



art-sanat

Araştırma Makalesi | Research Article

Dönüştürücü Bir Güç, Güçlendirici Bir Etki: Feminist Performans Sanatında “Doğal”ın Ritüelistik Dirilişini Tartışmak

Transformative Power, Empowering Effect: Exploring the Ritualistic Resurrection of the “Natural” in Feminist Performance Art



İlkay Canan Okkalı¹ & Elif Dastarlı²

¹ Trabzon Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, Trabzon, Türkiye

² Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, İstanbul, Türkiye

Öz

1970’li yıllardan itibaren feminist sanatçılar, bir yandan toplumsal cinsiyet eşitliği amacıyla erkek egemen sanatı ve sanat tarihini sorgularken, diğer yandan bedene odaklanarak “doğal” kabul edilen cinsiyetin sınırlarını tartışmaktadır. Çoğunlukla ana tanrıça kültünü merkeze alan sanatçılar, “doğa ana” metaforu aracılığıyla beden odaklı yeni bir görsel gelenek oluşturmuştur. Ekolojik duyarlılığa sahip (ekofeminist) sanatçılar, doğanın ve doğadaki yaşamın sürekliliğini araştırma konusu hâline getirmiş, tarihî anaerkil (matriarkal) dönemin ritüellerinden faydalanarak performanslar üretmiştir.

Bu makalede, söz konusu performans diline odaklanılarak onun çağdaş sanattaki yerinin saptanması amaçlanmakta, bu kapsamda feminizm araştırmalarının da temel tartışma alanlarından biri olan kadını doğa ile özdeşleştirme yaklaşımı ele alınmaktadır. Alan yazını taramasına dayalı ve betimsel analiz yöntemi kullanılan çalışmada, Carolee Schneemann, Mary-Beth Edelson, Ana Mendieta, Donna Henes, Betsy Damon gibi öncü feminist performans sanatçılarının sanat tavırları açıklanmakta, ardından Türkiye’ye odaklanılarak Ayça Ceylan, Nazlı Gürlek, Nezaket Ekici ve CANAN’ın benzer nitelikteki performans örnekleri, ekolojik ve feminist teoriler perspektifinden değerlendirilmektedir. Ayrıca ataerkil (patriarkal) geleneğin biyolojik cinsiyetler arası farkı vurgulanarak toplumsal cinsiyet eşitsizliğini besleyen en önemli argümanlarından biri olan kadınlıkla ilişkilendirilen özelliklerinin doğala özdeş olduğu iddiası sorgulanmakta, “özcü” bir yaklaşıma dair çekinceler dile getirilerek kimi feminist sanatçıların bu yaklaşımı yinelediği kimilerinin ise kadını görece pasif bir imge olmaktan çıkarttıkları ve dönüştürdükleri sonucuna ulaşılmaktadır.

Abstract

From the 1970s on, feminist artists have challenged the male-dominated art world and questioned gender norms, often through a focus on the body. Artists engaging with the great goddess cult have created a visual language using the metaphor of "mother nature." These artists (ecofeminists) informed by ecological sensitivity have taken the continuity of nature and of life within it as central to their inquiries and create performances inspired by the rituals of the historical matriarchal era.

This article examines the use of such symbols and rituals in feminist performance and explores their place in contemporary art. Central to the discussion is the association of women with nature -a key issue in feminist theory. The research critically addresses the patriarchal notion that feminine qualities are "natural," a claim used to reinforce gender inequality through biological essentialism. Using a literature review and descriptive analysis, this study discusses the work of pioneering feminist performance artists, such as Carolee Schneemann, Mary-Beth Edelson, Ana Mendieta, Donna Henes, and Betsy Damon. It then turns to Türkiye, analyzing performances by Ayça Ceylan, Nazlı Gürlek, Nezaket Ekici, and CANAN from the perspective of ecological feminism. The article emphasizes concerns about essentialism and concludes that while some feminist artists reproduce traditional associations between women and nature, others subvert and liberate these representations, offering a more dynamic and transformative image of womanhood.



“ Atıf | Citation: Okkalı, İlkay Canan, Elif Dastarlı. "Dönüştürücü bir güç, güçlendirici bir etki: Feminist performans sanatında “doğal”ın ritüelistik dirilişini tartışmak". *art-sanat*, 25 (2026): 312-339. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2026.25.0012>

© This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2026. Okkalı, İ. C. & Dastarlı, E.

✉ Sorumlu Yazar | Corresponding author: İlkay Canan Okkalı icanikli@gmail.com



Anahtar Kelimeler Feminist Performans Sanatı · Ana Tanrıça · Ritüel · Ekofeminizm · Toplumsal Cinsiyet**Keywords** Feminist Performance Art · Great goddess · Ritual · Ecofeminism, Gender

Extended Summary

The 1970s marked a period in which women, alongside demands for gender equality, sought to expose and transcend all forms of oppression in art. While challenging patriarchal norms, female artists referenced historical periods in which women held significant power and reclaimed visual models and materials dating back to the Neolithic era. A major influence on this was the “Goddess Movement,” a neopagan, revivalist mystical movement that emerged in the United States during the 1970s and gradually expanded its sphere of influence, incorporating spiritual beliefs and practices. Rooted in the idea of reviving the Great Goddess, this movement led artists to engage in ritual-centered performances that honored both nature and the body. Through these performances, feminist artists gained a voice in a space not dominated by male artists or dictated by pre-established rules. Feminist performance art of this nature particularly developed the symbolism of the Great Goddess-Mother Nature and articulated its resistance to the male-dominated world through this framework. Among the motivations of these artists, who employed a naturalistic language in their performances, one can identify growing concerns about the environment, the rise of ecological awareness, and the search for renewed spiritual meaning in modern society. On the other hand, while the existing patriarchal system attributes analytical and rational thought to men, women are stereotypically associated with emotions, wildness, and the “natural,” a characterization that reinforces essentialist notions. Naturalistic feminist performance art, which revives ancient goddess symbolism, fundamentally seeks to challenge this duality. However, the central question of this paper is whether such artistic expressions, despite their explicit opposition to essentialism, ultimately reinforce a biologically deterministic view by conflating women with nature.

In the feminist performance art outlined in this study, the primary mode of symbolic expression is shaped through the Goddess metaphor. The increased interest in divine female myths during the 1970s, such as the Great Mother Goddess and deities of wisdom, fertility, life, and death, can be attributed to new research in the fields of social sciences and archeology but also to Jung’s theory of collective archetypes. In Jungian terms, the Goddess functions as an archetype that mediates between image, energy, and history. The reclamation of the Goddess symbol in culture also signifies the restoration of the power of images that define both personal and collective female strength. Feminist performance artists play a crucial role in this process of reclaiming and reinterpreting this power. While feminist performance art is associated with transformation, female empowerment, and activism, it also seeks to legitimize concepts of feminine strength through the liberating and transgressive nature of the Goddess symbol and archaic rituals.

Within the framework of this study, it is argued that feminist performance art, driven by its core motivations, has given rise to two distinct types of performances:

- I. Pagan ritual-based performances as acts of resistance to the patriarchal tradition. The primary approach here involves feminist art drawing references from and turning back to a matriarchal system. As a result, during the 1970s, there was a growing interest in Great Mother Goddess symbolism and ancient female myths emphasizing wisdom, leading to the development of performance art as one of the most significant expressive forms of feminist artistic practice.
- II. Ecofeminist-inspired performances. Emerging alongside the rise of ecological consciousness and the women’s movement in the 1970s, ecofeminist performance art engaged with “nature,” often incorporating gestures that symbolized “oneness with nature.” Within this context, “nature” was frequently conceptualized as a form of the Great Mother Goddess.

These two forms of performance are not always entirely distinct from one another. Despite their limitations, feminist/Goddess spirituality, Great Mother Goddess cults, and ancient rituals have served as foundational sources shaping the radical politics of numerous artists working in the 1970s. This study examines the works of pioneering feminist artists, such as Carolee Schneemann, Mary-Beth Edelson, Ana Mendieta, Donna Henes, and Betsy Damon, evaluating their contributions to feminist performance art and the artistic spaces they helped create.

