmektedir. Sanat tarihinde kadın bedeninin nesneleşmesine karşı kadınsal deneyimlerinden faydalanarak kendi simgelerini oluşturmaya çalışmıştır.

Küba asıllı Amerikalı performans sanatçısı olan Anna Mendiata işlerinde kimlik, aidiyet, cinsiyet, ve erkeklik kavramlarını sorgular. Kadınının erkek egemen toplum tarafından nesne olarak algılanışını sert şekilde eleştiren işler yapmıştır. İlk

<sup>35</sup> Ahu Antmen, *Sanat ve Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. Çeviren: Soğancılar, E. (4. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları. 2014, s. 258

önemli performansını henüz üniversite öğrencisiyken kampüste yaşanan tecavüz ve cinayetlere dikkat çekmek için, arkadaşlarını eve davet edip, kendini bir tecavüz kurbanıymış gibi kanlar ve parçalanmış kıyafetler içinde bulmalarını sağlayarak gerçekleştirmiştir. Ayrıca Küba kültüründen beslenerek silueta serisi ile toprak ve bedenini kullanarak yaptığı performanslarda kimlik ve aidiyet ilişkisini temel alan işler yapmıştır. Eserlerinde erkek egemen toplumu sürekli eleştiren Mendieta, 60'ların sonlarında başlayan feminist harekete karşı da eleştirel bir tutum bu sergiler; beyaz ve orta sınıf olmayan, “etnik öteki”lerin umursanmamasından rahatsızdır.<sup>36</sup>

Sonuç olarak, performans sanatını benimseyen sanatçılar, kadın bedeninin kullanımı problematik olsa da, kadınların toplum içerisindeki varlıklarının inşasına yönelik eleştirel bir yaklaşım oluşturarak bedenlerinin cinsellikten ibaret olmadığını vurgulamaktadırlar. Aslında kadın sanatçıların amacı, bedenlerine sahip çıkmak; toplum içerisinde yeni bir tanım yaratmak ve kadın bedenlerini yüceltip erkek tarafından tüketilen bir arzu nesnesinin ötesinde var olmaktır. Bu anlamda kadın sanatçılar, performanslarında eril zihniyetin cinsellik anlayışını yıkarak, eleştirel bir perspektif yaratmaya çalışmaktadırlar.

---

<sup>36</sup> <http://www.5harfliler.com/ana-mendieta-carl-andre-ve-olumu/>

## 4. MARDİN'DE TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA KADINLARIN MEKÂN DENEYİMİ

### 4.1. Gözetlenmek

Panoptikon modelini düşündüğümüz zaman Mardin, kadın ve erkeklerin sosyokültürel ve ekonomik yaşamında sınırlılığın vuku bulduğu kentlerden biridir. Kent mimarisinin iç içeliği, ailelerin genişliği, akraba ve komşu evlilikleri nedeniyle hemen hemen herkesin birbirini tanınması ve akraba olması bu modelin işlevini daha da arttırmıştır. Az da olsa erkeklerin, özellikle kadınların etkilendiği bu model gündelik hayatta kadının işini daha da zorlaştırmaktadır. Kadın evinin kapısından dışarıya attığı ilk adımdan itibaren birçok “göz” tarafından takip edilmektedir. Foucault'nun *İktidarın Gözü* adlı kitabında üzerinde önemle durduğu Bentham'ın “panoptikon” modelinde olduğu gibi gözetim altında olan toplum (kadın-erkek) gözetlenme durumunu kabullenerek onunla yaşamaya alışmış ve kendi kendinin kontrolörü haline gelmiştir. Panoptikon modeli genel olarak şöyle açıklanabilir:

“Jeremy Bentham'ın tasarladığı hapisane projesidir. Sekizgen biçiminde bölmelerden oluşan bir binadır ve tam ortasında bir gözetleme kulesi vardır. Kuleden bütün hücreler görülmekte ama hücrelerden kuledekiler görülmemektedir. Amaç, mahkûmların her zaman izlendikleri fikrine kapılmalarıdır.”<sup>37</sup>

Bu gözetleme sistemiyle merkezden çevreye güçlü ışık verilirken hükümlüler, sert ışığa bakamadıklarından merkezde onları gözetleyeni de göremezler. Bu modelin belki de bir gözetleyeni de yoktur. Aslında amacı, mahkûmların her an gözetlendiklerine inandırılması ve gözetim altına tutulan insanların kendilerini denetlemek zorunda bırakılmasıdır. Hâlbuki Foucault'un da vurguladığı üzere, “gözün iktidarı her yere ulaşmaz, herkesi görmez, sadece böyle bir güce sahip olduğu sanrısı üzerinden bu güce sahiptir. İnsanlar bu sanrıdan kurtulduklarında iktidar gözünü kaybedecek, gözün iktidarı çökecektir.”<sup>38</sup> İnsanların bir kamera veya kişi tarafından birebir takip edilmemesine rağmen görülmeyen bir “göz”ün takibi ile bir

<sup>37</sup>Michel Foucault, *İktidar ve Beden*, *İktidarın Gözü*. Çeviren: Işık Ergüden, Haz. Ferda Keskin, Seçme Yazılar (4.baskı). Ayrıntı Yayınları. İstanbul: 2003, s. 41.

<sup>38</sup>Age, s. 132.

hâkimiyet oluşturulmaya çalışılmaktadır. Toplumun yarattığı bu “göz” bireylerin gölgeleri gibi onların takipçisi olup her türlü beden kullanımını da sınırlamaktadır.



Şekil 10. Canan Budak Arşivi. Mardin, 2017

Bu durumu Mardin’de örnekleyecek olursak, bu sınırlamalar geleneksel ailelere mensup kadınların, gündelik hayatta kullandığı çarşı, pazar gibi kamusal alanları deneyimlerken egemen kültür çerçevesinde hareket etmelerine neden olmaktadır. Kadının gece tek başına kamusal alanları kullanamamasının ötesinde, gündüzleri bile iki defa geçtiği ana caddeden, “dedikodu” ihtimalinin kuvvetliliğine karşı üçüncü kez geçmemeye özen göstermesi kaçınılmazdır. Dolayısıyla, bu “özen” de kadına yöneltilen ve kadının toplumsal baskı sonucu kendine yönelttiği “bakış”ın eril hâkimiyete dair göstergelerini sunar.

#### 4.1.1. Mardin’de Kadınların Sosyalleşebildiği Mekânlar

Ahu Antmen, kadınlık mekânlarının, yalnızca özel alanla, yani oturma odası ya da dikiş odası ile sınırlı kalmadığını belirterek şöyle tespitlerde bulunur. Kadınlık mekânları kadınlığın söylemde ve sosyal pratikte bir konumsallık olarak yaşandığı mekânlardır. Bu mekânlar görme ve görülmeyi içeren sosyal ilişkide yaşanan sosyal yer, görünürlük ve hareketlilik duygusunun ürünüdür. Bakmanın cinsel politikası

çerçevesinde şekillenmiş olan bu öğeler, bakışın belirli bir sosyal örgütlenmesinin sınırlarını çizer, bu da cinsel farklılığın belirli bir sosyal düzenlemesini yerleştirir.<sup>39</sup>

Toplumsal cinsiyet kavramını Mardin üzerinden ele alırken, buradaki kadınlık mekânlarına odaklandığımızda, kadınların kullandığı küçük ölçekli mekânlara varırız. Bunlar, avlu, sokak ve kapı eşiği, ziyaretler, mezarlık ve hamamlardan oluşan izole mekânlardır. Atauz, toplumsal mekânları incelediği makalesinde mekânları kategorik olarak şöyle ayırır:

“Mekânı kadın ve erkek bakımından incelemeye başlamadan önce, sınırları hiçbir zaman belirgin bir biçimde çizilemeyeceği için net olarak tanımlanamayacak olsa da, büyük (ölçekli) mekânlar ve küçük (ölçekli) mekânlar olarak ikiye ayırabiliriz.”<sup>40</sup>

Mardin’de ise erkeklerin kullandığı büyük ölçekli mekânlar ana caddeler, büyük parklar, kahvehaneler ve sanayi siteleri gibi büyük kamusal alanlardan oluşur. Kamusal alanlar, farklı kimliklerdeki (genellikle) erkeklerin bir araya gelerek düşüncelerini birbirlerine aktardıkları, muhalefet yapabildikleri ve özellikle kendilerini ifade edebildikleri ev dışındaki büyük alanlardır. Öyle ki kadın erkek mekânlarının sınır çizgileri olmasa da sosyal alanların ev dışı olması nedeniyle kadınların kamusal alan kullanımı daraltılıp erkek mekânları genişletilmiştir. Bunun Mardin’de de böyle geliştiğini kadınlık mekânlarının “sınırlılığında” görebiliriz. Kısmen de olsa kadınlar için bir geçiş mekânı sayılabilecek kamusal alanlar arasında yer alan mahalle içerisindeki sokaklar, parklar ve çeşmeler de kadınların kullanabileceği küçük ölçekli kamusal alanların arasında yer alır. Ancak toplumsal hareketler, düğün ve pazar gibi ortak çıkarlar doğrultusunda şekillenen yerlerde kadınlar ve erkekler kamusal alanlarda yan yana gelmekte ve birlikte bir araya gelme amaçlarını belirtmektedir. Ancak;

“Kadına ait ya da kadının kullanabileceği mekânın sınırları, modern zamanlara gelene kadar, genellikle burada bitmektedir. “Büyük mekânlar” ise, erkeklerindir. Kent, bütün yapılarıyla ve kurumlarıyla, bütün uygarlıklar için,

<sup>39</sup> Ahu Antmen, *Sanat ve Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. Çeviren: Soğancılar, E. (4. baskı). İletişim Yayınları. İstanbul: 2014, s. 210.

<sup>40</sup> Akın Atauz, “*Toplumsal Cinsiyet, Mekân ve Kentler*”, Ağustos 9, 2009, 11:06 am ( [Kent-Mekân ve Kadın](#) kategorisinde yayınlandı)

kesinlikle bir erkek mekânıdır. Kent bölümleri, kentin kamusal mekânları da erkek egemenliğindeki mekânlardır.”<sup>41</sup>

Mardin’de mekânların cinsiyetleştirildiğini, kadın ve erkeğe biçilmiş olan toplumsal cinsiyet rollerine göre şekillendiğini söylemek mümkündür. Kadınların mekân kullanımının küçük ve özel alanlarla sınırlı olduğu gerçeği, erkek mekânının kullanımını daha da genişletmiştir. Nüfus olarak yaklaşık 100.000’i aşmayan erkek egemen bir kentte kadınlar kamusal alanın büyük bir kısmını oluşturan erkek mekânlardan uzak tutulmaya çalışılmaktadır. Buna neden olarak öne sürülen düşünce, onları dışarıdan gelecek tehlikelere (tecavüz, taciz vb) karşı korumanın yanı sıra, toplumda oluşabilecek “yanlış” anlaşılmalara ve olası söylentileri engellemektir. Bu durum kadının özgür iradesini kullanarak evin dışında kendi ifade alanlarını yaratamamasıyla sonuçlanmıştır. Kentin küçük olması da buna imkân tanır.

#### 4.1.2. Avlu

Avlu, Eski Mardin’de hemen hemen bütün evlerin vazgeçilmez bir mekânıdır. Avlular, özellikle zamanlarının büyük bir bölümünü evde geçiren kadınlara açık alanda sosyalleşme alanı olarak ev sınırları içerisinde özgürlük imkânı veren açık mekânlardandır. Uğur Tanyeli’nin “Kamusal Mekân-Özel Mekân: Türkiye’nin Bir Kavram Çiftinin İcadı” adlı makalesinde bahsettiği gibi:

“Avlu tüm hücrelerin ortak kullanımındadır. Onu bu katmanlaşma içindeki birinci toplumsallaşma mekânı olarak tanımlamak yanlış olmaz. Hiçbir hücrenin bağımsız helası, mutfağı bulunmaz. Avlu iyi havalarda belli ki bu hücre kompleksinde barınanların -özellikle kadınların ortak kullanım alanıdır. Dikkat edilirse ne özeldir ne de kamusal.”<sup>42</sup>

Mardin’de birkaç aileyi içinde barındıran avlular, mutfak, duş ve tuvalet gibi ortak kullanım gerektiren mekânlardır. Genelde bu mekânları sadece çekirdek aile kullanırken, Mardin’deki avlular iki ya da üç ailenin kullanımını ile “yarı özel” alanlar yaratmaktadır.

<sup>41</sup> Akın Atauz, “*Toplumsal Cinsiyet, Mekân ve Kentler*”, Ağustos 9, 2009, 11:06 am ( [Kent-Mekân ve Kadın](#) kategorisinde yayınlandı)

<sup>42</sup> <http://www.boyutpedia.com/1941/66973/kamusal-mekân-ozel-mekân-turkiye-de-bir-kavram-ciftinin-icadi> 01.02.2007

Mardin'deki avlular tüm odaların ortak kullanım alanı olup özel alan diye nitelendirilen birçok odayı bir kapı ile böler. Evler güney cephe olduğu için güneşi uzun süreli alır ve kadınların açık alanlara çıkma ihtiyacını da dolaylı bir şekilde karşılar. Bu şekilde tasarlanan avluların bir başka özelliği de diğer komşu avlulara yakınlığıdır; kadınlar bu mekânlarda uzaktan da olsa birbirleri ile iletişimde bulunur ve sosyalleşirler. Aynı zamanda kadının ailesine destekte bulunması için kışlık bütün erzaklarını hazırlığı ve kurutulma işleminde de avlu, kadına bir çalışma alanı sağlamış olur.



Şekil 11 .Cem Barışcan arşivi, Mardin,2017

Çarpık kentleşmenin olduğu Mardin Yenişehir'de ise evlerin küçük ve diğer balkonlarla çok yakın mesafede olması balkon kullanımını da sınırlamaktadır. Karşı evlerin haneyi gözetleyen bakışını kesmek için hem odalar hem de balkonlar perde ile örtülmektedir. Yeni yapılaşmanın olduğu Yenişehir'de kadınlar açık hava ve sosyalleşme gibi ihtiyaçlarını gidermek üzere apartman aralarındaki ya da merkezlerdeki parkları kullanmaktadır. Bu durum kentte yaşayan iki kadın tipini ortaya çıkarır: Üzerindeki ev kıyafetini değiştirerek parka giden kadın ve ev kıyafetleri ile avluya çıkan kadın: Avlulu kadın her zaman aynı kişilerle karşılaşır aynı şeylerden bahseder, küçük ölçekli de olsa kamusal alan olarak parkları kullanan kadın, farklı etkileşimler sayesinde diyaloglar kurup çevrede olup bitenden haberdar olur. Böylelikle iki kadın “modeli” ortaya çıkmıştır.

### 4.1.3. Sokak ve Kapı Eşiği

Sokak, özel alanın bittiği yerde başlayan, mahallenin kadın, erkek, çocuk, zengin, fakir, dilenci ve delilerin topluma katılma anlamında ulaşım ve hareketliliğini sağlayan yerlerdir. Aynı zamanda sokaklar, kent yaşamını ve kentin sosyokültürel kimliğini de belirleyen önemli unsurdur. Sokak karakterleri toplumdan topluma, coğrafyadan coğrafyaya göre farklılıklar göstermektedir. Mardin sokakları, yüksek duvarlar arasında dik merdivenli, dar, kavisli, Abbara ve çıkmaz sokaklardan oluşur. Labirenti andıran sokaklar sayesinde bir sokağın bitimini görmek olanaksızdır, çünkü sokaklar bir başka sokağa kestirme yollarla veya Abbara'larla birbirine bağlanmaktadır.

Mahalle aralarında geniş sokaklar, park ve yeşil alan eksikliği, kadın ve çocukların kendilerini ifade edebilecekleri alanları daraltmaktadır. Çocuklar kadınlara göre daha şanslı sayılabilir; daracık merdivenli sokaklarda bile top sektirip saklambaç oynayabilmektedirler. Peki, kadınlar sokaklarda ne kadar zaman geçirebilirler? Kapının önünü süpürürken karşı komşusuyla yaptığı iki cümlelik bir diyalogun kapladığı zaman kadardır bu, daha ötesine geçemez. Çünkü sokak kamusal bir alandır ve erkekler, sarhoşlar, deliler, dilenciler ve kenti ziyaret eden yabancıların geçiş alanıdır.

Kadınlara kalan yer ise kapı eşiğidir. Kapı eşiğinin Mardin evlerindeki kullanımını yarı kamusal olarak değerlendirilebilir. Çünkü kapı eşiği hem ev içi hem de ev dışına ait özellikleri içinde barındırmaktadır. Yaz aylarında özellikle sıcak havalarda kapı açıkken üzerine asılan ince tül perde, özel alanı kamusalardan, kamusalı da özelden ayırır. Bu tek parça tül perde sayesinde sokaktan geçenler kapının iç tarafındaki kadınları görmeden sadece seslerini duyabilirler. Asıl sorun kadına yöneltilmesi muhtemel bakış ile ilgilidir, görülmediği sürece sesi rahatsızlık yaratmamaktadır. Kadınlar, kapı eşiğinde otururken geçenleri net bir şekilde görebildiği için gerçek anlamda panoptikon modelini devreye sokabilmektedir. Gözetleme sırası yer değiştirmiştir. Kamusal alanlarda sürekli olarak gözetlenen kadınlar, gözetleyen konumuna geçip, sokaktan geçenin mahalleli mi, yabancı mı, yabancı ise kime gittiği üzerinden tahminler yürüterek kendi sosyalleşme alanını



kendileri yaratmaktadır. Bu sosyalleşme alanı, bu bölümün başında belirtmiş olduğumuz üzere, bir kadınlık mekânıdır.

#### **4.2. Ziyaret**

Mardin, toplumsal yaşam içerisinde din ve inanç değerlerinin hâkim olduğu bir kenttir. Yöredeki eski inançlardan kurtulamayan, içten içe kendini baskı altında hisseden kadınların, gündelik hayatlarında en rahat gidebildikleri mekânlar arasında ziyaret ve yatırlar bulunmaktadır. Bu ziyaretlerden doğurganlık, kısmet açma, sağlık dilemek, başarı elde etmek ve eşler arasındaki anlaşmazlıkları çözmek için medet umulmaktadır.

İnanç mekânları, Mardin’de kadınların sosyalleşme mekânları arasında yer alan en önemli unsurlardandır. Kadınlar istediğine ulaşamayıp, dilekleri kabul görmeyince günlerin en hayırlısı olduğu düşünülen Cuma günleri ziyaretlere akın ederler. Toplumsal yaşam içerisinde inançların baskın etkinliği kadınları, değerlerin ve geleneklerin yeniden üretildiği ve korunduğu bu mekânlara iter.

Mekânlar farklı cinsiyetlerin farklı ihtiyaçlarını karşılamak için ortaya çıkmış olsa da günümüzde birçok kültürde cinsiyetleşmiş mekânlara rastlamak olasıdır. Bu mekânların çoğu erkek egemenliğinin bir parçası olarak cinsiyet ayrımcılığına işaret etse de bazen kadının toplum içindeki rollerinden, ailesini korumak, bir arada tutmak ve yerini pekiştirmek vb. gibi “ihtiyaçlardan” dolayı “gerekli” addedilmiştir. Mardin’de erkekler, ziyaretlerin kadınların ürettiği mekânlar olduğunu düşünerek o mekânlara müdahale etmemektedir. Kadınlar da bu alanlarda erkekler tarafından gözetlenmediklerini düşünerek kendilerini özgürce ifade edebilmektedir; bu da nasıl bir ihtiyaç haline geldiğini açıklamaktadır. Mardin’deki ziyaretler, bu anlamda kadınların sosyalleşme adına ihtiyaç duydukları mekânlardır.



Şekil 12. “Ziyaret”, Canan Budak arşivi, Mardin, 2017

Kadınlar ziyaretlerde bir araya gelir, arkadaşlık kurar, sohbet eder ve diğer ziyaretlere de birlikte gitmek için sözleşirler. Aslında bu mekânlar kadınlar için hem maddi hem de manevi açıdan bir terapi merkezi sayılabilir. Fakat ilginç olan, kadınların bu mekânları kullanma sebeplerinin en önemlisi yine erkekler olmasıdır. Ziyaretler, genç kızların kismetlerinin açılması, kadınların doğurganlığı, kocalarının toplum içerisindeki erkeklik gücünü pekiştirmesi ve kadınların geneli kocalarının sağlığı ve sadakatleri için dua ve dileklerde bulunduğu mekândır. Kısacası kadınların yarattığı mekânlar bile erkeklerden gelecek baskılara karşı korunmak için üretilmiştir.

#### 4.2.1 Mezarlık

Mezarlıklar, kent merkezinin içinde dağınık ve küçük kümeler halinde oluşturulmuştur. Mardin’de mezar ziyaretlerini, genelde kadınlar yaparken erkekler, sadece dini bayramlarda sabahın erken saatlerinde bu ziyaretleri yaparlar. Kadınlar ise mezar ziyaretlerini daha sık aralıklarda akşamüstü yapmaktadır. Örneğin, evlerle iç içe girmiş Arap Mahallesi Mezarlığı incelediği zaman, yaşayanlarla ölülerin hep bir arada olduğu gözlemlenir. Michel Foucault’nun mezarlıklardan heterotopya olarak bahsettiği makalesinde olduğu gibi nasıl ki on sekizinci yüzyılda mezarlıklar şehrin içindeyse günümüz Mardin’inde de şehrin içinde ve dini mekânlara yakın

yerlerde bulunmaktadır. Foucault'ya göre mezarlıklar, her ne kadar bir öteki mekân olsa da hemen hemen herkesin yakınlarının gömüldüğü yer olarak toplumun bir uzantısıdır.<sup>43</sup> Bu yüzden mezarlıklarla biraradalık söz konusudur. Arap Mahallesi Mezarlığı, mezarlık işlevinden öte yeşil biri açık alan olarak, kentte park alanları eksikliğini doldurmaktadır. Kentin fiziki koşulları çerçevesinde, mezarlıkların yeşil alanlarından faydalanmak bir zorunluluk arz etmektedir. Mezarlık alanının açık ve yeşil olması, kadınların sosyalleşme alanına dönüşmesini sağlarken çocuklar için de park niteliği taşımaktadır. Sosyalleşme alanı olarak mezarlık, ziyaretçilerin de mahalledeki kadınlarla bir araya gelerek sohbet ettiği ve çaylarını içtiği, kadınlara ve çocuklara ait olan kamusal alanlara dönüşmektedir. Bu anlamda Mardin'deki mezarlıklar, küçük ölçekli kadın mekânlarıdır. Kız çocukları iki mezar arasındaki boşluğu küçük taşlarla bölüp kendine ait ev üretirken, erkek çocukları da mezar künyesinin yazıldığı taşların arkasına saklanarak mezarlıkları, oyun alanları olarak gündelik yaşamın bir parçası haline dönüştürürler.



Şekil 13. “Mezarlık”, Canan Budak arşivi, Mardin, 2017

Foucault on dokuzuncu yüzyıldan sonra mezarlıkların yaşayanlara hastalık yaydığı gerekçesi ile şehir dışına taşımaya başladığını ifade eder. Böylece

<sup>43</sup><http://nina.bencoya.com/182/baska-mekânlara-dair-michel-foucault/>

kentlerden uzakta her ailenin kendisine ait kilitli ve sadece kendi ziyaretlerine açık “öteki mekânlar” oluşturulmuştur. Yakın zamanda Mardin’de de mezarlıkların şehir dışına konumlandırılması ile ötekileştirilmesi söz konusudur. Ancak oluşturulan bu mekânlar şehirden uzak, açık ve yeşil alanlarda konumlandırıldığı için şimdilerde piknikçilerin ve sarhoşların kendilerini rahat hissettiği kamusal mekânlara dönüşmektedir. Mezarlıkları kadın mekânları olarak dönüştüren unsur, mahalle içinde olması, kadının yaşadığı eve yakınlığıdır. Mahalle yapısıyla kurulan sıkı bağlantı koptuğunda, mezarlıklar yeni yapılan alanlara kaydığında, kadın yılda üç dört kez giden bir ziyaretçiye dönüşür.

#### **4.2.2 Hamamlar**

Hamamlar, kadınların hem bedensel hem de ruhsal olarak arındığı, kendilerini rahat ifade edebildiği mekânlardır. Evlerde yaygınlaşan banyo konforlarının dahi önüne geçemediği hamamlar günümüzde de rağbet görmektedir. Mardin’de hamamlar, kadınların farklı mahallelerde otursalar bile haftanın belirli günlerinde sözleşerek buluştukları, sosyalleştikleri bir mekân olma özelliğini taşır. Bununla birlikte, sadece kadınların sosyalleştiği yerler değildir. Günün belli saatlerinde erkekler, belli saatlerinde kadınların kullanımına açıktır. Sabah ve akşamlar erkeklere aitken, kadınların hamam kullanımı için belirlenen saatler öğleden akşama kadardır. Sabah halledilmesi gereken ev işleri ile akşam evde bulunma zorunluluğu, bu vardiyalı kullanıma yol açmıştır. Çalışan kadınlar içinse hamamın kullanılabileceği vakit, hafta sonlarıdır.

Mardin’de hamamların temizlik ve arınma dışında, kadından kadına bir geleneğin devamlılığını sağlama işlevi de bulunmaktadır. Bedenler üzerinden gelişen diyaloglar sayesinde kadınların erkek çocukları için gelin adayı seçiminde kullanılan elzem mekânlardandır. Evrim Ölçer’in *Masal Mekânında Kadın Olmak* kitabında geçen “Balık Kız” masalında anlatıldığı gibi, oğluna eş olarak beğendiği genç kızın sağlıklı olması ve doğurgan oluşuyla ilgilenen annenin yaptığı “güzel” tanımı, genç kızın bedeninin güzelliğine bağlamaktadır. Zira ilerde oğlan annesinin yerini alacak ve “esas kadın” olacak genç kızın doğurgan olması da güzellikle ilişkilendirilmektedir. Kamusal alanda kadınlar arasındaki kıyafet ve ziyet

eşyalarının yarattığı sınıf farkı, burada yerini güzelliğe dair yapılan yorumlara, kimin daha güzel bir bedene sahip olduğunu belirleyen ayrımcı başka bir pratiğe bırakır. Hamamlar, kadınların oğulları için uygun adayı gözlerine kestirdikleri mekânlardır. Dışarıda kat kat giysiler altında saklı olan bedenler, hamamda kadın kadına olmanın rahatlığı içinde teşhir edilmektedir. Hamamın fiziki koşulları ve suyun rahatlatıcılığına tezat olan, izleniyor, görülüyor ve beğeniliyor ya da beğenilmiyor olmanın farkındalığıyla orada bulunma halidir. Kadın, burada hem gözetleyen hem gözetlenendir.



## 5. SANATSAL UYGULAMALARLA MARDİN'DE KADIN

### 5.1. "Medet"

"Medet" isimli yapıt, Mardin'de geçmişten bugüne kadar Arap kültüründe uygulanan fakat ölü cenin temininin sınırlılığında kaynaklı yaygınlığını yitiren bir ritüelden yola çıkmıştır. Bir doğurganlık ritüeli aracılığıyla kadının kadına uyguladığı şiddeti görünür kılan bir performans çalışmasıdır. Öyle ki, doğurganlık için başvuru çareleri arasında ölü bir hayvan cenini ve doğurganlığını yitirmiş bir kadından medet umulmaktadır. Burada önemli olan ve yapıta da adını veren duygusal bir ivmedir. Medet ummak iki "ölü" den doğurganlığı yeniden sağlamak adına güdülen "umuda" işaret eder. Bu umut, ritüelle sağlanmıştır. Ancak ritüelde başat rolü oynayan yumurtalığı "ölmüş" bir kadın ve doğumu gerçekleşmeden "ölen" bir cenindir.

"Medet" isimli performansın gerçekleştirildiği mekân, yukarı Mardin'de Mardinli olmayan bir mimar tarafından restore edilmiştir. Yapının orijinalliyi korunup, gerçeğin ruhuna uygun olarak restore edilmiştir. Performans, sadece ev halkının ve misafirlerinin kullanabileceği, mahrem sayılabilecek evin banyosunda gerçekleştirilmiştir. Banyo, içindeki kayanın korunduğu, bir parça fayans bile olmadığı eski ama modern bir mekân olarak tasarlanmıştır. Performans mekânı olarak belirlenen banyo, doğurganlık ritüelinin yapıldığı dönemi yansıttığı için bugün de güncelliğini korumaktadır. Gerçekleştirilen ritüelde mekâna özgünlük gözetilmiştir.