Although performance art can be traced back to the 1970s in Europe and the United States, it began to emerge in the contemporary art scene of Türkiye only in the latter half of the 1990s. As a relatively new and still-evolving artistic language within the local art context -largely unclaimed by male artists -performance art attracted significant interest from female artists, particularly due to its body-centered nature and potential to challenge body politics. One of the key factors contributing to its late emergence in Türkiye is the momentum gained by the feminist movement in the late 1980s. From that period onward, artists began to produce works that questioned traditional gender roles and blurred the boundaries of femininity and masculinity. While the 1990s saw the development of a feminist artistic language and the growing use of mediums such as photography, video, and installation, performance art remained a relatively marginal and often controversial field. This hesitance, particularly around the use of the nude female body for critical expression, can be attributed to Turkey’s cultural context. Nevertheless, women artists were among the pioneers and most frequent practitioners of performance art in Türkiye. Marked by a growing number of feminist artists adopting the medium, the 2000s can be considered a period of significant rise and consolidation for performance art in the country.

It is also possible to trace feminist performances in Türkiye that incorporate Goddess-inspired and nature-based myths, following the pioneering examples observed in the West during the 1970s. In fact, feminist performances in Türkiye developed concurrently with those in the West. Artists such as Nil Yalter engaged in early shamanic ritual-based performances as early as 1979. However, performances that emphasize a connection with nature and center the body in a quasi-sacred manner have become more prominent since the 2010s. *The performances of Ayça Ceylan, Nazlı Gürlek, Nezaket Ekici, and CANAN, who stand out for their ecofeminist artistic practices, are analyzed in light of ritual-based works and ecofeminist theories within this concept.

In her site-specific performance *The Key That Opens the Gate of Invisible Library (Egret)*, Ayça Ceylan uses the theme of “thinking like dancing,” incorporating animal symbolism and mythology to create a temporally fluid narrative that aims to synchronize the body with nature. Another artist who defines her work as ritualistic, Nazlı Gürlek, employs ancient imagery in her performance *Sand Dance* (2017), inspired by the prehistoric paintings of Çatalhöyük. This cyclical performance translates visual symbols into dance. Gürlek’s 2019 performance *Phenomenal Hole* unfolds around a hole in the ground, engaging with interconnected processes such as confronting wounds, surrendering to death, returning to the womb, and experiencing rebirth. Both Ceylan and Gürlek’s performances reflect an effort to convey an alternative vision of themselves and the world they inhabit. Nezaket Ekici’s video work *Methexis* evokes a ritualistic act in which the artist’s body becomes one with water. Drawing on the theme of the “Dead Sea,” the artist floats motionlessly on the water’s surface, wearing a white dress, her hair disheveled, arms extended to the sides, and her face turned downward. In her 2016 performance *Gaia/Mother Earth*, Ekici engages in a symbolic act of recalling and embodying the Great Mother Goddess, performing on a gallery floor covered with soil. Through this work, she signifies her body as an extension of the Earth Goddess. CANAN’s video performance *Women Bathing in Moonlight* (2017) is significant for its evocation of the Great Mother Goddess and Pagan rituals. Set on a moonlit night in Burgazada, a group of young women adorned with flower crowns howl like wolves atop a hill. The performance aims to symbolize a return to primal origins in an era devoid of the sacred.

What unites all these artists is their belief in the transformative power of art, particularly in connection with the Great Mother Goddess cult, and their use of artistic practice as a means of transformation. In doing so, they establish a deep connection with nature. In this context, the article examines whether this specific performance language inadvertently reinforces the patriarchal gaze that positions women as the “other” of men -stereotyping them as “weak, delicate, and fragile.” The act of reclaiming the metaphysical through the creation of a goddess typology, embracing instinctual wildness and primordial fertility, can also be interpreted as reinforcing the patriarchal “emotion-reason” duality. This is because the biological essentialist perspective -which defines men and women as either “the same” or “different,” starting from biological distinctions and extending into cultural constructs- constitutes a fundamental issue at the core of gender debates. Based on the examples discussed in the article, the following conclusion can be drawn: The first-generation Western feminist artists of the 1970s demonstrated an approach that revived the Great Mother Goddess cult -particularly through rituals- to enable the experience of their bodies, minds, and spirits. In Türkiye, however, performances produced after the 2000s go beyond merely reviving the Great Mother Goddess cult. They take on a new attitude that updates a historical reality while remaining conscious of the truths of this day. The former tends toward an essentialist approach that equates women with nature by reinforcing stereotypes that confine them to their biological bodies. The latter, however, holds the potential to question the very notion of a categorical femininity-precisely what feminism seeks to critique. In light of all this, it is important to emphasize that while reviving the goddess cult and evoking a historically rooted truth of womanhood to liberate women from the

lives imposed by patriarchal religions and to reclaim the experience of body, mind, and spirit is a justified stance, it must avoid reproducing clichés such as “women are nurturing,” “women are intuitive,” or “women are inherently fertile.”

Giriş

İkinci Dünya Savaşı sonrası, modern toplumsallığın tüm kurumlarının sorgulandığı bir dönemde, özellikle 1970’li yıllardan itibaren ikinci nesil feminist dalga ortaya çıkarak kadını ikincil konumda bırakan geleneksel cinsiyet normlarını, kimlikleri, kurumları tartışmaya açar. Bu durum, kapitalist endüstrileşmenin dünya üzerindeki olumsuz sonuçlarının artmaya ve artışın daha görünür hâle gelmeye başladığı, böylece ekolojik duyarlılığın da yükselişe geçtiği bir döneme denk gelir. Bu dönemde özellikle kadınlar, “her şeyin birbirine bağlı ve bağımlı olduğu gerçeğini yeniden keşfederken, yaşamın ruhani boyutu olarak adlandırılan şeyi de”¹ yeniden fark ederler. Modern dünyada kaybedilen doğayla yeniden buluşma isteği yükselirken, feminist hareket de ekolojik duyarlılıktan yola çıkarak tartışma alanına doğayı ve ilişkili her unsuru ekler. Böylece ortaya çıkan ekofeminizm, ekolojik sorunlara yol açan sebepler ile kadınların ezilmesinin kaynağının ortak olduğunu saptar. Konuyla ilgili çalışmalarında, kavramla ilgili çalışan önceki teorisyenlere atıfla ekofeminizmi, “kadim bir bilgelige konmuş yeni bir isim”² olarak tanımlayan Vandana Shiva ve Maria Miess, kadınları ve doğayı ataerkil yıkımdan kurtarmak için doğaya dair kadınların kuşaklar boyu sürdürdükleri bu bilgeliği geri alma ve yeniden canlandırma arzusundan söz eder. Bu arzunun söz konusu ruhanilik yönelimini motive ettiği ve özellikle tanrıça kültüne yönelme ile âdeta birer ritüel olarak uygulanan çeşitli performansları beraberinde getirdiği saptanabilmektedir.³

Bu performans dilinin oluşumunda, 1970’lerde ABD’de ortaya çıkarak zamanla daha geniş bir etki alanına ulaşan, ruhani inanç ve uygulamaları içeren Neopagan canlanmacı mistik bir hareket olan “Tanrıça Hareketi”nin⁴ (The Goddess Movement) etkisi büyüktür. Hareket, karşılığını sanatta da bulmuş ve “Tanrıça sanatçıları” veya yine “Tanrıça Hareketi” olarak anılan bir sanat diline yol açmıştır. Özellikle performans çalışan sanatçıların motivasyonları arasında, çevreye yönelik artan kaygı, ekolojik bilincin yükselmesi ve modern toplumda manevi anlamın yenilenmesi arayışının olduğu tespit edilebilir. Feminist sanatın bu ruhani yöneliminde odak noktası “ben” değil “biz”dir.⁵ Konuyla ilgili çalışan Janet L. Jacobs’ın da belirttiği gibi, feministler tarafından ritüelin modern dönemde diriltilmesi, antik ritüellerin geçiş ayinlerini canlandırır biçimde, doğum, âdet, menopoz gibi dönemlerin kutlanmasından kurban ritüellerine kadar, kadınların yaşamlarının farklı yönlerini içerir. Antik ritüellerin şifacı kadın geleneğine dayanan tedavi edici karakteri, manevi törenler aracılığıyla hayatları üzerinde kontrolü yeniden kazanmaya çalışan çağdaş feministler

¹ Vandana Shiva ve Maria Miess, *Ekofeminizm*, çev. İlknur Urkun Kelso (İstanbul: Sinek Sekiz Yayınları, 2019), 62.