Performansın gerçekleştiği eve daha önce hiç gelmeyen bir grup insan (sanat bölümü öğrencileri ve öğretim üyeleri) davet edilmiştir. İzleyiciler, avluya girer girmez perde üzerine yansıtılan mekânda aileye mahsus mahrem alanı görür. İzleyiciler, mahrem alanında doğal, koca bir kaya ve duşluğa asılı ne olduğu belli olmayan bir nesnenin görüntüsü ile karşılaşır.

Sanatçı kadın, avlunun içinde bulunan başka bir odanın kapısından çıkarak izleyicilerin arasından beyaz, yarım kollu, diz altı bir elbise ile performans mekânına geçiş yapar. Teknik olarak iki kamera ve bir projeksiyon kullanılmıştır. Birinci kamera performansın gerçekleşeceği mekân, ikinci kamera ve projeksiyon ise izleyicilerin bulunduğu yarı özel olarak nitelendirilebileceğimiz avluya

yerleştirilmiştir. İzleyiciler performansın gerçekleştirildiği anı ile eşzamanlı olarak yansıtılan perdeden izlemektedirler. İzleyicilerin katılımı eşzamanlı olarak gerçekleştirilen performans, tekrar eden bir jeste odaklanarak videoya dönüştürülmüştür.

Bu performans, hamile kalamayan kadının doğurganlığını sağlamak amacıyla mezbahalarda kesilen bir ineğin karnından çıkan ölü bir cenin ile gerçekleştiği bir ritüelden yola çıkar. Bu ritüele göre: Cenin, su dolu bir kovanın içine bırakılır ve ceninin üzerindeki su, menopoza girmiş bir kadın tarafından, hamile kalamayan kadının üzerine dökülür. Mardin merkezde yaygın olarak kullanılan “anne dili” olan Arapça dilinde “ale ısmıl fekke” cümlesi, doğuramayan kadın tarafından seslendirilir.

Kırk defa seslendirilen “ale ısmıl fekke” cümlesi, çevirisi olmayan fakat en yakın Türkçe karşılığı “arınma adına” cümlesine denk gelmektedir. Kırk sayısı dini inanışlara bağlı olan\* ya da başka bir ifadeyle dini değerler yüklenen sayı ve simgelerden biridir. Bu inanışlar insanların günlük yaşamda yaptığı birçok pratikle hayata geçer. Hemen hemen her batıl inancın ve büyüsel pratiğin bünyesinde yer alan değişik değerlerde sayılar vardır: örneğin “ ‘üç kere tükürmek’, ‘dört yol ağzına gömmek’, ‘yedi evden iplik toplamak’, ‘kırk gün yıkamak’ gibi... Genellikle 3, 7, 9, 40, 41, 99 gibi sayılarda büyüsel ve mistik bir güç olduğuna inanılır.” 9 Halk arasında çeşitli amaçlarla ziyaret edilen türbe, ziyaret gibi kutsal sayılan yerlerin etrafında tutulan dileğin gerçekleşmesi için kırk defa dönme ya da bir şeyin kırk defa söylendiğinde gerçekleşeceğine dair inanışlar vardır.<sup>44</sup>

Performans esnasında cenin, misina ipi ile duşluğa asılmış ve ipin şeffaflığı sayesinde boşluğun içindeymiş gibi durmaktadır. Ceninin üzerine akan su süzgeçten süzülür gibi sanatçı kadının üzerine akar.

---

<sup>44</sup>[http://turkoloji.cu.edu.tr/HALK%20EDEBIYATI/ahmet\\_ozgur\\_guvenc\\_kirk\\_sayisi\\_halk\\_edebiyati\\_kullanim.pdf](http://turkoloji.cu.edu.tr/HALK%20EDEBIYATI/ahmet_ozgur_guvenc_kirk_sayisi_halk_edebiyati_kullanim.pdf)



**Şekil 14.** “Medet”, Video performans, Canan Budak, Mardin, 2015

Sanatçı kadın suyun altında bir süre çömeldikten sonra kırk defa “ale ısmıl fekke” cümlesini tekrar etmektedir. Sanatçı kadın, ölü hayvan cenininin üzerinden akan “tikindirici” suyun altında yaklaşık üç dakika kalabilmiştir. Performans bittikten sonra kadın ıslak elbisesi ile mekândan çıkıp avludaki izleyicilerin önünden geçerek performansın başladığı odaya geri döner. Kadınlara uygulanan doğurganlık, kismet ve büyü bozma ile ilgili yapılan ritüellerde genellikle su kullanılmaktadır. Su, bütün dinler ve mitolojilerde insanlar için ortak bir simge olarak arınmayı ve temizliği sembolize eder.

Din tarihçisi Mircea Eliade, suyun arınmayı simgelediğini ifade etmiştir. Ona göre “suda, her şey ‘erir’ her biçim ‘parçalanır’ her geçmiş ‘tarih’ olur.”<sup>45</sup> Su, insanların doğumundan ölümüne kadar kötülüklerden ve kötü huylardan arındırdığı yerleşik bir inançtır. Özellikle İslam dininde su, doğum anında başlayıp, regl döneminin sonunda kirlilikten arınma, cinsel ilişkiden sonra alınan gusül abdestinin hem bedeni hem de ruhsal ve bedensel kirlere karşı her türlü musibetten koruduğuna

<sup>45</sup> Eliade Mircea, *Dinler Tarihine Giriş*. Çeviren: Lale Arslan. Ed. Ergün Kocabıyık. Kabalcı Yayınevi, İstanbul: 2003 s. 201.



ve aynı zamanda insanın günahlarından arınması için ölü bedeninin yıkanmasına kadar içselleştirilmiştir.



Şekil 15. “Medet”, Video performans, Canan Budak, Mardin, 2015

Yaşadığımız coğrafyada kadının varlığı ve yokluğu bir şekilde doğurganlığı ile yüceltilmektedir. Evli bir kadından beklenen görevler arasında doğurganlık her zaman güncelliğini korumaktadır. Doğurganlık görevini yerine getirmiş olan kadın toplum içerisinde kabul görür. Kadınlık sıfatının yanı sıra annelik sıfatını alır ve bu şekilde var olur. Çünkü ataerkil toplumlarda erkekliğin güç ile bağdaştırılması gibi kadınlık da annelik sıfatıyla bağdaştırılmaktadır. Maalesef, hamile kalamayan ya da hamile kalabilse de erkek çocuk doğuramayan kadın, kocasının kısır olup olmadığına bakılmaksızın kabahatli kadın olarak değerlendirilir. Bu düşünce ile kendini kabahatli gören kadın erkeğinin soyunun devamı için kimi zaman kendi eliyle kumasını almaya bile sevk edilmektedir. Hal böyleyken hamile kalamayan kadınlar,

“uğursuz” olarak isimlendirilerek dışlanmaya da maruz kalırlar. Toplumda ve aile içerisinde bulunan bireylerce diğer kadınlara göre daha az ilgi görürler.

Kadınların doğurganlık işlevinin biyolojik nedenlerden olup olmadığına bakılmaksızın aşağılandığı ve dışlandığı bir kültürde kadının, üretiminin doğurganlıktan ibaret olmadığı gerçeği yadsınmaktadır. Şiddetin kadına erkekler tarafından yapıldığını (darp, tecavüz, cinayet vs.) biliyoruz, fakat bazı ritüellerde kadının kadına uyguladığı psikolojik şiddet, erkeklerin kadına uyguladığı şiddetten daha da ürpertici olabilmektedir. Her ne kadar bu şiddetin asıl üreteni erkeğin toplumdaki varlığı olsa bile bunun icracıları da evde bulunan diğer kadınlardır. Bu dayatmalara maruz kalan kadınlar, sessizliği kabullenip, hemcinslerin ile bir rekabet içine girerek toplumdaki yerini pekiştirip kuvvetlendirmeye çalışarak bu dayatmalara maruz kalmaktadır Kadınlara uygulanan doğurganlık ritüellerinde kadının, hem toplum içerisinde hem de kendi ailesi içinde esas kadın olma isteği ile birleşerek, ritüel şiddet içerse de kadının rızasını sağlamaktadır.

Geçmişten günümüze kadın bedeni üzerinde iktidarın tahakkümü olmuştur. Dönemin politikaları çerçevesinde kadın bedeni üzerine uygulanan dayatmalarda kadının kendi bedeninin hakkında alacağı kararlar da onun sözü geçerli değildir. Kürtaj yasağı, kısırlaştırma, doğurganlığı sınırlandırma, kimi zaman en az üç çocuk doğurmaya teşvik etme gibi kadın bedeni üzerindeki dayatmalarda takip edilebileceği üzere iktidarın kadınlar üzerindeki tahakkümü bugün de güncelliğini korumaktadır.

Judith Butler’a göre “beden, toplumsal cinsiyet normlarını icra ederek maddeleşir.”<sup>46</sup> Ataerkil toplumlarda maddeleşen bedenleri, evlenene kadar anne ve babasının iffetli bakire kızı, evlendikten sonra kocasına itaat eden, özellikle doğurgan, namuslu, çocuklarının annesi olarak onları besleyen, koruyan, edep ve terbiyesinden sorumlu kadın olarak örnekleyebiliriz.

---

<sup>46</sup> <https://zeynepdirek.wordpress.com/2014/11/29/cinsiyet-farklilikigi-mi-toplumsal-cinsiyet-mi/>(erişim tarihi 2016/01/17)

Berktaş'a göre maddeleşen bu roller, "ancak kadınlar ve erkekler arasındaki üstü örtülmüş iktidar ilişkilerinin açığa çıkarılmasıyla gerçekleştirilebilir. Yani, kadınlar ataerkilliğe karşı eleştirel bir tavır aldıklarında, şöyle bir geri çekilip sistemin tümünün nasıl ve kimin çıkarına işlediğini gördüklerinde bu mümkün olur."<sup>47</sup>

Kadının, anne olduktan sonra yuvayı kuran ve toparlayan olarak yeniden tanımlanmaya çalışılması; kadınlığın, kültürün yarattığı kodlar ve söylemlerden inşa olduğunun da bir göstergesidir. Bu noktada kadınların sadece doğuran bir makine olmadığını vurgulamak ve doğuramamasının nedenleri arasında erkeğin rolünü sorgulamak gerekir. Çünkü doğurganlığın gerçekleşmemesinde biyolojik tek etken kadın değil, aynı zamanda erkek de olabilir, fakat çoğunlukla bu konuda suçlanan ve eksik görülen kadındır.

Ataerkil toplumlarda kadının, annesi dâhil olmak üzere hem evdeki diğer bireylere hem de çevreden gelen baskılara karşı kaderine razı olmadan kendini savunması gerekmektedir. Kaderlerini değiştirmeye çalışırken yalnızca toplumun yarattığı baskılara değil, aslında içselleştirdikleri kadınlık rollerine karşı mücadele edebildikleri sürece var olabilirler. "Medet" adlı performans da bu bilgiler ve bakış açıları dâhilinde kadına yüklenen rolleri de sorgulamaktadır. Bu bağlamda "Medet" in toplumsal anlamda stereotipleşen göstergelerine de odaklanmak gerekir.

Marvin Carrlson'ın *Performans* kitabındaki "Umberto Eco ve Göstermecilik" adlı makalesinde, Charles Morris'in formülasyonuna göre, bir şey "ancak bir yorumcu tarafından bir şeyin göstergesi olarak yorumlandığında gösterge olabilir."<sup>48</sup> Eco, bu açıklamayı destekleyerek "Normalde göstergeler bilinçli bir biçimde bir mesajı iletirler diye insanlar tarafından üretilir ve bu anlamda toplumsal rol-oynama içinde üretilen çeşitli eylemler o toplumsal rolün ya da konunun göstergesi olarak görülebilir."<sup>49</sup>

"Medet" bir eylemler bütünü olarak, Eco'nun da vurguladığı üzere bu toplumsal rol ve konumların göstergelerini sunar. Bu göstergelerin arka planında,

---

<sup>47</sup> Berktaş, *Tarihin Cinsiyeti*, Metis Yayınları İstanbul: 2003, s. 12

<sup>48</sup> Marvin Carlson, *Performans: Eleştirel Bir Giriş*, Çeviren: Beliz Güçbilmez, Dost Kitabevi Yayınları Ankara: 2013, s. 64

<sup>49</sup> *Age*, s. 64

kültürel anlamda insanlar tarafından pek çok defa üretildiği ve bu üretim sürecinde kadının doğurganlığına dair eril mesajı keskinleştirdiği izlenebilir.

Ayrıca “Medet”in üretilmesinde konu edilen ritüelin sözlü kültür vasıtasıyla aktarımı, üç kuşak üzerinde bu göstergelerin yarattığı etkinin devamlılığını gösterir. Performansa konu olan ritüeli, onu gerçekleştiren kadınlarla özdeşleşmek ya da onlarla empati kurmayı amaçlamaz. Amaç, bu performans hem eşzamanlı olarak izleyicilerin hem de sergilendiği mekânlarda videoyu izleyenler arasında farklı enerjiler üreterek kadınlar arasındaki dayanışmanın sağlanmasıdır. Gerçekleştiği ana kadar prova edilmemiş bu performansta izleyiciler, gerçekleştirilecek performans hakkında bir bilgiye sahip değildiler.

“Medet” performansının prova yapılmamasının sebebi, kadın sanatçı için ürpertici, tiksindirici ve tekrarlanabilirliği zor bir performans olmasından kaynaklıdır. Bu performans, önceden prova edilseydi belki de tiksindirici olduğu için gerçekleşmesi gereken zamanda yapılmayabilirdi. Asıl amaç izleyiciye yaşatılmak istenen ürpertinin yanında kadın sanatçının dayanıklılığının da test edilmesiydi. Üzerine ceninin suyu akan sanatçı, performans bittiğinde, izleyicilerin arasından geçerken yıpranmış bir haldedir. Bu noktada, Performans sanatı örnekleri arasında bahsettiğimiz Marina Abramoviç’in “Ritim 0” isimli performansı gibi beden ve iradenin dayanıklılık sınırlarını zorlayan çalışmaların şiddeti nasıl görünür kıldığını hatırlayabiliriz. Eleştirisini yapan esnasında sanatçı, daha çok erkeklerin şiddetine maruz kalmıştır. İzleyicilerin arasındaki kadınlardan birinin bir mendille sanatçının gözyaşını sildiği, Fakat bu noktada, Abramovic örneğinde de takip edilebileceği gibi kadın kimliği ve bedeninden kaynaklı toplumsal beklentiler ya da etiketler de önem taşır. Kadının toplumsal olarak anlamlandırılmasında mevcut etiketler de kendini tekrar ederek, toplumsal beklentinin meşru bir zeminini hazırlar.

Kadının kendini algılayışı bir tür kültürel sınıflandırma vasıtasıyla gerçekleşir. Efrat Tseelon, Kadınlık Maskeleri adlı kitabında mevcut kültürel sınıflandırmaların olduğunu, bu sınıflandırmalarla sınıflandırmaları üreten insanlar arasında iletişim

kurulduğunu ve tüm bunların da tanımlama eylemi oluşturduğunu belirtir.<sup>50</sup> Eylem nesnenin doğasını belirler, dolayısıyla kadın bedeninin de tanımlanması kültürel beklentiler vasıtasıyla oluşur.

Tseëlon'a göre kadının bakılacak bir nesneye dönüştürülmesi erkekler tarafından sağlanmıştır. Kadının cinselliğiyle temsil edilmesi erkeğin oluşturduğu tehdit ve korkunun, kadına nasıl yansıtıldığını ve iffet kavramının neden kadınlıkla özdeşleştirildiğini de açıklar. Erkek egemen söylemin kadınlar üzerinde yarattığı bu etki, kadın bilincine, her zaman için en çok arzulanan kadın olma zorunluluğunun hissedilmesi olarak yansımıştır

“Medet” isimli performansta, kadın sanatçının kendini eşzamanlı olarak projeksiyon perdesinden izletmesi, kadının nesne konumundan çıkarıp, onu toplumun yüklediği “eksiklik” etiketinden yalıtmayı amaçlar. “Medet” adlı performans izleyicilerin karşısında birebir uygulanmadan izole bir mekânda gerçekleştirilmiştir. Bu da izleyicilerin erkek bakışı konumundan sıyrılmasını ve etkin-edilgen sürecin ortadan kaldırılmasını hedeflediğini gösterir.

“Kadının imgesi bir sanat eserinde kullanıldığında, yani bedeni ya da kişiliği bir gösteren olarak sunulduğunda, çok ciddi bir sorunsal haline gelir. Kendisini bir sanat eserinde şu ve ya bu şekilde görülebilir olarak sunan çoğu kadın sanatçı, kadını bakışın nesnesi olarak kadınlık kavramını sorgulaması için gereken yabancılaşma araçlarını bulamamıştır”<sup>51</sup>

İzleyiciler ve sanat eleştirmenleri tarafından, kadının eksik yönlerini ve kaderine razı olan kadınlara uygulanan şiddetin bu şekilde sergilenmesi baştan aşağı eril bakışı değiştiremeyebilir, zaten performans bunu hedeflememektedir. Fakat kadının kendi bedeniyle verdiği mesajlar, toplumda var olan eril bakışın eleştirilmesini ve dolayısıyla bu bakışın sorgulanmasını sağlayabilir.

“Medet” çalışmasının yapılmasının nedenlerinden biri de çocukken kasaplar çarşısından eve kadar taşıdığım ve içinde et olduğunu sandığım ölü cenindir.

<sup>50</sup> Efrat Tseëlon, *Kadınlık Maskeleri: Gündelik Hayatta Kadının Sunumu*. Çeviren: Raşide Kekeç, Ekin Yayınları Ankara: 2002.

<sup>51</sup> Ahu Antmen, *Sanat ve Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. Çeviren: Soğancılar, E. (4. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları. 2014, s.304.

Doğurganlık için yapılan ritüelde kadının, cenin suyu ile yıkanması travmatik bir etki doğurur. Kadının ve erkeğin biyolojik sorunları dikkate alınmadan kadına dayatılan bir şiddet ve bu şiddete karşı gelmeyen, “esas kadın” olmak isteyen kadının bir ritüele maruz kalmada gösterdiği rıza toplumsal bakış ve rollerle belirlenir.

Gündelik hayatta hem erkekler tarafından şiddete maruz kalan kadınlar hem de “Medet” teki gibi kadının kadına uyguladığı şiddete tanıklık edebiliyoruz. Bu performans sessizlik içinde tanık olduğumuz şiddetin gün ışığına çıkarılarak toplumsal cinsiyet rollerinin tekrar sorgulanmasını gerektirir.

### 5.1.1. “Geçiş Serbest”

“Geçiş Serbest” isimli çalışma, toplumun belirlediği cinsiyet rollerinin izini kişisel hafızanın toplumsal hafızayla kesiştiği bir noktadan ele alır. Çıkış noktası, Mardin’in karakteristik yapısında belirleyici olan abbaralardan geçecek olan kız çocuklarına yapılan tembihlerdir. Bu çalışma, el aldığı konunun geçtiği mekâna kendini yerleştirirken, izleyiciyi de bu mekânsal deneyime davet eder. Mekâna özgü olarak tasarlanmış bir sanatsal müdahaledir. Çocukluğun hafızasında koruyucu niteliği olan minik bir nesnenin ölçeğini değiştirerek, hafıza üzerinden ilişki kurduğu mekâna yerleştirir.

Abbaralar, kısa bir an için de olsa, serinliğinden ve gölgesinden faydalanılan, soluklanma geçitleridir. Üstü kişiye, altı ise kamusala ait kestirme geçiş mekânlarıdır. Mekânın ıssızlığı ve tekinsizliği\* yüzünden özellikle kız çocuklarının geçişleri engellenir. Büyükler, mekânın “tekinsiz”liğini hissettirmeden abbaranın açık iki tarafının bir anda duvarlarla örülebileceğini anlattıkları hikâyeler aracılığıyla kız çocuklarını korumaya çalışırlar

---

\* Tekinsizlik: Sigmund Freud tarafından 1919 yılında tanımlanan bir kavram olan ‘The Uncanny’nin temelinde ‘aşına olduğumuz bir şeyin içinde yatan rahatsız edicilik’ tanımı yatıyor. Aşına olmak İngilizce ‘familiar’ olarak geçiyor. ‘Familiar’, Latince ‘family’ yani ‘familya’ yani ‘aile’ kelimesinden geliyor. Cronenberg’in sık sık röportajlarında bahsettiği “aile klostrofobisi” altında bastırılan ve toplum içinde su yüzüne çıkamayan ama hep orada olduğunu bildiğimiz ve yüzleştığımız zaman bizi korkutan bir unsur.



Şekil 16. “Geçiş Serbest”, Yerleştirme, Canan Budak, Mardin, 2015

. Hâlbuki bu tekinsizliğin sebebi, kentin ötekileri olan delilerin mekânı olmasından kaynaklanır. Tabii çocuklar bu tekinsizliğin farkındadırlar. Çocuklar da anlatılanlardan yola çıkarak tılsımlı olduğuna inanılan çengelli iğneye güvenirdi. Duvarların örüleceği anda çengelli iğneyi batırıp duvarların sihirle açılacağına inandıkları için sürekli üzerlerinde taşırlardı. “Geçiş Serbest” adlı çalışmanın yerleştirildiği Kışla Abbarası’nın, diğer abbaralardan farkı kavisli olması ve bu kavisten dolayı girişinden sonunun görülememesidir. Abbaranın tekin olup olmadığını 13. merdivenin en sağından kontrol edildiği için çalışma tam da o merdivene yerleştirilmiştir. Abbaranın merdivenlerine yerleştirilen çengelli iğne, bir çocuk ayağı büyüklüğündedir. Çengeli iğne, sanatçı kadın tarafından sac ve çelik tel kullanılarak inşa edilmiştir. Sacın kesimi sanatçı tarafından yapılırken, lehim işinin tamamlandığı yer, kadınların gitmemesi gereken demirciler çarşısı olmuştur.



Şekil 17. “Geçiş Serbest”, Yerleştirme, Canan Budak, Mardin, 2015

İkinci aşamada çengelli iğnelerin negatifi taşa oyularak, çengelli iğne taş ile sıfırlanarak aynı seviyeye getirilmiştir. Üçüncü aşamada güçlü taş yapıştırıcısı epoksi ile saçtan yapılmış çengelli iğneler, yerine sabitlenmiştir.

Dördüncü aşamada abbaranın tekin olup olmadığının kontrol edildiği 13. merdivendeki taş, kadın sanatçı tarafından taş kesici sipiral ve balyoz yardımıyla yerinden çıkartılmıştır. Erkeklerin kullanımına mahsus balyoz ve taş kesici gibi aletlerin bir kadın tarafından kullanılması, o mahallede yaşayan erkeklerin dikkatini çekmekteydi. “Sen Nayif’in küçük kızı değil misin” soruları ve “erkek gibi kadın” söylemleri mekâna yapılan müdahale boyunca sürmüştür. Burada kullanılan “erkek gibi kadın” söylemi 1960’larda akademide eğitim gören Gülsün Karamustafa’ya söylenen “sende erkek bileği var”<sup>52</sup> söylemini de hatırlatmaktadır. Son aşamada ise

<sup>52</sup> Ahu Antmen. *Kimlikli Bedenler Sanat, Kimlik, Cinsiyet*. Sel Yayıncılık. İstanbul: 2013, s.93



restorasyonda kullanılan taş ve harç analizleri dikkate alınarak derzlerin harç ترکیبی hazırlanarak çengelli iğneli taş tam da yerine, mekâna özgülüğü gözetilerek yerleştirilmiştir. Çengelli iğnelerin iki ayak gibi yerleştirildiği bu noktada, bu işaretli yer üzerinde duran kişi, abbarayı baştan sona görüp, içerde kimse olup olmadığını kontrol eder. Bu çalışmanın performatif yanı, bireyin mekân karşısındaki hislerini, durumunu, konumunu, hareket olanaklarını belgeler nitelikte olduğu için, mekânın anlaşılabilirliği ve hakkında yeni pratikler yaratılması açısından vazgeçilmez bir öneme sahiptir. Sanat yapıtlarında mekâna özgülüğü irdeleyen Nick Kaye'nin de belirttiği gibi, öznenin yer aldığı mekân, performans sanatının vazgeçilmez bir unsuru olarak bedenün tamamlayıcı parçasıdır. 20.yüzyılda galerilerin dışına taşınıp, sanat eserlerinin sergilenmesinde tarafsız mekânlar olarak kamusal alanların kullanılması sanatçının özgürleşmesine olanak sağlamıştır. Söz konusu özgürleşme, sanatın belli bir zaman diliminde bellek bağlantılı olarak mekâna özgü çalışmaların galeri dışında tam da yerinde sergilenmesidir. Sanatçı yapıtını oluştururken mekânın sosyal, kültürel ve fiziksel özellikleri şimdi ve geçmiş ile olan mücadelesi ile ilişkilendirir. Mekâna özgü sanat yapıtı bulunduğu “lokasyon” la uygun ilişkiler içinde okunur ve bulunduğu yer ile birlikte yerin bağlamı içinde tasavvur edilir. “Geçiş Serbest” anlamını, tam da Mardin'in toplumsal ve mekânsal bağlamı içinde bulur.<sup>53</sup> Abbaraya yapılan sanatsal müdahale, aslında sanat olduğunu gizleyen bir müdahaledir. Dayatmaya maruz kalan bireylerin, topluma ve kültüre yabancılaşmadan kent içinde yaşayanlar için sanat eserlerinin sergilediği müze ve galeri mekânları dışında, tam da yerinde sokağa yerleştirilmiştir. Bu gibi müdahalelerde kamusal alandaki bellekli mekânların bir sanat yapıtı gibi kavranması kuşkusuz mimarın ve mekânların etkisine bağlıdır.

Lefebvre, “Mekânın Üretimi” adlı kitabında açıkladığı üzere mekânı: algılanan, tasarlanan ve yaşanan olarak üç farklı yapıda inceler. Lefebvre'e göre “Mekân temsili (zihinsel mekân), mimarlar, şehir planlamacıları, tarihçiler ve entelektüeller tarafından tasarlanırken, ‘Temsili mekânlar’(toplumsal mekân) ise yani yaşanan mekânlar ise, gündelik hayatta içselleştirdiğimiz sembolik kodların olduğu

---

<sup>53</sup> Nick Kaye. *Site Specificart*, Routledge. London and Newyork. 2000

gizil mekânlardır.”<sup>54</sup> Gündelik hayatta içselleştirdiğimiz bu kodların önemli bir kısmını da toplumsal cinsiyet rollerine dayanan kodlar oluşturmaktadır. Mardin’deki gündelik yaşam pratiğini, özellikle kadın mekânları ve erkek mekânları arasında oluşan sınırlar ve geçişler üzerinden okumak mümkündür.

“Geçiş Serbest” isimli yapıt Mardin’de kadın ve erkeğin, toplumsal yaşama katılma düzeyi, kadının ev dışı mekânlarda görünürlüğünün, birçok alanda sınırlılık oluşturması üzerinde durur. Erkeklerin eğitim ve dışarıda çalışma hakkı, onlara her türlü özgürlüğü sunmaktadır. Aslında bu durumu ataerkilliğin yaratmasının yanında annelerin kız çocuklar üzerindeki baskısı da önemli bir faktördür. Abbaraya çengelli iğnenin yerleştirilmesi, tam olarak annenin, çocukluğundan yaşlanana kadar kız çocuğuna sıkıca yaptığı koruyucu tembihlerine gönderme yapmaktadır. Bu tembihler, kadının mekân deneyiminde çocukluktan yaşlılığa bilinçaltına yerleştirilerek sınırlar yaratmaktadır. Mekânın belleği ile ilgili yapılan sanatsal müdahalede insanın o mekâna kendini ait hissetmesi ve onunla bütünleşmesi arasındaki tinsel etkileşim daha da güçlenir. Çünkü insan, doğası gereği psikolojik bir varlıktır. Bir mekânın bireyle tinsel bir etkileşim içinde bulunamaması o bireyin mekânla aidiyet hissinin kaybolmasına neden olur.