² Shiva ve Miess, *Ekofeminizm*, 62-63.

³ Performans sanatının ritüel kökleri ve aynı kökten beslenen performatif törenler/ritüeller ile performans sanatı arasındaki ayrıma dair detaylı bir çalışma için bk. Elif Dastarlı ve İlkay Canan Okkalı, “Performansın Köklerine İnmek/Sınırlarını Belirlemek: Neo-Şamanist Bir Ritüel Olarak Performans Sanatı,” *Sanat Tarihi Yıllığı* 33 (Haziran 2024), 21-47, erişim 15 Ekim 2024, <https://doi.org/10.26650/sty.2024.1419851>

⁴ Tanrıça Feminizmi Hareketi olarak da bilinmektedir. Konuyla ilgili çalışmasında Betül Özel Çiçek, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yeni söylem ve diskurları ile aktif şekilde genel dinî ve sosyal kabullere alternatifler üretme çabasına giren tanrıça feminizminin ikinci dalga feminizmin etkisiyle akademide de karşılık bulunduğunu söyler ve bu hareketi Neopaganik hareketten ayırır. Çiçek ayrıca şu açıklamayı yapar: “Tanrıça kimdir ve nedir sorusuna Tanrıça feministlerince verilen cevabın ortak noktalarından biri Tanrıça’nın varlığın, dünyanın, doğanın tamamı olduğudur. Bu cevabın kavramlaşması kendisini üç Tanrıça modeli ile gösterir. Bu modeller, Tanrıça feministlerince en yaygın şekilde kullanılan ve inanılan Yüce Tanrıça, Ana Tanrıça ve Üçlü Tanrıça’dır. Bu modelin birbirinden kesin sınırlarla ayrılan tanımları olduğunu ifade etmek zordur. Her birinin öne çıkan farklı özellikleri bulunur, bununla birlikte birçok yönleri ve vasıfları birbiri ile iç içedir.” Detaylı bilgi için bk. Betül Özel Çiçek, *Tanrıçanın Tarihini Yazmak* (İstanbul: Timaş Akademi, 2025), 122, 249.

⁵ Josephine Withers, “Feminist Performance Art: Performing, Discovering, Transforming Ourselves,” *The Power of Feminist Art: The American Movement of The 1970s, History and Impact*, ed. Norma Broude ve Mary D. Garrard (New York: Harry N. Abrams, 1994), 163.

tarafından canlandırılır.⁶

1960’ların sonu ve 1970’lerin başında Avrupa ve ABD’de kadın hareketlerinin artışı, feminist kuram ve eylemin organik parçası şeklinde ortaya çıkan feminist sanatın performans dilini ve dolayısıyla çağdaş sanat pratiği ve metodolojilerini de kökten değiştirir. Sanatçılar, “zihin-beden ikiliği ile karakterize edilen eril arketipin”⁷ yerine zihnin ve maddenin yeniden birleştirilmesini, bütün kılınmasını amaçlar. Bu sanatçıların çalışmalarındaki ritüel uygulamaları bir yandan dönüşüm ve güçlendirme dinamikleriyle ilişkilendirilirken, özellikle ana tanrıça sembolizminin kullanıldığı feminist performanslar, “kadın gücü” kavramını meşrulaştırmayı, egemen kültürden yabancılaşmış ve uzaklaşmış kadınlar arasında manevi ve sosyal birleşme ortamı oluşturmayı amaç edinir. Ancak Judith Barry ve Sandy Flitterman-Lewis’a göre bu sanat formu, basit bir ters çevirme estetiği olarak görülebilir. Çünkü erken kuşak feminist performansların arkasında, kadına dair genellemeler yapmaya dayalı özcü⁸ bir tavır vardır ve “Sanatta feminist özcülük, tahakküm ve itaat koşullarını basitçe tersine çevirir (...) Kadınları yalıtın ve rekabeti kamçılayan bir toplumda bu tip sanat eserleri, duygulara hitap ederek ritüel formu ve performans sırasında yaratılan sinestetik etkiler aracılığıyla kadınlar arasında dayanışmayı teşvik etmeyi amaçlar.”⁹

Feminist performans sanatının özellikle ana tanrıça-doğa ana sembolizmini geliştirip buna dayalı performanslar yaparak erkek egemen söyleme itiraz etmek istediği ortadadır. Ancak bu yaklaşıma dair örneklerin feminist sanatın ortaya koyduğu iddialarla ne ölçüde örtüştüğünü tartışmak gerekmektedir. Çünkü beslenildiği fikir, kullandığı yöntem, hitap ettiği kesim üzerindeki etkisi bakımından bu performansların ilk söylemi ortaya çıkarma ve aktarma amacına ulaşmış veya tam da feminist sanatın yürütmeye çalıştığı biyolojik özcü iddia olan “kadınlıkla ilgili özellikler doğala özdeştir”i besleyip beslemediği soruları mutlaka sorulmalıdır. Dolayısıyla makalede, feminist performans sanatında ana tanrıça kültü gibi konularla 1970’li yıllardan itibaren ilgilenen ve çalışmaları tarih öncesi inançların içeriklerine dayanan performans örnekleri seçilerek ritüel çalışmaları ve ekolojik feminist teoriler ışığında incelenmiştir.

Batılı feminist sanatçılar 1970’lerin başlarında, anaerkil dönem ve ana tanrıçalar hakkında çalışmalar yapan 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılın başındaki antropologları incelemişlerdir.¹⁰ Bu çalışmaların şunlar olduğu saptanmıştır: Aynı zamanda tanrıça kültü üzerine yazıldığı düşünülen ilk eser olan, İsviçreli klasik eserler bilgini Johann Jacob Bachofen’in 1861 yılında basılan kitabı *Das Mutterrecht: Eine Untersuchung über die Gynaiokraite der alten Welt nach Ihrer Religiösen und Rechtlichen Natur (Analık Hakkı: Antikite Gineokrasinin Dini ve Hukuki Doğasına İlişkin Çalışma)*¹¹; Sir James Fraser’ın 1890’da yayımlanan, büyük ana tanrıça ve ölen tanrı/kral mitinin tüm kültürlerdeki yansımalarını ele aldığı *The Golden Bough: A Study in*

⁶ Janet L. Jacobs, “Women, Ritual, and Power,” *Frontiers: A Journal of Women Studies* 11, 2/3 (1990), 39, erişim 15 Ekim 2024, <https://doi.org/10.2307/3346820>

⁷ Norma Broude ve Mary D. Garrard, “Introduction: Feminism and Art in The Twentieth Century,” *The Power of Feminist Art: The American Movement of The 1970s, History and Impact*, ed. Norma Broude ve Mary D. Garrard (New York: Harry N. Abrams, 1994), 22.