Bachelard’e göre “Mekân, peteklerinin binlerce gözünde zamanı sıkıştırılmış olarak tutar.”<sup>55</sup> Bu yüzden bir mekânı incelerken elde edilen bilgiler bize o mekânda yaşanan dönem ile ilgili pek çok izlenimi, bir film şeridi gibi hızlı ve kalıcı izler bırakarak sunar. Örneğin abbaraların karanlığı ve tekinsizliği günümüzde de güncelliğini korumaktadır. Elektriğin olmadığı dönemlerde abbaradan geçiş yapan insanlar, kendi imkânlarını kullanarak el feneri ya da fanus ile bu mekânı aydınlatırdı. Abbaralar, 2005’te yapılan restorasyon çerçevesinde elektriğin döşenmesi ile aydınlatılmıştır. Fakat insanların ışıklara zarar vermesi sonucunda bu aydınlatmanın ömrü kısa sürmüştür. Günümüzde de tıpkı eskiden olduğu gibi geçiş

<sup>54</sup> Henri Lefebvre, *Mekânın Üretimi*. Çeviren: I. Ergüden. Sel Yayıncılık İstanbul :2014, s. 117

<sup>55</sup> Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*. Çeviren: Aykut Derman. Kesit Yayıncılık. İstanbul: 1996, s. 36

yapan insanlar kendi imkânlarını kullanarak cep telefonlarının ışığıyla güvenli geçiş sağlamaya çalışmaktadır. Oysaki mekânın tekinsizliği karanlığında gizlidir.

“Geçiş Serbest” isimli çalışmada da mekânın önemi yalnızca mimari açıdan değil, cinsiyetleşmiş olduğu için vurgulanmaktadır. Bu bağlamda “Geçiş Serbest” abbaranın cinsiyet yüklenmiş anlamlarını sergiler. Mekân için özellikle kız çocuklarına aktarılan korku, mimari yapıyla olduğu kadar kültürle ilgili sınırlıkları da ortaya koyar. Korku mekânın kendisinin kapalı ve karanlık ortamından beslenerek bir anlatıya dönüşmüştür. Bu anlatıda çengelli iğnenin –tılsımlı bir nesne- olarak varlığı, bu duygusal aşamanın mümkün olduğunu belirtirken, mekânın tekinsizliğini de pekiştirir. Ancak mekânın tekinsizliğinin aktarıldığı yer, kız çocuklarının bilincidir.

Çengelli iğneyi üzerinde taşıyan ya da ihtiyaç duyan bir erkek düşünülemez, çünkü dışarıda üzerindeki kıyafeti söküldüğü zaman terzide bir süre yarı çıplak kalarak diktirebiliyor. Bir kadının üzerindeki kıyafeti çıkarıp erkek (ki genelde çarşı içinde terzilerin geneli erkektir) terzide diktirme gibi bir şansı yoktur. Dolayısıyla kadın çengelli iğneyi üzerinde ya da çantasında taşımaya aslında kıyafet kazasında kurtarıcı ve ayrıca kendini savunma anlamında da koruyucu olabilir.

Sanat eseri ile yeri arasındaki ilişki, Mardin’de kadına biçilen toplumsal cinsiyet rollerini irdelediğimiz çalışmalarımızda belirleyicidir. Mekânların cinsiyetini sorgulayan ve açığa çıkaran bir sanatsal araştırma süreci, üretimini de ele aldığı mekâna yerleştirmiş, yer ile arasında kişisel ve toplumsal hafıza üzerinden işleyen bağlar kurmuştur. Özellikle de “Geçiş Serbest” isimli çalışmada önemli olan, sanat yapıtının yeri değiştirildiğinde kaybedeceği anlamdır. Bu çalışmanın, mekâna fiziksel olarak yerleştirilen ve özellikle yerleştirildiği yer ile anlamını kazanan katmanı, izleyicinin katılımı olmaksızın eksik kalmaktadır. Merdivenlere yerleştirilen çengelli iğneler üzerinde duran kişi, her seferinde kendi performansını gerçekleştirirken, çocukluğa ait o ilk performansı tekrarlamakta ve çoğaltmaktadır.

### 5.1.2. “Kuyu”

“Kuyu” çalışmasının gerçekleştirildiği mekân bir manastırdır. Mor Efrem Manastırı, 1884 yılında Meryem Ana’nın müjde bayramında rahibelerin barınma yeri olarak inşa edilmiştir. Mardin’de Diyarbakır Kapı Mahallesi’nde yer alan manastır, 1930’lara kadar faaliyet göstermiştir. Kadınlar için inşa edilen manastır, 1970’lere kadar erkeklerin kullanımında hem askeri kışla hem de vakıflar erkek yurdu olarak kullanılmıştır. Günümüzde ise manastır, hizmet dışı olup, harabe halde olan ana kilise dışındaki yerler ev olarak kullanılmaktadır.

Mor Efrem manastırı askeri amaçla kullanıldığı dönemlerde, askerliğini burada yapmış erkeklerin manastırın iç avlusunun neredeyse bütün taşların yüzeyine kendi isimlerini, soyadlarını, burada buldukları tarihi ve geldikleri şehrin isimlerini derin bir şekilde kazımışlardır. Böylece, mekânın duvarları, erkek isimleriyle kuşatılıp kadın için inşa edilen mekân erilleştirilmiştir. Çeşitli kullanıcılardan dolayı Manastırın taşlarına, duvarlarına zeminine vs. orijinaline uygun olmayan çeşitli müdahaleler yapılmıştır.

Müdahale edilemeyen tek yer, avludaki kuyudur. Bu çalışmayı yapmamın nedeni manastırın kullanıcıları değişse de değişmeyen tek şeyin kendini yerin altında gizleyen kuyu olmasıdır.



Şekil 19. “Kuyu”, Ses Yerleştirme, Canan Budak, Mardin, 2015.

Avlunun içinde bulunan kuyunun içine ses yerleştirilmiştir. Bu yerleştirme avlu kapısının girişinden kuyuya kadar elle örülmüş kırmızı bir ip çizgi halinde yapılmıştır. Kuyunun içine kadar sarkan ipin ucunda yine örgü bir kese bulunmaktadır. O kesenin içine yerleştirilen ses cihazında bir kadın sesi yankılanmaktadır. Kuyuya yerleştirilen ses, kuyuya mevsimlerin geçişini ve baharın gelişini anne dili olan Arapça dilinde müjdelemektedir. Türkçe açıklaması ise bu şekildedir. “Müjde! Müjde! Yağmur yağıyor sonbahar geldi, yağmurlar yağacak sonra kış gelecek karlar yağacak yer altı kaynakları dolacak sende dolacaksın, dolacaksın, dolup taşacaksın” sözleri masalsi bir dil ile sanatçı kadının tarafından kuyuya aktarılmıştır.



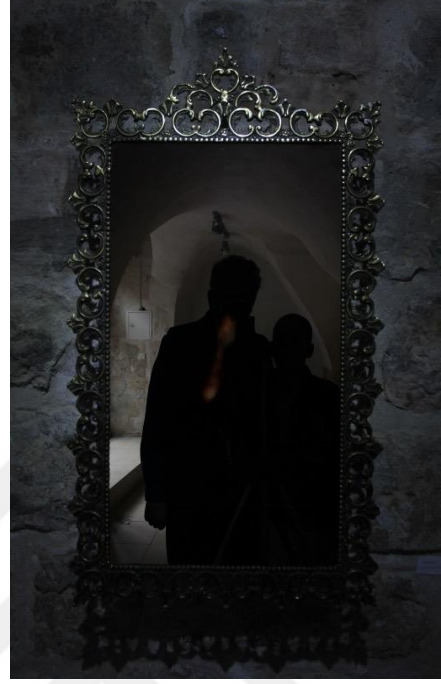
Şekil 18. “Kuyu”, Ses Yerleştirme Canan Budak, Mardin, 2015.

Mardin’de neredeyse bütün evlerin avlularında kuyu bulunmaktadır. Kuyular, genelde avluların duvar diplerinde ya da ortalarında bulunur. Kuyular ya doğal kaynaklardan ya da yağmur sularından beslenir. Gündelik yaşamda ev işlerinde su ihtiyacını gidermek üzere kadınlar tarafından kullanılırlar. Avlu içinde yalnızca ağız kısmının görüldüğü, diğer büyük kısmının ise yeraltında gizlenen kuyular, kadının görünmezliği ile ilişkilendirilebilir. Kadınlar, kuyunun karanlığında silüetlerinin sudaki yansıması ile baş başa kalıp sevinçlerini, kederlerini, dileklerini ve ruhsal gelgitlerini aktardıkları mekânlara dönüştürürler. Kuyular kendilerine aktarılan sırları gizli tuttıkları için de bir kadın mekânı olarak da düşünülebilir. Bedenin ruhsal içeriklerini içeren ‘ben’ olarak temsilinin metaforu avludaki kuyudur. Bu yüzden kuyu; hem tehlike, hem ölüm, hem yaşamın kaynağıdır. Ama kuyu bu tehlikenin yanı sıra yaşamın kaynağıdır, çünkü yaşam suyunu temin ediyordu. Yaşam sıvısını içerdiğinden rahim metaforuna da benzetilir. Kuyunun koruyucu işlevini ve metaforik karşılığını kurgularken ayna heterotopyasına da benzetilebilir. Kuyunun içine bakarken suyun üzerinde yansıyan silüetin halkalar halinde dışarıdan içe doğru girdap şeklinde kuyunun dibine çöktüğünü fark edebiliyoruz. Bir fısıltı olarak aktarılan sesin derinlik içerisinde yankılanarak büyüyen çılgınlara dönüşmektedir. Kuyudaki sese yönelen, kuyunun içine doğru uzanıp sesi dinleyen ve avluya girişinden kuyunun içine uzanmaya dek mekânı deneyimleyen kişi, sesin mekânla

ilişkinini sorgular. Taşlar üzerindeki isimler ve askeri belleğinden dolayı erkek mekânı olarak algılanan mekân, kuyuların birbirine bağladığı ve zamanı döngüsel olan bir kadın mekânına dönüşür.

## 5.2. “Sanrı ”

Sanrı isimli çalışma, ev içlerinde görmeye alışık olduğumuz, gösterişli, şık bir aynanın içine, toplum tarafından dışlanan “deli kadın” temsilini varla yok arası yerleştirir. Ayna, tunç çerçeveli eski bir aynadır. Masallardan günümüze ayna, sözlü geleneğin olduğu kadar gündelik yaşamın da vazgeçilmeyen bir parçası olmuştur. Bu çalışma, aynanın yüzeyi ile aynanın arkasında gizlenen bir yüzü buluşturur. Aynanın arkasına eklenen bir siyah kutu vasıtasıyla, ayna içine bir ekran ve DVD yerleştirilmiştir. Çerçevenin orijinal olarak taşıdığı ayna çıkartılmış, yerine ayna görevi gören siyah bir cam yerleştirilmiştir. Ayna içinde, bir video oynamaktadır. İlk önce kendi yansımasıyla karşılaşan seyirci, bir anda, aynanın içinde hareket eden bir kadının görüntüsünün farkına varır. Ayna içindeki video karşısında duran izleyiciyi bir imge olarak içine çeker ve mekân algısıyla oynar. Kendi olduğu haliyle yansımasının görmeyi bekleyen seyirci, görüntüdeki kadının sürekli değişen duygularını yansıtan jestleriyle karşılaşır. Bu görüntüler, izleyicinin kendi yansımasıyla sürekli karışmaktadır. Aynanın arkasındaki kadının sureti, izleyicinin bedeni ile üst üste biner. Kendini görmeye çalışan kişi, çok abartılı jestler sergileyen bir kadın suretiyle karşılaşır. Kadının ekrandaki görüntüsünün nerede başladığı, kendi yansımasının nerede bittiği, sürekli karışan durumlardır. Bu kurgu, izleyiciye, aynanın içinde midir yoksa dışında mıdır diye şaşırtıp tuhaf şeyler hissettirmektedir. Ayna, tuhaf bir mekândır. “Başka mekânlara dair” isimli makalesinde aynayı heterotopya olarak tanımlayan Foucault, bu tuhaflığa şöyle yaklaşır: “Ayna, sonuçta, bir ütopyadır; çünkü yeri olmayan yerdir. Aynada kendimi olmadığım yerde görürüm, yüzeyin ardında sanal olarak açılan gerçekdışı bir mekânda görürüm, oradayımdır, olmadığım yerde, kendi görünürlüğü bana veren, olmadığım yerde kendime bakmamı sağlayan bir tür gölge”dir.



Şekil 20. "Sanrı" Canan Budak, Video Heykel, Mardin, 2016

Bu çalışmadaki ayna, bahsedilen gölge olma durumunu daha katmanlı bir hale getirir. Buradaki ayna, algılanan ve yansıtılan yerden çok farklıdır. İzleyicinin gölgesi, içerdeki ekrandan yansıtılan görüntü kadar net değildir. Foucault'nun bahsettiği şekliyle, kendine bakmasını sağlayacak bir "gölge" yerine, içerdeki "deli kadın"ın yüz ifadeleri ile karşılaşan izleyici, gerçek dışı bir mekânda olduğunu hisseder. Aynanın arkası, başka bir mekân haline gelmiştir. Fakat ayna, mekândaki fiziksel varlığıyla, izleyicinin bulunduğu konum üzerinde bir karşıt eylem uyguladığı, bulunmadığı bir yeri yarattığı ölçüde bir heterotopyadır.