⁸ 20. yüzyıl feminist teoride kadın-erkek “aynılığı” ve “farklılığı” tartışması, çoğunlukla özcülük (essentialism) kavramı etrafında şekillenmiştir. Özcülük, “kadınlık” ya da “erkeklik” gibi kimliklerin evrensel, değişmez ve tüm kadınlara ortak bir öz içerdiğini varsayan yaklaşımları ifade eder. Aynılığı savunan feministler, örneğin Simone de Beauvoir, bu özcü varsayımı eleştirerek kadın ve erkeğin temelde aynı insan kapasitesine sahip olduğunu, farklılıkların toplumsal olarak üretildiğini savunur. Buna karşılık farklılığı savunan örneğin Luce Irigaray, patriyarkanın kadın deneyimini görünmez kıldığını ileri sürerek kadın öznesinin eril olandan niteliksel olarak farklı bir varlık ve dilsel-duygusal deneyim biçimine sahip olduğunu vurgular ancak bu yaklaşımın 20. yüzyılda tartışılarak aşılın bir mesele olarak özcülüğe yeniden dönme hatasına yaklaştığı ortadadır. Bk. Simone de Beauvoir, *İkinci Cinsiyet*, çev. Gülnur Acar Savran (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2023); Luce Irigaray, *Bir Olmayan O Cinsiyet*, çev. Sinem Özer (İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2024)

⁹ Judith Barry ve Sandy Flitterman-Lewis, “Metin Stratejileri: Sanat Üretiminin Politikası,” *Sanat ve Cinsiyet- Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, ed. Ahu Antmen, çev. Esin Soğancılar (İstanbul: İletişim Yayınları, 2011), 255-256.

¹⁰ Rosemary Radford Ruether, *Goddesses And The Divine Feminine A Western Religious History* (Berkeley, Los Angeles, Londra: Kaliforniya Üniversitesi Yayınları, 2005), 274.

¹¹ Johann Jakob Bachofen, *Das Mutterrecht: Eine Untersuchung über die Gynaiokraite der alten Welt nach Ihrer Religiösen und Rechtlichen Natur* (Stuttgart: Kraiss ve Hoffmann Yayıncılık, 1861)

Magic and Religion (Altın Dal: Büyü ve Din Üzerine Bir İnceleme) isimli kitabı¹²; Robert Briffault'nun 1927'de yayımlanan, ilkel kabilenin anaerkil örgütlenmesini araştırdığı *The Mothers: A Study of the Origins of Sentiments and Institutions* (Anneler: Duyguların ve Kurumların Kökenleri Üzerine Bir Araştırma) kitabıdır.¹³ Tarih öncesi dönemlerle ve kadının tarihî konumuyla ilgili yazarak toplumsal cinsiyeti sorunsallaştıran feminist alan yazınından özellikle E. O. James'in 1959 tarihli *The Cult of the Mother Goddess* (Ana Tanrıça Kültü),¹⁴ Elizabeth Gould Davis'in *The First Sex* (İlk Cinsiyet, 1971) ve Merlin Stone'un *When God Was a Woman* (Tanrı Kadın Olduğunda, 1976) adlı kitaplarının da sanatçılar üzerinde etkili olduğu görülmüştür. Fraser'den etkilenen Robert Graves kitabında "ak tanrıça" adını verdiği kutsal figüre geri dönülmesini zorunlu görmüştür.¹⁵ Graves'in metni hem Merlin Stone'a hem de Marija Gimbutas'a ilham vermiştir. 1980'lerde anaerkillik ve ana tanrıça kültü üzerine çalışan Marija Gimbutas, MÖ 7000'den 3000'e kadar olan dönemi insanların barış içinde bir arada yaşadığı, ataerkil düzenin, savaşın ve şiddetin olmadığı hem erkeklerin hem de kadınların doğaya saygı duyduğu, uyum içinde olduğu bir zaman olarak anlatarak birçok feminist performans sanatçısını etkilemiştir.¹⁶ Türkiye'deki sanatçıların çalışmalarını besleyen ana kaynakların ise Batı'daki bahsi geçen sanatçılar ve sanat tavırlarıyla birlikte yine onlara bu üretim dilini kazandıran paganik ritüellerin Yeni Çağ ihtiyaçları doğrultusundaki dirilişi olduğu iddia edilmektedir.¹⁷

1. Ana Tanrıça Sembolizmi

1970'li yıllar feminist düşünce ve üretiminde ana tanrıça kültürünün giderek güçlenmesinin kaynağı, bir ölçüde kolektif arketipler üzerine Carl Gustav Jung teorisinin etkisinin artmasında aranmalıdır. Jung'un 1914-1930 yılları arasında üzerinde çalıştığı ve ölümünden yıllar sonra basılan *Kırmızı Kitap* (*Liber Novus*)'ta "Büyük Anne" kavramı yer almaktadır.¹⁸ Jung'a göre, Büyük Anne kavramının kökeni din tarihine dayanır ve ana tanrıça tiplemesinin farklı yönlerini içerir. Zira *Dört Arketip* çalışmasında da "anne arketipi"nin çok çeşitli tezahürlerinden bahsederken Tanrı'nın anası, Bakire Meryem ve Kibele-Attis gibi figürleri sayar. Jung anne arketipi konusunda şu şekilde bir açıklama yapar:

"Her arketip gibi anne arketipinin de sayısız tezahürü vardır (...) kişisel anne ve büyükanne; üvey anne ve kayınvalide, ilişki içinde olunan herhangi bir kadın, örneğin sütanne ya da dadı, ata ve bilge kadın, daha üst anlamda tanrıça, özellikle de Tanrı'nın anası, Bakire Meryem (gençleşmiş anne olarak örneğin Demeter ve Kore), Sophia (anne-sevgili olarak, ayrıca Kybele-Attis tiplemesi, ya da kız-[gençleşmiş anne-] sevgili); kurtuluş arzusunun hedefi (cennet, Tanrı krallığı, göksel Kudüs); geniş anlamda kilise, üniversite, kent, ülke, gök, toprak, orman, deniz ve akarsu..."¹⁹

Jung, anne arketipinin tezahürlerini epey çoğaltsa da ona göre arketipin taşıyıcısı öncelikle annedir. İnsanda ancak "ben" bilincinin oluşmasıyla bir olma hâli sonlanmaktadır ve ben-anne ayrımı böyle oluşur.

¹² James George Fraser, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* (İngiltere: Macmillan Ortaklığı, 1890)

¹³ Robert Briffault, *The Mothers: A Study of the Origins of Sentiments and Institutions* (New York: Macmillan Ortaklığı, 1927).

¹⁴ Edwin Oliver James, *The Cult of the Mother Goddess* (Londra: Thames and Hudson, 1959).

¹⁵ Robert Graves, *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth* (New York: Creative Age Yayınları, 1948).

¹⁶ Marija Gimbutas, *Gods and Goddesses of Old Europe, 7000–3500 B.C.* (Berkeley: Kaliforniya Üniversitesi Yayınları, 1974).

¹⁷ Detaylı bilgi için bk. Elif Dastarlı ve İlkey Canan Okkalı, "Performance Art as a Ritual of Reviving Pagan Religions," *Druidism, Tengrism, Taarism: Current Reactivations of Ancient Spiritualities And Religions, From Identity to Politics*, ed. Samim Akgönül ve Anne-Laure Zwillig (Londra: Transnational Yayınları, 2024).

¹⁸ Carl Gustav Jung, *Kırmızı Kitap Liber Novus*, çev. Okhan Gündüz (İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2015), 72-73. Jung'a göre anima "mana," gücünü yitirdikten sonra onu özümseyen tarafından edinilmiş olmalıdır. Kişi animayla bütünleştiğinde ve onun gücünü edinerek kaçınılmaz olarak büyücü figürüyle özdeşleşir. Jung kadınlarda bu figürün karşılığının Büyük Anne olduğunu ekler.

¹⁹ Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, çev. Zehra Aksu Yilmazer (İstanbul: Metis Yayınları, 2005), 21-22.