Aynada kendi yansımasıyla karşılaşmaya alışkın olan seyirci, bu siyah aynanın karşısında, kendini seyretmek üzere durur. Kendini seyrederken, bir anda kendi yansıması olmayan başka bir kadının görüntüsüyle karşılaşır. Aynanın içindeki video, bu kadın görüntüsünü sürekli yansıtmaz; arada izleyicinin sadece kendi yansımasıyla karşılaşması için zaman tanır. Bir anda beliriveren ise, sıradan ve gündelik bir görüntü değildir. Yaşadığı toplumda dışlanan, ev içine hapsedilen, kendisinden utanılan, "deli" sıfatıyla kategorileştirilen, bir kadının temsilidir. Sanatçı kadın, bu temsili yaratmak üzere, kendi yüzünü kullanmış, aşırılığa varan duygu



durumlarını canlandırmaya çalışmıştır. Dil olarak performatif bir ifadeyi seçmiştir. Yarattığı yüz ifadelerinin video görüntüleri, izleyicinin kendi yansıması üzerinde, bazen göğsünde, bazen kafasında, bazen de en yırtıcı haliyle izleyicinin boğazında belirir. Kadından “uslu”, “terbiyeli” olması beklenen, kakhaha gibi neşeli ifadelerin “aşırı” kabul edildiği, mümkün olduğunca göz göze gelmekten kaçınıldığı, özellikle de erkek ve kadın arasındaki kamusal alandaki karşılaşmalarda kadının gözlerini kaçırmasının uygun görüldüğü bir geleneksel yapı içerisinde, bu çalışma, bir “yüzleşme” imkânını aralar. İzleyici, hiç tanımadığı bir kadının bakışlarıyla karşı karşıya gelir; muhasebesini yapar.

### 5.2.1 “Şero Izro”

Şero Izro, 1960-1984 yılları arasında Mardin Merkez’de yaşamış ve iz bırakmış güçlü bir kadındır. Kendinden, Mardin’in ilk kadın esnafı olarak bahsedilir. Esnafın, Mardin’deki yeri, şehrin tek caddesi olan çarşı ve 1. caddedir. Esnaf denildiğinde oluşan imge, her zaman bir erkek imgesidir. Bu imgeyi bozan ve değiştiren bir kadın olarak Şero Izro, “Izro” ismini eşinden değil, kendi ailesinden alır. Aynı isimli bu çalışma, 8 Mart Dünya Kadınlar Günü’nde, havanın kararması ile birlikte bir seferliğe mahsus olmak üzere sergilenmiştir.



Şekil 21. “Şero Izro”, Yerleştirme Canan Budak “2016.

Şero Izro'nun Mardin fotoğraf arşivinden temin edilen fotoğrafı, torunundan izin alınarak projeksiyon ile kendi dükkanının kepengine ve içine yansıtılmıştır. Bu projeksiyon olmaksızın, Şero Izro'nun izine ya da oğluna miras bıraktığı bakkal dükkanının kendine has özelliklerine rastlamak, mümkün değildir. Popüler kültür ve sermaye politikalarına itibar eden diğer tarihi kentlerde olduğu gibi, teknolojinin gelişmesi ile Mardin şehri de birtakım kamusal müdahalelere maruz kalmıştır. Bu müdahalelerden en belirginini, kentin de en göz önündeki yeri olan Birinci Cadde üzerinde olmuştur. Bu cadde, yakın zamana dek görünüş olarak birbirinden farklı, sahiplerinin kişiliğini ve tercihlerini yansıtan, çeşitlilik içeren bir görünümdeyken, bu görünümü bir Avrupa Birliği Projesi kapsamında yapılan düzenlemelerle kaybetmiştir. Kişinin kimliği ile özdeşleşmiş renkli kepenk ve tabelalar yerlerinden sökülmüştür. Tüm dükkânlar, elektronik olarak açılıp kapatılan beyaz kepenklerle tektipleştirilmiştir. Çalışmamızın yerleştiği dükkân da, bu yenilenme ve kimlik kaybından nasibini almıştır. Ahşap üzeri pirinç döküm harflerle dükkânın ismi yazılan ve Şero Izro'nun şu an doksanlı yaşlarda oğlunun devam ettirdiği bakkal dükkânı, dışardan bakıldığında, diğer dükkânlardan farklı değildir. Bir gecelik vürkaç niteliğindeki müdahalemiz, kimliksizleştirilmiş bir cephe üzerinde, bir akşamlığına, oradan geçenler ve bu caddede yaşayan ve çalışanların toplanması, geçmişin belleğini sözlü olarak irdelemesine, “hatırlamasına” vesile olmuştur.

Şero Izro, Mardin'in belli bir dönemine ait toplumsal belleğin önemli karakterlerindedir. Bellekte yer alan fakat günümüzde görünür olmayan bir kadının yüzünü, kamusal alanda bir süreliğine görünür kılan bu video projeksiyon, geçmişin hatırasını canlandırdığı kadar, sıra dışı bir kadın portresini de toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında yeniden düşünür. Bu konuyu irdelediğimiz erkek gibi kadın başlıklı bölümde belirttiğimiz üzere, kadının davranış kalıplarının erkekler tarafından belirlendiği toplumlarda, kadının hedeflerini gerçekleştirme yolu, “erkeksi”leşmekten geçer. Şero Izro, Yukarı Mardin'in Babıssor mahallesinden geçen tek yönlü ana cadde üzerinde yer alan küçük bir bakkal dükkânını yirmi dört yıl boyunca işletmiştir. Yirmi dört yıl boyunca, çalışan bir kadın olarak, kadına

dayatılan tüm rollerin üzerinde, kendi mesleği üzerinden bir kimlik inşa etmiştir. Ayrıca, mahallelinin belleğinde, gençlere tekli sigara sağlayan bakkaliyeci olarak yer etmiştir. Sokak dilindeki o “bakkal amca” yerini, “Şero Izro”ya bırakmıştır. Burada, Şero Izro’nun vücut hatlarının gizleyecek şekilde kat kat giyinmesi, yaz kış aynı mantoyu giyinmesi ve kadın bedenine dikkat çekmeyecek şekildeki tavırlarının yardımı olmuştur. Emeği ve emeğindeki tutarlılığı ise güçlü bir kadın figürü olarak yer etmesindeki ana faktördür. Evine ya da dayatılan kadınlık rollerine hapsolmek yerine kendini çalışma pratiği üzerinden bir esnaf kadın olarak kabul ettirmiştir. Yirmi dört senelik emeğin sonucu, dükkânını oğluna miras olarak bırakmıştır. Anneden oğula geçen bu miras da, babadan oğula geçen miras alışkanlığı, beklentisi ve geleneğini yıkmıştır. Alışkanlık ve geleneklerin otorite haline geldiği yerlerde, böyle bir kalıbın yıkılması, kadının yeri ve özgürlüğü adına önemli bir kazanımdır. Bu çalışmanın amacı, gelenekteki bu kırılmayı 1970’lerde yaratmış olan bir kadın figürünü ve cesaretini işaretlemek, yeni nesillerle paylaşmaktır. Hatırlayanlar için ise, bir bellek yoklaması yapmaktır.

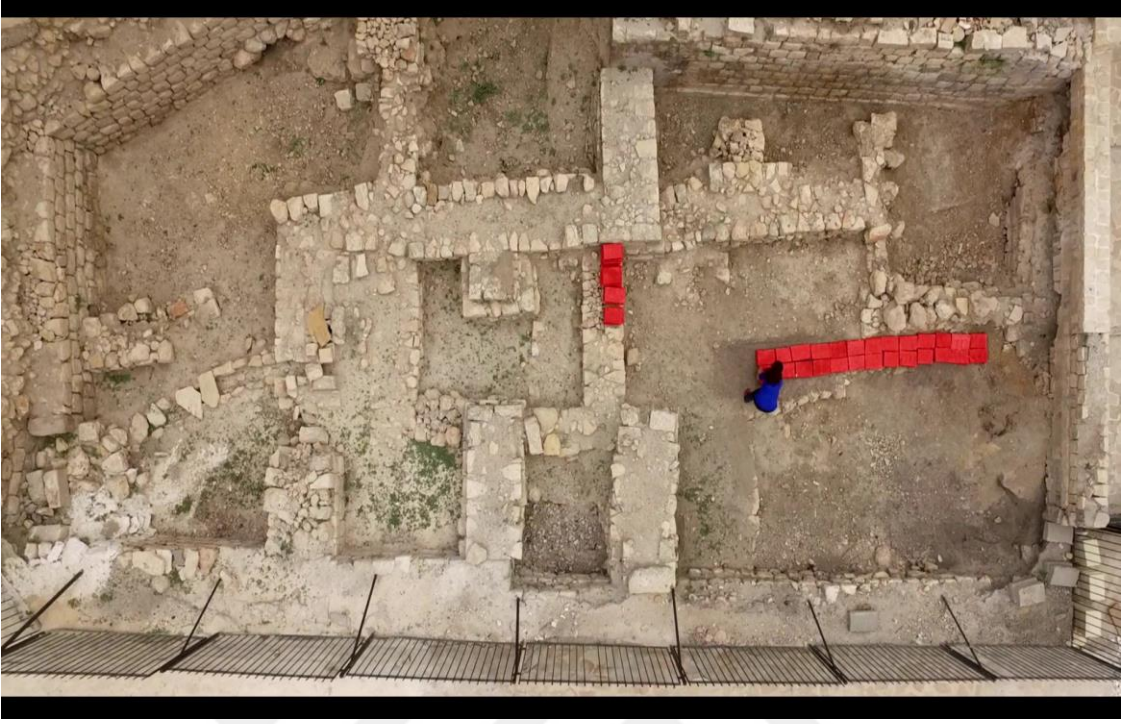
### **5.2.2. “Kırmızı”**

“Kırmızı” adlı çalışma yukarı Mardin’de yıkılmış bir taş evin yıkıntıları üzerinde gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmada malzeme olarak mekânda bulunan ağır taşların yerine hafif bir malzeme olan strafor kullanılmıştır. Straforlar Mardin’de yapılarda kullanılan taşların ölçülerinde kesilip kırmızı olarak renklendirilmiştir. Kırmızı rengi kullanmamızın birkaç sebebi vardır. Öncelikle, kadının yerlerini değiştirdiği taşları görünür kılmak, dikkat çekiciliği sağlamaktır. Toplumsal cinsiyet rollerinin renklerle kategorileştirilmesi ile birlikte, nüfus cüzdanımızdan ve bebek odalarından itibaren kadına yakıştırılan renk olan pembe, daha ehli ve rüyamsı bir renk olarak masum sayılmaktayken, kırmızı ise daha iddialıdır. Kalabalık metropollerin renkliliği içinde, kırmızı renk dikkat çekiciliği, iddialı duruşu, verdiği enerji ile dikkat çekmekten çekinmeyen kadınlar için tercih edilen bir renk olsa da, bizim bu çalışmada ele aldığımız alan olarak Mardin’de, ev dışı olan mekânlarda tam da dikkat çektiği için tercih edilmeyen bir renktir. Burada yaşayan “yerli” kadınlar için kırmızı rengin kullanma alanı, ev içi ve hatta özellikle de yatak odası ile sınırlıdır. Kırmızı, evin içine ait, mahrem alana ait bir renktir. Düğünler gibi akraba ve tanıdıkların bir arada

kutlama yaptığı mekânlarda, yöresel kıyafetlerin renkliliği içinde yadırganmayan kırmızı, gündelik hayatta, alışverişte, sokakta, ev dışı ortamlarda yadırganır. Toplumsal cinsiyet çerçevesinde bir kadından beklenen davranış olarak kamusal alanlarda hem kıyafetler de hem de ziynet olarak kırmızı kullanımı uygun bulunmamaktadır. Kırmızı rengin özellikle makyajda ve aksesuarlarda kullanımı, toplum tarafından öteki olarak nitelendirilen hayat kadınları ile özdeşleştirilmiştir. “İffetli kadın” olarak ifade ettiğimiz ve tasvip edilen kadınlık rolü ise ev dışı mekânlarda kendini daha görünmez ve fark edilmez kılan renkleri tercih eder. Mardin’in taşlarının fiziksel yapısından ve mimarinin tamamen bu taşlarla örülü olmasından dolayı rengi, sarı ile toprak rengi arasındadır. Toprak renkleri, bejler, bu doku içinde erir. Hâkim olan bu peyzaj içinde kırmızı renk, müthiş bir aykırılık sunar. Kendini, doğal dokudan ayırır.

Videoda gördüğümüz mekân, bahsettiğimiz mimari dokuyu örnekleyen bir mekândır. Seçilen yıkıntı alanda, yıkılmış olan evin odalarını birbirinden ayıran duvarların planı belirgindir. Performans, yıkılmış olan duvarın belirsizleşmiş olan bir kısmındaki taşların, sanatçı kadın tarafından taşınıp, duvarların tamamen yıkılmış olduğu toprak alana götürülmesini içerir. Yalnız, taşınan taşlar gerçek taş değil, yukarıda bahsettiğimiz gibi strafordur; hafiftir; oyuncudur. Rengi ve hafifliğiyle, bu çalışma ağır, hapsedici ve kısıtlayıcı olabilecek taşları, hafiflik ve oyunculuk ile kuşatır. Tarihin ağırlığı ile çocuksu bir oyunun rengi, yeniliği bir kontrast oluşturur.

Buradaki kadının, kurucu ve inşa edici bir rolü vardır. İnşa edilmiş bir eve yerleştirilen bir ev kadını rolünden ziyade, akla inşaat işçisini ya da mimarı getirir. Performans videosunda görülen kadın, cinsiyetinden ziyade yaptığı eylemle kendini görünür hale getirir. Sanatçı kadının üzerindeki mavi renk, ya erkeklerle özdeşleştirilen bir renk, ya da çalışanların rengi olarak bilinçli seçilmiştir. Sanatçı kadın yine toplum içinde yadırganmaksızın hedeflerine gizlice ulaşmak için edindiği “erkek gibi kadın” kimliğine bürünmüştür.



Şekil 21. “Kırmızı”, Video performans, Canan Budak, Mardin, 2016.

Bu çalışmada, videonun çekildiği bakış açısı önemlidir. Çalışmanın çekimi drone ile tam tepeden yapılmıştır. Bu görüntüleme şekli ise tezin geneline hâkim olan Mardin’in gözetlenebilir bir yapıya sahip olması ile ilişkilidir. Birden fazla katmanın bulunduğu harabe alanda sanatçı kadın, kendine ait bir mekân oluşturmaya çalışmaktadır. Sınırları kendi çizmekte, şeklini kendi belirlemektedir. Söz konusu olan mekân, yerin altındadır. Bir kazı alanını andırır. Drone çekimi ile vurgulanan, her şeyi gören ve gözetleyen gözün varlığıdır. Gözetlenen, bir sonraki hareketinin ne olacağı takip edilen kadın figürü, kırmızı taşları yerinden oynatıp yeniden düzenledikten sonra, kadrajdan ve dolayısıyla gözün denetiminden çıkar.

## 6. SONUÇ

Bu çalışmada Mardin’de geleneksel yaşam biçimini sürdüren kadınlara dayatılmış olan toplumsal cinsiyet rolleri ve kadın bireylerin, mekânlar içindeki görünürlüğü irdelenmiştir. Bu irdeleme sonucunda; Mardin kentinin herkesin birbirini tanıdığı “yerli” bireyler için sınırlı bir kent olduğu tespit edilmiştir. Bu tanınma hali ve geleneklerin inşa ettiği davranışlar çerçevesinde, bireylerin sürekli bir göz tarafından takip edildiği gerçeğine ulaşılmıştır. Hem teorisyenlerden edinilen perspektifler ile hem de sanat tarihinde kadın sanatçılar incelenerek Mardin’de yaşayan “sanatçı kadın” gözünden cinsiyetçi pratiklerin mekâna özgü olarak ortak noktaları tespit edilmiştir. Bu araştırma süreci bir kadın sanatçı ve araştırmacı tarafından geleneklerin üzerine düşünülerek oluşturulmuş, toplumun inşa ettiği kadınlık rolleri sanatsal üretimler ile sorgulanmaya ve altüst edilmeye çalışılmıştır.

Bu tez çalışmasını ve sanatsal araştırmayı yürüten sanatçı kadın, erkek mekânlarını deneyimlerken yaşadığı sınırlılıkları ve sıkıntıları kendi çalışmalarında temsil etmeye ve erkek emeğine ayrılan mekânları delmeye çalışmıştır. Tüm bu erkek mekânlarda bulunurken bazen kendi arzuladığı kadınlık rollerinden ödün vermiştir. Bir yandan geleneklerle hesaplaşırken, diğer yandan kamusal alanlarda kadına dayatılan toplumsal rolleri eleştirmeye çalışmıştır.

Geleneksel bir yapı içinde erkeklerin denetiminde olan mekânları kullanarak kendi çalışmalarını üretmiştir. Demircide kaynak yapmış, marangozda hızar kullanmış ve teknik olarak erkeklerin yapması uygun görülen işleri sanatçı kadının da yapabildiğini ortaya koymuştur. Sanatçı kadın olarak erkeklere tahsis edilmiş işlerdeki yeterliliği ile yapabilirliklerine dair bakış değişmiştir. Elinin hamuru ile erkek işine karışmaması beklenen kadın, beklentileri ve geleneksel kalıpları sanat pratiği üzerinden yıkmıştır. Kontrol altında tutma kolaylığı açısından ev içine hapsolmesi uygun görülen, sessiz ve korunmaya muhtaç kadın modeli söz konusu olmaktan çıkmıştır. Sanatçı kadın, sanatsal çalışmalarını üretirken, geleneksel toplum yapısında alışık olunmayan bir kadın temsili yaratır. Bu kadın, eğitilidir ve işini icra etmek için kolları sıvamıştır. “Güçlü” bir kadın temsilinin kabul edilebilmesi

için kullanılan ibare, “erkek gibi kadın” tanımlamasıdır. Demirciler çarşısı gibi erkek emeğine ayrılan mekânlarda kadının görülmemesinin sebebi, bu çalışmada sadece erkeklere bağlanmamıştır. Kadının bu mekânlarındaki yokluğu kadınların geleneksel kalıplara ve mevcut iktidar sistemine karşı çıkmamasından da kaynaklıdır.

Mardin’de akrabalık, mahalle ilişkileri ve mimari yapı, herkesin birbirini tanıdığı, kolladığı ve denetlediği bir gündelik yaşam pratiğini yanında getirir. Bu çalışmada sanatçı kadın erkek mekânlarını kendi üretimini yapmak için kullanırken kendisine engel olabilecek sistemden faydalanır. “Yerli” oluşunu tanınırlığını, bir işi tamamlayabilmek ve kabul görmek için (acil durumlarda gösterebilecek) kimlikler gibi kullanır. Kendi çalışmalarının arasında yer alan Abbara çalışması herkesin sanatçı kadını tanıdığı ve çocukluğunun geçtiği mahallede mekânın belleğine uygun bir yerleştirmedir. Abbanın taşını keserken onu sorgulayabilecek adamların “sen Nayif’in kızı değil misin ne yapıyorsun burada” sorularına “ben müzede çalışıyorum burada kazı yapıyorum” diyerek cevap verir. Dayatılmış rollerin çoğulluğunu avantaja çevirir. Gerektiğinde sanat öğrencisi, gerektiğinde müze çalışanı kimliğini, kendisine biçilmiş rollerin dışında hareket edebilmek için kullanır. Esas önemseydiği ise kendi kimliğini inşa etmektir. Sanatçı kadının kimlikleri çoğuldur ve performatiftir. Gerektiğinde bir kuruma bağlı çalışan kadın gerektiğinde ise saygı gösterilen kişinin kız çocuğu kimliğini üzerine geçirir.

İçinde yaşadığımız kültürden ve söylemlerden türeyen cinsiyet olgusunun toplumsal bir inşadan ibaret olduğunu hatırlatmak gerekir. Kadın erkek farkı gözetmeksizin insanlara bir takım roller biçilmektedir. Bu roller, insanların düşünce ve davranışlarını kategorileştirmektedir. Bu araştırma ataerki dönemden bugüne kadar kadınlara yüklenen rollerin arasında; annesinin dizinden ayrılmayan kız çocuğu, anne ve babasının iffetli ve bakire genç kızı, evinin hizmetçisi, eşine itaat eden, sokakta görünür olmayan ve doğurganlığı kadar “kadın” sayılan kadın profili üzerinde durulmuştur.

Araştırmamız kapsamında, cinsiyetin kültür üzerine inşa edildiği doğal bir alan değil, tamamıyla söylemsel bir şey olduğunu öne sürerken, biyolojinin kader olduğu bir toplumda, bunun reddinin imkânı ve imkânsızlığına bakan Butler,

biyolojik ve toplumsal cinsiyet arasındaki ayrımı vurgulamak üzere önemlidir. Biyolojik cinsiyet kadın ve erkeğin fiziksel özelliklerine işaret ederken, toplumsal cinsiyetin ise sosyokültürel olarak kadına ve erkeğe yüklenen rollerle şekillendiğini belirtmiştik. Yasalar karşısında eşit sayılmalarına rağmen kadınların, her zaman arka planda tutulduğu ve erkekler kadar bir statü kazanmamasının sebebinin toplumdaki algılanma şekli ile ilişkili olduğu tespit etmiştik. Cinsiyetçiliği belirleyen perspektif, her zaman bir erkek bakışına aittir. Bugün dünyanın hemen her yerinde kadının kamusal alan kullanımının sınırlılığı üzerinde durulmaktadır. Üzerinde durduğumuz nokta kadının kendini heteroseksüel erkeğin bakışına göre inşa etmesidir. Kadın, erkek egemen bir toplum içerisinde kendini meşru kılabilmek adına erkekleşmeye çalışır. Kendi benliğinden vazgeçip kendi kimliğine yabancılaşır. Ezen erkek- ezilen kadın formülü dışında bir kimlik inşa etmek ve benliğini kazanmak için sahip olduğu hakların mücadelesini vermek zorundadır. Zayıf, kırılgan, ezilen konumunu kabullenip mücadele edememesi ezenin iktidarını daha da sağlamlaştırır. Geleneksel yapı, ezen-ezilen ilişkisini sürdürmeye meyillidir. Kadınlığı da onu denetleyebileceği ve kontrol altında tutabileceği gibi tanımlar.

Her ne kadar kadınlık yerel kültür tarafından geleneklere göre şekillendirilmiş olsa da, kadınların kendi özerkliğini ortaya koyup bu gelenekleri yıkarak yeni bir dünya inşa etmeleri gerekmektedir. Simone de Beauvoir'un *İkinci Cins* kitabında değindiği gibi "kişi kadın olarak doğmaz kadın olur" deyiminde, kadınlığın, toplum tarafından yüklenen kodlarla inşa edildiği ve kadınların farkında olmadan bu inşayı benimsediği bir gerçektir. Bu çalışmada bahsettiğimiz yapıtlar yeni bir dünya inşa etmek bireysel bir sorumluluk almayı gerektirir.

Ataerkil kültür içinde yaşayan birçok kadın, sorumluluktan kaçmanın kendisine kazandıracağını sandığı, kimi kazanımlar adına ötekileştirilmeye ses çıkarmaz. Ses çıkarmadığı için de kendi esaretinden sorumludur. Geleneksel aile yaşamı içerisinde kız çocuklarının hem aile içinde hem de toplum içerisindeki davranışlarından anne sorumlu tutulmaktadır. Anneden kız çocuğuna aktarılan nedir? Kız çocuğu ya da genç kadının anneden almayı tercih ettiği, kabul ettiği ya da



reddettiği roller, değerler nelerdir? Üretilen çalışmalar bu soruları performansın sanatsal ifadesine aktarmıştır.

Genelde anneler kız çocuklarının kendilerine benzemesi konusunda çemberi daraltarak yaşamı boğucu hale getirir. Kız çocuklarının toplum içerisindeki tüm davranışları, namus ve iffet kavramları ile bağdaştırıldığı için bunun farkında olan anne namusunu korumak adına kız üzerinde baskı uygular. Günlük yaşamda kullanılan “annesine bak kızını al” deyimini kültürel bir koddur. Hem olumlu hem de olumsuz göndermeler içermektedir. Bu deyim çerçevesinde kızını toplumun yarattığı kodlara göre eğiten anne, “kızım sana bahtımı verdim” sözü ile kızını kendine benzeterak ona kaçamayacağı bir miras sunar. Kendi kaderini kızına yaşatır ve kendi hikayesini tekrarlatır. Giriş kısmında belirttiğimiz üzere gelenek tam da zaman ayrımını silen bir otoriteye dönüşür. Sanat, özgürlük alanıdır. Sanatçı kadın kimliği geleneksel bir yapı çerçevesinde annenin kızına aktarmaya çalıştığı kalıpları zorlayan bu kalıpları yaratıcı bir şekilde dönüştüren bir kimliktir. Bu çalışmadaki yapıtlar bir yandan kadının Mardin’deki yerine bakarken bir yandan da sanat tarihinin farkında olmalıdır. Feminist kadın sanatçıların gerçekleştirdikleri performanslar sanatçı kadının çalışmaları ile yakınlık gösterdikleri için bu çalışmada önemli yer tutmaktadır. Bu çalışmalar feminist sanat kuramları çerçevesinde değerlendirilmiştir. Kadın sanatçılar, kendilerine dayatılan cinsiyet rollerine dair sıkıntılarını göz önüne sermişlerdir. Sanatçı kadın bu çalışmada sanat tarihindeki kadın sanatçıların çalışmalarına bakarken kendi yapıtlarıyla paralellik kurmaya çalışmıştır. Özellikle bedeninin acıya olan dayanıklılığını zihin yoluyla sınamaya çalışan sanatçıların kadın sanatçının “Medet” işi ile yakınlığı gözlemlenmiştir. Sanatçıların kendi bedenleri üzerine uyguladığı acı veren yaralama ve şiddet içeren performanslarda cinsiyet kavramı ve toplumun kadın bedeni üzerinde kurduğu otorite sorgulanmıştır.

Erkek egemen bakışı kıran yapıtlar bu çalışma için önemli referans noktalarıdır. Çünkü sanat tarihi, sanatçı kadınlar başkaldırmadan erkek perspektifinden yazılmış ve kadınların adının geçmediği bir tarihtir. 1960’lardan sonra gelişen feminist hareket, sanat tarihindeki ayrımcılığa karşı feminist bir bakış açısı geliştirmiştir. Sanat tarihinde neden kadın sanatçılardan bahsedilmediği üzerine

tartışma alanı oluşturulmuştur. Aynı zamanda sanatın her alanında geleneksel olarak kadın, erkek ressamlar tarafından erkeğin arzu nesnesine indirgenmesine karşı gelen feminist hareketle birlikte, sanat tarihinin cinsiyet ayrımcı bakışını ortaya çıkarmış ve gerçek anlamda başarıları tespit edilmiştir. Yakın tarihe baktığımız zaman Gerilla Kızları (Guerilla Girls) ve sanat tarihinde cinsiyet ayrımını görünür kılmak adına gerçekleştirdikleri eylemleri de önemli bir dönüşüm olduğunu gözlemledik. Erkek egemen kültür içerisinde dayatılan erkek sanatında, feminizmin önemli bir hareket olduğu kuşku götürmez bir gerçek olduğunun altı çizilmiştir. Araştırma sürecinde kadınların gündelik yaşamda ve sanat alanında başarı elde etmesine zemin hazırlayan süfraj hareketi, kadının varlığının cinsellikten ve güzellikten ibaret olmadığını göz önüne serdiği için önem kazanmıştır.

Kadınların yüzyıllardan beri sanatın bir nesnesi konumunda olması 1970'lerde bazı kadın sanatçıları harekete geçirdiği ve kendi varlıkları ile farkındalık yarattığı gözlemlenmiştir. Nesne olmaktan çıkıp etkin sanatçı konumuna geçen kadınlar artık toplum içerisinde maruz kaldıkları şiddet ve cinsel istismarlara karşı bütün kadınları temsilen kendi bedenleri ile sorunlarını kendi bedenleri ile ifade etmeye başlamışlar görülmüştür. Feminist performans ile kadınların özgürlük hareketleri arasındaki bağlantı göz önünde bulundurularak, sanatını icra etmek üzere kendi bedenlerini kullanan kadın sanatçıların amacının, bedenlerine sahip çıkmak; toplum içerisinde kadının verili tanımlarını sorgulamak ve kadın bedenlerini yüceltip erkek tarafından tüketilen bir arzu nesnesi olarak temsil edilmeyi reddetmek olduğu tespit edilmiştir. Dolayısıyla kadın sanatçılar, erkek egemen kültüre karşı bir dirençle bedenlerinin kontrolünün kendilerine ait olduğunu, bedenlerini kullanarak ve dönüştürerek sergilemişlerdir. Kadın sanatçıların sanatın seçkin kurumları içerisinde yer almaya başlaması, kadınların sanat alanında yaptıkları mücadelelerin sonunda gerçekleşmiştir. Bu anlamda elde edilen başarılar, kadın sanatçıları cesaretlendirerek günümüz sanat ortamında söz sahibi olmalarını ve söylemlerini görünür kılmalarının yolunu açmıştır.