Bu aşamadan itibaren annenin imgesindeki tüm mitolojik ve mistik özellikler, büyükanne gibi anneden daha yakın bir kişiye yüklenir. Şöyle devam eder:

“Büyükanne, annenin annesi olarak anneden daha ‘büyük’tür. Asıl ‘büyük ana’ odur. Hem bilgelik hem de cadılık özelliklerini taşıdığı sık sık görülür. Zira bir arketip bilinçten uzaklaştırıldığı oranda netleşerek mitolojik yanı belirginleşir. Anneden büyükanneye geçiş, arketipin statüsünün yükseldiği anlamına gelir. ... Bilinç ile bilinçdışı arasındaki mesafenin büyümesiyle, büyükanne de Büyük Ana konumuna yükselir ve bu imgenin zıt özellikleri genellikle ayırır. İyi bir peri ve kötü bir peri, aydınlık bir tanrıça ya da karanlık, tehlikeli bir tanrıça ortaya çıkar.”²⁰

1970’lerden itibaren büyük ana-tanrıça ve bilgelik, doğurganlık, yaşam ve ölüm tanrıçaları gibi ilahi kadın mitlerine ilginin artmasıyla birlikte feminist sanatta adeta *Büyük Tanrıçalar Sanatı* şeklinde bir eğilim ortaya çıkmıştır. Bu eğilimin kaynağı, sosyal bilimler ve arkeoloji alanlarındaki yeni araştırmalarda da aranabilir. Örneğin Gloria Feman Orenstein, feminist sanatçıların büyük ölçüde mitlerden ilham aldıklarını ve hatta çoğu durumda onları daha detaylandıklarını ileri sürer.²¹

Modern dönemde tanrıça sembolizminin köklerini araştıran feminist tarihçi Carol P. Christ, “Kadınlar Neden Tanrıçaya İhtiyaç Duyar”²² başlıklı makalesinde tanrıça sembolünü ve etkilerini sorgular. Bunun için dinî sembollerin ve ritüellerin insan hayatındaki önemini anlamının ve Tanrı’nın erkek sembolizminin kadınlar üzerindeki etkisini düşünmenin gerekliliğinden bahseder. Christ, makalesinde 1) kadın gücünün onayı olarak tanrıça; 2) kadın bedeninin; 3) kadının iradesinin; 4) kadınlar arası bağların ve mirasın olumlanması amacıyla tanrıça sembolizminin dört yönünü tartışır.²³ Ona göre tanrıça sembolü, doğum, ölüm ve yeniden doğuşu temsil ederek kadın bedenini, döngülerini adlandırma ve geri kazanma sürecine yardımcı olur. Kadın bedeni, evrendeki büyüme ve küçülmenin, yaşam ve ölüm döngülerinin doğrudan vücut bulması olarak görülür. Burada tanrıça, güç ve enerjinin merkezi veya odağıdır, varlıklar arasında akan enerjinin kişileştirilmesidir. Enerji şarkı söyleyerek veya dans ederek yükseltilir. Tanrıça sembolünün yarattığı ruh hâli, kadın bedeninin ve döngülerinin neşeli bir olumlanması, aynı zamanda yaşam kadar yaşlanmanın ve ölümün de kabullenilmesidir.²⁴

Kay Turner’ın “Contemporary Feminist Rituals” (Çağdaş Feminist Ritüeller) (1978) adlı makalesine göre ise kültürümüzde tanrıçanın bastırılması, kadınlarda kişisel ve kolektif gücü tanımlayan imgelerin kaybı anlamına gelir.²⁵ Keza hem sanatçı olarak adından söz ettiren hem de konuya dair teorik çalışmaları bulunan Monica Sjöo ile şair Barbara Mor da *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth (Büyük Kozmik Anne: Dünyanın Dinini Yeniden Keşfetmek)* adlı kitaplarında ataerkil yapıların başlangıcından önce hâkim olan toplumsal yapı üzerine tartışma yürütürler.²⁶ Dünyanın her yerindeki kültür ve uygarlıklarda kendisini farklı şekilde ifade eden kozmogoniye dikkat çeken yazarlar, temelde tüm yaşamın “Büyük Anne”sinin ortak olduğunu savunarak mağarayı onun rahmine benzetirler. Özellikle de günümüz kültüründen daha eşitlikçi ve daha az şiddet dolu olarak tarif ettikleri ve hem biyolojik hem de ruhsal yaşamın kutsal

²⁰ Jung, *Dört Arketip*, 38.

²¹ Gloria Feman Orenstein, “The Secrets of Green Magic: Radical Feminism, Ecofeminism and Grandmother Gaia,” *The Reflowering of the Goddess* (New York: Pergamon Yayınları, 1990), 20.

²² Carol P. Christ, “Why Women Need the Goddess,” *Heresies: A Feminist Publication of Art and Politics* 5 (The Great Goddess) (Bahar 1978), 8.

²³ Christ’e göre tanrıça sembolünün en temel anlamı, kadın gücünün bağımsız bir güç olarak meşruluğunun kabulüdür. Christ, “Why Women Need the Goddess,” 8.

²⁴ Christ, “Why Women Need the Goddess,” 15.

²⁵ Kay Turner, “Contemporary Feminist Rituals,” *Heresies: A Feminist Publication of Art and Politics* 5 (The Great Goddess) (Bahar 1978), 23.

²⁶ Monica Sjöo ve Barbara Mor, *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth* (San Francisco: Harper One, 1987).

ve birbirine bağlı olduğunu belirttikleri Neolitik kültürlerin anaerkil karakterine dikkat çekerek “dünyasal köklerimiz evrimsel ve cinsel varlıklar olarak kabul eden bir maneviyata ihtiyacımız var.” derler.²⁷ Onların bu yeni maneviyat tanımları, feminist yazarların ve sanatçıların yaratıcı çalışmalarında, tanrıça imgesine başvurarak yeniden sahiplendikleri değerlerin mihenk taşı kabul edilebilir.

2. Feminist Performans Sanatı

Kurtlarla Koşan Kadınlar adlı büyük ilgi gören kitabında Clarissa P. Estés, İkinci Dünya Savaşı sonrası sanatçı kadın kuşaklarından söz ederken “Kadınların sanatları için ihtiyaç duydukları araç ve yerler için yalvarmaları gerekiyordu ve hiçbirini bulamadıklarında ise ağaçlarda, mağaralarda, ormanlarda ve dolap- larda kendi alanlarını yarattılar.”²⁸ der. Estés’in bu sözleriyle vurguladığı gibi, 1970’li yıllardan itibaren sanatçı kadınların kolektif bilinciyle güçlenen feminist sanatta, özellikle bir sanat medyumu olarak yeni tanımlanan performans sanatı aracılığıyla formel malzeme ve yöntemle sahip sanatlara alternatif olarak yeni bakış açıları sunan bir pratik gelişmiştir.²⁹ Bu pratiğin gelişmesinde feminist sanatçıların kadınların çalışmalarını teşvik etmek ve desteklemek için farklı kolektifler oluşturmaları, galeriler, eğitim programları, stüdyolar kurup yayınlar yapmaları önemli olmuştur. Örneğin Judy Chicago ile Miriam Schapiro’nun 1971’de Kaliforniya Sanat Enstitüsü’ndeki Feminist Sanat Programı çalışmalarının bir ürünü olan ve pek çok sanatçının performansı ile hayata geçirilen *Kadınevi (Womanhouse)* girişimi, feminist performans sanatının ilk adımlarındandır. Öte yandan, Heresies Kolektif’in çıkardığı *Heresies: Sanat ve Politika Üzerine Feminist Bir Yayın*, New York’ta 1972’de kurulan A.I.R. (Artists in Residence) ya da Minneapolis’te kurulan WARM gibi oluşumlar, feminist performans sanatının gelişimine büyük katkılarda bulunmuştur.