Performans sanatının kadın temsillerini sorgulayış şekillerini dikkate alarak Mardin'in geleneksel yapısından yararlanan, onu delen ve açığa çıkaran

performanslar, buradaki toplumsal cinsiyet algısını oluşturan mekanizmaları açığa çıkarır. Gerçek bir toplumsal dönüşüm, ancak bu yapıların farkındalığı ile başlar. Bu bakış açısı ile üretilen çalışmalar, erkeklerin kadınlar üzerinde denetimi kadar kadınların kadın üzerindeki denetimini de açığa çıkarmıştır. Toplumsal cinsiyet alanındaki teori, Mardin'deki gündelik yaşamın yerel dinamikleri içinde ele alınmıştır. Mardin'de toplumsal cinsiyet mekânları kadınlar üzerinden incelenmiştir. Avlu, sokak, kapı eşiği, mezarlık, ziyaret, hamamlar, burada yaşayan kadınların sadece hem cinsleri ile sosyalleşebildiği küçük ölçekli mekânlardır.

Mardin'de sosyalleşme şekillerinin mekânlarda kadın erkek gibi cinsiyet ayırımını oluşturulduğu tespit edilmiştir. Yaratılan mekânlarda kadınların mekân kullanımı küçük özel mekânlarla sınırlı olduğu gerçeği, erkek mekân kullanımı daha da genişlettiği gerçeği yadsınamaz Erkek egemen bir kentte kadınların kamusal alanlardan uzak tutulmaları düşüncesi, onlara dışarıdan gelecek tehlikelere (tecavüz, taciz) karşı korumanın yanında toplumda oluşabilecek dedikodu söylentileridir. Bu tespit kentin gözetlenebilir bir yapıya sahip olması ve herkesin tanış ve akraba olmasından kaynaklanmaktadır. Yapılan araştırmada insanların bizzat takip edilmemelerine rağmen toplumun yarattığı görülmeyen bir “göz” ün takibi ile bir disiplin oluşturulmaya çalışıldığı gözlemlenmiştir. Toplumun yarattığı bu “göz” bireylerin gölgeleri gibi onların takipçisi olur. Kentin deneyimlenmesine dair cinsiyete göre belirlenen sınırlar, zaman zaman sanatçı kadının da yaşadığı sınırlanmalar arasındadır. Öyle ki gece tek başına kamusal alanları kullanamamasının ötesinde gündüzleri bile iki defa geçtiği ana caddeden, dedikodu söylentilerine karşı üçüncü kez geçmemeye dikkat etmek zorunda kaldığı gözlenmiştir.

Performans sanatı kapsamında kadın temsillerini Mardin özelinde ele alan bu çalışmada önemli olan küçük ve herkesin birbirini tanıdığı kentte kadın için tanımlanmış olan rollerin farkındalığını arttırırken, kısıtlamalara karşı direnç göstermek ve toplumun kadına bakışını içselleştirmeden, verilen mücadelede kısmen de olsa özgürleşebileceği gerçeğine inanmaktır.

## KAYNAKLAR

### Kitap:

Abrevaya, E. (2013). *Kadınlığın Uzun ve Dolambaçlı Yolu*. Ankara: Bağlam Yayınları.

Alkan, A. (2013) *Cins Cins Mekân*. İstanbul: Varlık Yayınları

Antmen, A. (2013). *Kimlikli Bedenler Sanat, Kimlik, Cinsiyet*. İstanbul: Sel Yayıncılık

Antmen, A. (2014). *Sanat ve Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. Çeviren: Soğancılar, E. (4. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası*. Çeviren: A. Derman. İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Beauvoir, S. (1993). *Kadın İkinci Cins I: Genç Kızlık Çağı*, Çeviren: Bertan, Onaran. (7.Baskı). İstanbul: Payel Yayınları. S.17

Berger, J. (2013). *Görme Biçimleri*, Çeviren: Yurdanur Salman(19.Baskı), İstanbul: Metis Yayınları

Berktaş, F. (2003). *Tarihin Cinsiyeti*, İstanbul: Metis Yayınları.

Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*. Çeviren. S, Özen. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Butler, J. (1999). *Cinsiyet Belası-Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. Çeviren: B. Ertür. İstanbul: Metis Yayınları.

Carlson. M. (2013). *Performans: Eleştirel Bir Giriş*, Çeviren: B, Güçbilmez, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Direk, Z. (2015). *Cinsiyetli Olmak-Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Donovan, J. (2005). *Feminist Teori*, Çeviren: Aksu Bora-Meltem Ağduk Gevrek-Fevziye Sayılan, İstanbul: İletişim yayınları.

Foucault, M. (2003). *İktidar ve Beden , İktidarın Gözü*. Çeviren: I, Ergüden, Haz. Ferda Keskin, Seçme Yazılar 4, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Freeland, C. (2008). *Sanat Kuramı*, Çeviren: F, Demir. Ankara: Dost Kitabevi,

- Germamer, S. (1996), *1960 Sonrası Sanat*, İstanbul: Kabala Yayınevi.
- Goffman, E. (2009) *Gündelik Hayatta Benliğin Sunumu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Groys, B. (2014). *Sanatın Gücü*, Çeviren: F. Candil Erdoğan, İstanbul: Hayalperest Yayınevi,
- Harrison, C.& Wood, P.(2011). “Sanat ve Kuram” , Çeviren: Sabri Gürses, (1.Baskı ) İstanbul: Küre Yayınları,
- Hobsbawn, E. (2006), *Geleniğin İcadi*, Çeviren: Mehmet Murat Şahin, İstanbul: Agora Kitaplığı
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. Çeviren: I. Ergüden. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Mircea. E. (2003). *Dinler Tarihine Giriş*. Çeviren: L, Arslan. Ed. E, Kocabıyık. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Kaye, N. (2000). *Site Specific Art*. London and, Rourdledge
- O’Doherty, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde\* Galeri Mekânının İdeolojisi*, Çeviren: Ahu Antmen, İstanbul: Sel Yayıncılık ,
- Ölçer, E. (2006). *Masal Mekânında Kadın Olmak*. Ankara: Geleneksel Yayınları.
- Tseelon, E. (2002). *Kadınlık Maskeleri: Gündelik Hayatta Kadının Sunumu*. Çeviren: R, Kekeç. Ankara: Ekin Yayınları.
- Yılmaz, M. (2004). Simone de Beauvoir, Felsefe Ansiklopedisi Cilt 2 içinde, Editör: Ahmet Cevizci, İstanbul: Etik Yayınları.

**Makale:**

<http://www.boyutpedia.com/1941/66973/kamusal-mekân-ozel-mekân-turkiye-de-bir-kavram-ciftinin-icadi>

<https://kendineaitbiroda.wordpress.com/2009/08/09/toplumsal-cinsiyet-mekân-ve-kentler-akin-atauz/>

<https://zeynepdirek.wordpress.com/2016/01/17/elizabeth-grosz-judith-butler-farkli-felsefeler-farkli-kuir-kuramlar/17.01.2016>

<https://zeynepdirek.wordpress.com/2014/11/29/cinsiyet-farklilik-mi-toplumsal-cinsiyet-mi/>

Simone de Beauvoir: Öteki Olarak Kadın 76 2010/15 Filiz Bayoğlu

### **Ansiklopedi**

Mehmet Yılmaz, *Simone de Beauvoir*, Felsefe Ansiklopedisi Cilt 2 Editör: Ahmet Cevizci, Etik Yayınları, İstanbul: 2004 s. 222

### **Dergi**

Michel Foucault , “*Başka mekânlara Dair*” Felsefe Ekibi Dergisi, Sayı .13, Yıl, 2009  
<http://www.felsefeekibi.com>

Tuba Gültekin, “*Sanat Eserlerinde Kullanılan Kadın Teması: Farklı Sanat Dönemleri Üzerinde Bir Araştırma*”. Akademik Bakış Dergisi, Sayı,34. İstanbul, 2013

### **Linkler**

Ana mendiata <http://www.5harfliler.com/ana-mendieta-carl-andre-ve-olumu/>

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Mary\\_Richardson](https://tr.wikipedia.org/wiki/Mary_Richardson)

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

[http://www.galerizilberman.com/images/exhibitions/despair\\_metanoia.pdf](http://www.galerizilberman.com/images/exhibitions/despair_metanoia.pdf)

karavalker<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=2&articleID=485&bhcp=1>

Schneemann, <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1375117005.pdf>)

Valeaexport [http://www.galerizilberman.com/images/exhibitions/despair\\_metanoia.p  
df](http://www.galerizilberman.com/images/exhibitions/despair_metanoia.pdf)

[http://turkoloji.cu.edu.tr/HALK%20EDEBIYATI/ahmet\\_ozgur\\_guvenc\\_kirk\\_sayisi\\_  
halk\\_edebiyati\\_kullanim.pdf](http://turkoloji.cu.edu.tr/HALK%20EDEBIYATI/ahmet_ozgur_guvenc_kirk_sayisi_halk_edebiyati_kullanim.pdf)

<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=2&articleID=485&bhcp=1>

## ÖZGEÇMİŞ

### Eğitim

2014- Artuklu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Anasanat Dalı  
Yüksek Lisans

2002-2006 Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü

### İş Deneyimi

2012 Mardin Müzesi Restorasyon ve Konservasyon Laboratuvarı  
Mardin Müzesi Sanat Galerisi Küratorlüğü

### Katıldığı Sergiler

2016 Buradan nereye? Kolektif Sanat Pratikleri Videoist seçkisi,  
Santralİstanbul İSTANBUL

2016 Merkezkaç Sanat Kolektifi açılış sergisi “Kırmızı” DİYARBAKIR

2016 Mardin’de ilk kadın esnaf “Şero Teyze” nin Kepenk üzerine imaj  
yerleştirmesi (8 Mart dünya kadınlar günü) MARDİN

2015 Uluslararası 3.Mardin Bienali “Medet” isimli video performans  
MARDİN

2015 Mardin Artuklu Üniversitesi, Mekâna Özgü Sanat Atölyesi, “Geçiş  
serbest” Kamusal Alanda Yerleştirme, MARDİN.

2015 Mardin Artuklu Üniversitesi, Mekâna Özgü Sanat  
Atölyesi, “Kuyu”, Ses Enstalasyonu Yerleştirme, Mor Efrem Manastırı, MARDİN.

2015 Birikmiş Videolar Bahçesinde Yaz, “Sanrı” Video heykel,  
VIDEOİST, MARDİN.

- 2014 Mardin Artuklu Üniversitesi Yüksek Lisans dönem sonu çalışması, “Medet” adlı canlı performans gösterisi. MARDİN.
- 2010 Göçebe Bağımsız Sanatçı İnisiyatifi Karma Sergisi, MARDİN.
- 2010 Uluslararası 1.Mardin Bienali, MARDİN.
- 2006 Hacettepe Üniversitesi Ahmet Göğüş Sanat Galerisinde Grup Sergisi, ANKARA.
- 2006 Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisinde Mezuniyet Sergisi, ERZURUM.
- 2005 ÖYP Üniversiteleri Güzel Sanatlar Fakültesi Karma Sergisi, KONYA.
- 2004 Sanatta Doğu Aydınlanması Sempozyumunda Grup Sergisi, ERZURUM.

#### **Katıldığı Sempozyumlar**

- 2005 Cumhuriyet Üniversitesi 1.Kar Heykel Sempozyumu, SİVAS.
- 2005 Atatürk Üniversitesi Erzurum 1.Taş Heykel Sempozyumunda asistan, ERZURUM.
- 2007 Atatürk Üniversitesi Erzurum Palandöken 6.Kar-Heykel Sempozyumu, ERZURUM.

#### **Katıldığı Anıt Heykel Çalışmaları**

- 2003 Sarıkamış Şehitleri Adına Yapılan Kar-Buz Anıt Heykeli, ERZURUM.
- 2006 Dedeman Ski Lodge Otelinde Yapay Kayalık Çalışması, ERZURUM.
- 2010 Viranşehir Kültür Merkezi Duvar Mozaiği “Urartularda kadın” ŞANLIURFA.



### **Aldığı ödülleri**

2005 Cumhuriyet Üniversitesi 1. Kar Heykel Sempozyumu Cumhuriyet Üniversitesi Özel Ödülü

### **Sosyal Eğitimler ve Etkinlikler**

2008-2009 Mardin Film Festivali Etkinlik Koordinatörlüğü, MARDİN.

2009-2010 Mardin Film Festivali Etkinlik Koordinatörlüğü, MARDİN.

2011- “Anlat Bana” Dövmeler, Ağıtlar, Hikâyeler belgeseli Yapım Amirliği, MARDİN.

2012 Uluslararası 2. Mardin Bienali Sergi Kurulum ekibi üyesi, MARDİN.

2015 Uluslararası 3. Mardin Bienali Küratöryel Ekip Üyesi ve Katılımcı Sanatçı.

T.C.  
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
İNTİHAL RAPORU

**TezBaşlığı: Performans Sanatı Kapsamında Mardin’de Kadın Temsiline Bakış.**

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın kapak sayfası, giriş, ana bölümler ve sonuç kısımlarında oluşan toplam 89 sayfalık kısmına ilişkin 05/05/2017 tarihinde tez danışmanım tarafından “İntihal Net” adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orjinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı alıntılar dahil % 1’dir.

**Uygulanan Filtrelemeler:**

**Kaynakça hariç**

**Alıntılar dahil**

**5 Kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç açıklamalar**

**Açıklamalar:**

Mardin Artuklu Üniversitesi “İntihal Net” adlı intihal tespit programı sonucunda; azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Adı Soyadı: Canan BUDAK

Öğrenci No:14756005

Programı: Resim Anasanat Dalı

Statüsü: Tezli Yüksek Lisans

Tarih ve İmza

23.05.2017



Danışman Onayı

Yrd. Doç. Dr. Evrim Özlem KAVCAR



A.S.D. Başkanı Onayı

Yrd. Doç. Dr. Rahman SARIALIOĞLU