Feminist performans sanatı, bir yandan kadını güçlendirme dinamikleri oluştururken diğer yandan tanrı- ça sembolü ve arkaik ritüellerin özgürleştirici, sınırları zorlayan doğası aracılığıyla tarihten devşirdiği “kadın gücü”nü meşrulaştırır. 1970’lerden itibaren hızla büyüyen hem sanatın kendi alanında hem de evrensel anlamda kadınların eşitliği için yaratıcı bir hak talep etme alanı hâline gelen feminist sanat, yeni söylemleri farklı malzeme ve ifade biçimleri geliştirerek dile getirir. Ortak sorunlar, öfke ve keşiflerle beslenen feminist sanatçılar, kadın deneyimlerinin çeşitliliğini söylemlerine dâhil eder. Bunu yaparken kadınların kendisiyle olduğu kadar başkalarıyla iletişiminden, doğanın kapsayıcı potansiyellerinden ve eski gelenekteki güçlü kadın figürlerinden ilham alırlar.³⁰

Bu makalenin çerçevesi bağlamında feminist performans sanatında, çalışmaların üretim motivasyonuna bağlı olarak iki tip performansın ortaya çıktığı iddia edilebilir:

1. *Patriarkal (ataerkil) geleneğe karşı direniş amaçlı, paganik ritüel şeklindeki performanslar*: Temel yöne- lim, feminist sanatın patriarkal (anaerkil) sisteme dönüp oradan referans alması şeklindedir. Böylece 1970’lerde, büyük ana-tanrıça sembolizmine ve bilgelik vurgulu antik kadın mitlerine ilgi artar ve feminist sanatın en önemli ifade biçimlerinden biri olan performans sanatı da bu yönde bir gelişim gösterir.
2. *Ekofeminizm kaynaklı performanslar*: 1970’li yıllarda ekolojik bilincin ve kadın hareketlerinin artışıyla birlikte ortaya çıkan ekofeminizm doğrultusunda “doğa” ile ilişkili, genellikle “doğayla bütünleşmek” gibi bir jestle gerçekleştirilen performanslar. “Doğa” yine çoğunlukla bir tür ana tanrıça olarak görülmüştür.

Bu iki performansı her zaman birbirinden ayırmak mümkün olmasa da örnekler üzerinden incelendiğinde performansların türü daha net anlaşılacaktır.

²⁷ Orenstein, *The Reflowering of the Goddess*, 20.

²⁸ Clarissa P. Estés, *Kurtlarla Koşan Kadınlar: Vahşi Kadın Arketipine Dair Mit ve Öyküler*, çev. Hakan Atalay (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2022), 17.

²⁹ Elif Dastarlı ve F. Melis Cin, *Feminist Art in Resistance: Aesthetics, Methods and Politics of Art in Turkey* (Cham: Palgrave Macmillan, 2023), 154.

³⁰ Dastarlı ve Cin, *Feminist Art in Resistance: Aesthetics, Methods and Politics of Art in Turkey*, 67-68.

3. Feminist Performans Sanatında Paganik Ritüeller ve Ana Tanrıça Sembolizmi

Kadim ana tanrıça geleneğinin farklı semboller aracılığıyla yeniden görülmeye başlanmasıyla birlikte, sanatçı kadınlar da duyu ötesi algılara ve zihinsel yeteneklere bağlı olarak kimi metafiziksel sembolleri, imgeleri, eserleri ve ritüelleri gün ışığına çıkarmaya başlamıştır. Donna Henes, Betsy Damon, Mary Beth Edelson, Ana Mendieta gibi sanatçılar, bereket tanrıçası, bitki tanrıçası veya farklı ana tanrıçaları, onların sembolizminden yararlanarak tüm yaşamın kaynağı veya yaşam, ölüm ve dirilişten sorumlu dişil bir karakter olarak tanımlarlar.

Sanatçılar, kadını hem imgede hem de ritüelde bir ruhaniyet-bilgi aracı olarak kullanırlar. Tanrıça, Jungcu tanımıyla³¹ imge, enerji ve tarih arasında aracılık yapan bir arketiptir.³² İlk kuşak feminist sanatçılar arasında yer alan Carole Schneemann da bu düşünceyle hareket eder. Schneemann, çocukluğunda Ay'ın yüzeyinde “Yüce Anne”nin parıldayan yüzünü gördüğünü ve dünyanın görünmez enerjilerle dolu olduğuna inandığını belirtir.³³ Sanatçı, antik kaynaklardaki ritüellerin uygulanmasına dayanan bir dizi performans gerçekleştirmiştir. Pagan ritüellerin bir yandan özgürleştirirken bir yandan da sınırları zorlayan doğası Schneemann'ın performanslarının temelini oluşturur. Çıplaklığı enerjileri birleştirebilecek ilkel, arkaik bir güç olarak kullanır. Böylece kadın bedeni, sanat tarihindeki edilgen konumundan etkin konuma geçer ve sanatçı, bedeni eleştirel bir yeniden yaratımla dişil bakış açısıyla ilişkilendirir. 1970'ler boyunca sanatsal gelişimini gözden geçirerek 1977 yılında Brooklyn Müzesinde açılan *Kadın Sanatçıları: 1550-1950* sergisi sırasında, teması tanrıça bilincinin evrim süreci olan *Homerunmuse* performansını gerçekleştirir (**Görsel 1**). Schneemann, bu meditatif performansında, “museum” kelimesinin kökeninde Antik Yunan mitolojisindeki ilham perileri olmasına rağmen³⁴, kadına yer vermeyen müzeleri eleştirmek amacıyla *muse*'ün ilham perisi olmasını reddettiğini belirtir.³⁵ Metinlerden oluşan bir kolaj üreterek, kadının kendisini yeniden tanrıçaya dönüştürmesi temasını yineler ve kendi bedenini doğrudan kutsal ritüel alanı yaratmak için kullanır. Performansında söylediği sözler de Jung'a atıf içermektedir: “İlham perisi yılan ve kuştur / su ve ateş / dönüşümlerin kaynağı / dişil doğum / zihnin madde içinde büyümesi / jest ve dansın rehberi / çömleğin şekli ve oradan alınan besindir.”³⁶ Öte yandan Schneemann'ın performanslarında, binlerce yıl öncesinin kutsal toprak anasından veya ilham perisinden bahsederek kadını, doğa ve tanrıça kültürle özdeşleştiren bir özcülüğü temel aldığı ortadadır.

³¹ Jung'a göre “Yüce Anne”, ana tanrıça türlerinin hepsini kapsamaktadır. Jung, kavramın kendisinin doğrudan psikoloji ile ilgisi olmadığını düşünür ve ana tanrıça modelinin anne arketipinden türediğini iddia eder.

³² Gloria Feman Orenstein, “The Reemergence of The Arcytyphe of the Great Goddess in Art by Contemporary Women,” *Heresies: A Feminist Publication of Art and Politics* 5 (The Great Goddess) (Bahar 1978), 76.

³³ Orenstein, “The Reemergence of The Arcytyphe of the Great Goddess in Art by Contemporary Women,” 76.

³⁴ İngilizce *museum* kelimesi, *Yunanca mouseion* “müzlerin koltuğu” kelimesinden gelen Latince *mousa* “ilham perisi” kelimesine dayanır. “Museum,” *Oxford Learner's Dictionaries*, erişim 6 Aralık 2025, <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/museum?q=museum>

³⁵ Orenstein, “The Reemergence of The Arcytyphe of the Great Goddess in Art by Contemporary Women,” 76.

³⁶ Orenstein, “The Reemergence of The Arcytyphe of the Great Goddess in Art by Contemporary Women,” 76.



Görsel 1: Carole Schneemann, “Homerunmuse,” Brooklyn Sanat Müzesi, Fotoğraf: Bill Thompson, 1977.

Kaynak: Orenstein, “The Reemergence of The Arcytyphe of the Great Goddess in Art by Contemporary Women,” 76.

Anaerkil dönemi hatırlatmak üzere ana tanrıça formuna dönen Mary Beth Edelson da 1970’ten beri mitler, ritüeller ve dişil semboller üzerinde çalışmaktadır. Sanatçı, modern psikolojiden faydalanırken Jung’un bakışını ataerkil bulunca³⁷ odağını antik kültürlerdeki tanrıça ibadetine çevirerek ana tanrıçaya atıf yapan çeşitli performanslar gerçekleştirir. Erken dönem çalışmalarında kadınları, birçok eski tanrıça figürünün duruşunu anımsatan şekilde kolları havada tasvir eder. 1969’dan itibaren ise daha tanımlanmış ve spesifik bir arketip imgelem alanı geliştirmeye başlar. Ana tanrıçayı bilince yükseltme hareketiyle bedene dayalı ritüeller gerçekleştirir ve *Yükselen Kadın/Toprak Ayinleri, Deniz, Gökyüzü (Woman Rising/Earth Rites, Sea, Sky, 1973-1974)* serisi ortaya çıkar. Bu seride, kadınlık organlarını vurgulayarak ana tanrıçayı feminist bir anlayışla işaret eden sanatçı, tanrıça enerjisine başvurarak kendi bedenini onun yerine koyar.³⁸ Böylece bedenini güçlü doğal enerjilerle temas etmenin aracı konumuna yerleştirir. Edelson, Marija Gimbutas’un *Eski Avrupa’nın Tanrıları ve Tanrıçaları* kitabını okuduktan ve hem doğada hem stüdyosunda birçok ritüel gerçekleştirdikten sonra arkeologlar tarafından “tanrıçalar bölgesi” olarak bahsedilen Yugoslavya’da Grap-çeva mağarasına (günümüzde Hırvatistan’a bağlı Hvar Adası) 1977’de hac ziyareti yapmıştır. Edelson, burada bedenini “Neolitik tanrıça” olarak kurgulayarak bir ritüel gerçekleştirmiştir (**Görsel 2**).³⁹

³⁷ Jung’un fikirleri uluslararası kadın çalışmaları alanında özellikle 1980’lerden önce feminist düşünceye uygun bir yaklaşım olarak değerlendirilmiştir. Ancak feminist eleştiri yönetsel olarak geliştikçe, Jung’un çalışmalarındaki erkek merkeziliğin (*androcentrism*) problematik olduğu ortaya konmuştur. Naomi R. Goldenberg gibi araştırmacılar, Jung’un fikirlerini bu açıdan eleştiren ilk isimler olmuşlardır. Bk. Naomi R. Goldenberg, “A Feminist Critique of Jung,” *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 2/2 (Kış 1976), 443-449. Mary Beth Edelson da Jung’u erkek merkezci bakışa sahip olmasından dolayı ataerkil bulan ilk isimlerden biridir.

³⁸ Mary Beth Edelson, *Seven Cycles: Public Rituals* (New York: A.I.R., 1980), 17.

³⁹ Dastarlı ve Okkalı, “Performance Art As A Ritual of Reviving Pagan Religions,” 157.



Görsel 2: Mary Beth Edelson, “Grapčeva Cave Pilgrimage/ See For Yourself,” (Grapceva Mağarası Hac Yolculuğu/Kendiniz Görün), 1977

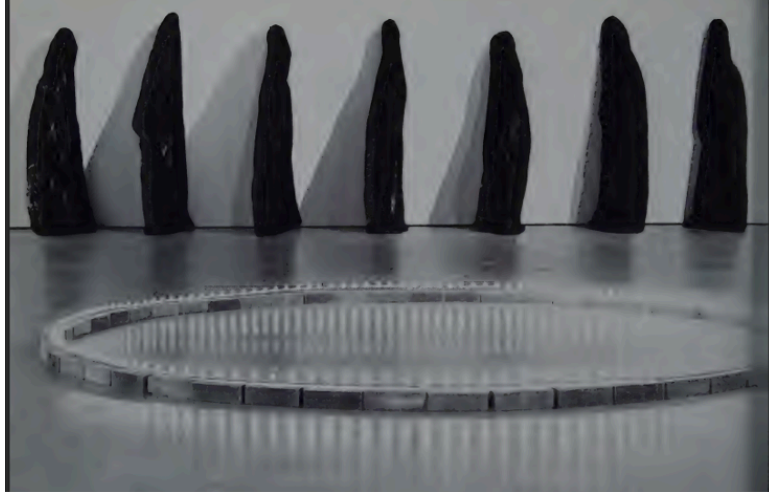
Kaynak: Kathleen Wentrack, “Mary Beth Edelson:Ritual Performances,” <https://www.thefeministinstitute.org/digital-exhibitions3-mary-beth-edelson-ritual-performances>

1977 tarihli kalabalık gruplarla kamusal ritüeller şeklinde ürettiği performanslarından ilki olan *5000 Yılınız Doldu, Kayıp Geçmişimizin/Hikâyemizin Yasını Tutmak*⁴⁰ performansı, 1 Mart 1977’de, Kaliforniya Üniversitesinin San Diego Kampüsü’nde bulunan Mandeville Sanat Galerisi’nde, *5000 Yılınız Doldu* adlı enstalasyon ile birlikte sunulur.⁴¹ Sanatçı, on bir kadını tek ışık kaynağı olan 3,3 metrelik bir ateş çemberinin etrafına daire şeklinde oturtur; kadınlar şarkılar söyleyip ağlar ve ilahiler söyler. Belirli bir süreden sonra, sekiz fit (2.4384 m) uzunluğunda siyah cübbe giymiş yedi figür sessizce alanda hareket etmeye başlar (Görsel 3). Katılımcılar, yastan önce öfkeye ve sonra kutlamaya dönüşen bir ritüel gerçekleştirerek ataerkil dönemin sonunu kutlar. İkinci performansı *Hristiyanlık Döneminde Cadı Olarak Yakılan 9.000.000 Kadının Anıtları* (Görsel 4), 31 Ekim 1977’de, Brooklyn New York’taki A.I.R. (Artists in Residence) Galerisi’de gerçekleşmiştir. Bu performans ise feminist sanatçıların tanrıçalar dönemine dönüp bakma ve bu inancı tekrar benimseme çabalarının bir göstergesi olarak okunabilir.⁴²

⁴⁰ Çalışmanın başlığı *Your 5000 Years Are Up* şeklinde ifade edilse de Gloria Feman Orenstein gibi feminist sanat tarihçileri başlığa *Mourning Our Lost Herstory* ifadesini de ekler. Orenstein, “The Reemergence of The Arcytyphe of the Great Goddess in Art by Contemporary Women,” 80.

⁴¹ Mary Beth Edelson, *Seven Cycles: Public Rituals*, 27.

⁴² Kathleen Wentrack, “Mary Beth Edelson: Ritual Performances,” The Feminist Institute, 24 Ekim 2019, erişim 15 Ekim 2024, <https://www.thefeministinstitute.org/digital-exhibitions/3-mary-beth-edelson-ritual-performances>.



Görsel 3: Mary Beth Edelson, “Your 5000 Years Are Up! Mourning Our Lost Herstory,” (5000 Yılınz Doldu, Kayıp Geçmişimizin Yasını Tutmak), 1977

Kaynak: Mary Beth Edelson, *Seven Cycles: Public Rituals*, 26.



Görsel 4: Mary Beth Edelson, “Memorials to 9,000,000 Women Burned as Witches in the Christian Era,” (Hristiyanlık Döneminde Cadı Olarak Yakılan 9.000.000 Kadının Anıtları), 1977.

Kaynak: Kathleen Wentrack, “Mary Beth Edelson: Ritual Performances,” <https://www.thefeministinstitute.org/digital-exhibitions3-mary-beth-edelson-ritual-performances>.

1960 ve 1970’li yıllarda antik ritüeller ile ilişkili feminist performans üreten pek çok kadın sanatçı, ilkel olanı yine bedeni odağa alarak performansa taşıyarak beden-zihin birliğini de işaret eder. Onların yaklaşımı, iktidarın beden politikalarına karşı çıkmak amacıyla bedenine fiziksel olarak zarar veren sanatçılarınkine benzer. Ancak feminist sanatçılar bu kez toplumsal beden kurgusunu, bedeni kendi içinde parçalayarak değil, onu başka yaşamsal öğelerle birleştirerek tartışır. “Kendimi ve vücudumu dünyaya yerleştirmek için

izler üretmeye başladım.”⁴³ diyen ve özellikle şiddet, yaşam, ölüm, kimlik, yer ve aidiyet temalarında çalışan sanatçı Ana Mendieta’nın *Silüet Serisi* (*Silüeta Series*, 1973–1980) gibi çalışmalarında da bu strateji görülmektedir. Mendieta, beden sanatı (*body art*) olarak da kategorize edilen, beden izini bir sanat nesnesine dönüştürdüğü “*earth body*” (toprak beden) olarak tanımlanan ve genellikle seri hâlinde ürettiği çalışmalarının çoğunu doğada gerçekleştirir. Performansları, kadın bedeni ve ana tanrıça arasındaki ilişkiyi yansıtmak üzere yere kendi silüetini bıraktığı yani ateş, su, çamur, dallar vb. ile kontur çizdiği ritüellerdir.⁴⁴ Tüm çalışmalarında, bir nevi toprak büyüçülüğünün atası olarak şaman figürü görülür ve büyü, toprak anayla birleşmenin gerçekleştiği bir ayin niteliğindedir. Mendieta, yeniden doğuşla ilgilenir ve mezar çağrışımlı çalışmalarında maddi ölümün manevi ölüm anlamına gelmediğini öne sürer.⁴⁵ Örneğin, *Labirent Silüeti / Labirent Kan İzi* (*Silüeta de Laberinto / Laberinth Blood Imprint*, 1974) çalışmasında sanatçının büyük tanrıça imgesinden etkilendiği görülmektedir (Görsel 5). Mexico Yâgul’da bir harabede gerçekleştirilen bu çalışma, trans hâlinde benliğin başkalaşımı üzerinedir. Performansında zemine uzanan sanatçının yerdeki silüeti kanla çizilmiş, âdeta imgesi yeryüzüne kazınmıştır. Sanatçı daha sonra da kaya, nehir, okyanus ve toprağa yine kan, ateş, ot, çiçek ve topraktan bir tanrıça figürü biçiminde kendi izini bıraktığı ritüeller gerçekleştirir ve bunları fotoğraf ve video ile belgeler.⁴⁶



Görsel 5: Ana Mendieta, “*Silüeta del Laberinto / Laberinth Blood Imprint*,” (*Labirent Silüeti / Labirent Kan İzi*), 1974. © Ana Mendieta Koleksiyonu

Kaynak: Julia P. Herzberg, “Ana Mendieta Back to Source,” *Arte Aldia*, <https://www.artaldia.com/ReviewsANA-MENDIETA-BACK-TO-THE-SOURCE>

4. Ekofeminist Performans Sanatı ve Doğa Olarak Tanrıça

Ana Mendieta’nın çalışmaları, feminist performansın iki ana hattına yani hem paganik tanrıça anlayışını diriltten hem de doğaya ait unsurlar (*arkhe*) ve bağlı mitlerden faydalanan türüne örnek gösterilebilir. Bu ikinci kategoride çoğunlukla, toplumsal cinsiyet sorunlarına odaklanmakla birlikte doğadaki tahribatı görüp türler arası hiyerarşilerden bağımsız bir yaşamı savunan ekofeminist performanslar vardır. Aslında “kadınların geçim kaynaklarını korumak ve yaşadıkları toplulukları güvenli kılmak için her daim gösterdikleri

⁴³ Linda Montano, *Performance Artists Talking In The Eighties* (Berkeley, Los Angeles, Londra: Kaliforniya Üniversitesi Yayınları, 2000), 395.

⁴⁴ Orenstein, “The Reemergence of The Arcytphe of the Great Goddess in Art by Contemporary Women,” 78.

⁴⁵ Orenstein, “The Reemergence of The Arcytphe of the Great Goddess in Art by Contemporary Women,” 77-78.

⁴⁶ Karin Fiss, *Ana Mendieta: A Retrospective* (New York: The New Museum of Contemporary Art, 1987).

çabadaki itici güce vurgu yapan”⁴⁷ ekofeminizm, neoliberal dünyadaki her tür kirlenmeye, çarpıklığa karşı ses çıkartan -örneğin doğaya şiddet ile kadınlara şiddet sorunlarının birlikte ele alınması gerektiğini savunan- feminist bir yaklaşımdır. Konuyla ilgili çalışmalarında Shiva ile Miess, yine tanrıça sembolizminden faydalanarak ekofeminist duyarlılığı şu sözlerle örnekler:

“Destansı bir yarışmanın tam ortasındayız. Bir yanda Toprak Ana’nın hakları, diğer yanda köhne dünya görüşleri ve paradigmalarını kullanarak gezegen ve insanlara karşı savaşı yoğunlaştıran şirketler ve militarize devletlerin hakları var. Bu yarışma Gaia’nın yasaları ile piyasa ve savaşın yasaları arasındadır. Bu, gezegene karşı savaşmak ve gezegenle barış içinde yaşamak arasında bir yarışmadır. Gezegene yönelik savaşım; yapay volkanlar yaratan, okyanusları demir tozu ile gübreleyen, güneş ışınlarının Dünyaya ulaşmasını engellemek için gökyüzüne reflektörler yerleştiren, gerçek sorun olan insanın Dünyaya yönelik şiddetini ve onunla başa çıkma konusundaki cahilce küstahlığını örtbas eden jeomühendislik çalışmalarıyla yürütülmektedir.”⁴⁸

Ekofeminizme göre, kadınların kurtuluşuyla doğanın kurtuluşu arasında birlik vardır ve bu ikisine dair mücadele de birlikte yürütülmelidir. Ekofeminizm, ekolojik sanat ile feminist anlayışın kesişmesi sonucu oluşan bir sanatsal tavrı işaret eder ve böylece hem kadının hem de doğanın yaşamın maddi kaynakları olarak görülmesine dair bir perspektif geliştirilmiştir.⁴⁹ Diğer bir deyişle ekofeminist yaklaşımla üretilen performans dilinde “ruh” doğa, “doğa” da doğa ana ve toprak ana gibi kavramlar aracılığıyla tarih öncesi ana tanrıça ile özdeşleştirilir. Ekofeminist yazar Carolyn Merchant da dünyayı canlı bir organizma olarak gören modern Gaia (Gaya) teorisini⁵⁰ ele alarak konuya katkıda bulunur. Merchant, *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution (Doğanın Ölümü: Kadınlar, Ekoloji ve Bilimsel Devrimi)*⁵¹ adlı çalışmasında doğanın “kadınsılaştırılması” ile kadının doğallaştırılması arasında bağlantı kurmuştur.

Ekolojist duyarlılıkla gerçekleştirilen performansların bir kısmı doğrudan kamusal alanda yapılmış, böylece toplumsal bir farkındalık oluşturmak hedeflenmiştir.⁵² *Womanhouse (Kadınevi)* projesinde de yer alan New Yorklu sanatçı Betsy Damon, ilk performanslarında kadınların tarihten silinmesine ve cinsiyete dayalı şiddete uğramasına odaklanmış, daha sonra New York sokaklarında kalabalıklar için iyileşme ritüelleri kurgulamıştır.⁵³ Kadın alanı oluşturma, kişisel dönüşümü kolaylaştırma ve tarihteki kadim anne-kızları bulmak gibi amaçlarla hareket eden ve bunun için ses temelli meditasyonlar da uygulayan Damon, Roma mitolojisinde yer alan tanrıça Diana’yı (Artemis) hatırlatan imgesini 1977’de *The 7.000 Year Old Woman (7000 Yaşındaki Kadın, 1977-1979)* adlı performansında üretmiş ve yine galeride başladığı performansını sokaklarda

⁴⁷ Ariel Salleh, “Önsöz,” Vandana Shiva ve Maria Miess, *Ekofeminizm*, çev. İlnur Urkun Kelso (İstanbul: Sinek Sekiz Yayınları, 2019), 9.

⁴⁸ Shiva ve Miess, *Ekofeminizm*, 24.

⁴⁹ Shiva ve Miess, *Ekofeminizm*, 24.

⁵⁰ Gaia teorisi, 1970’lerin başında kimyager James Lovelock ve mikrobiyolog Lynn Margulis tarafından öne sürülmüş, Dünya’yı yaşayan, kendi iç dengesini sürdüren bir sistem olarak görmeye dayalıdır. Onlara göre Dünya, yaşayan varlıklar ve fiziksel çevrenin birlikte çalıştığı bütünsel bir “organizma”dır. Bk. James Lovelock, *Gaia: A New Look at Life on Earth* (Oxford: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1979). Lovelock ve Margulis’in teorilerine seçtikleri isim olan Gaia, Yunan şair Hesiodos’a göre Kaos’un çocuğudur. Hem yaratıcı hem de yok edici olarak yaşamın kökeni ve dünyanın kişileştirilmiş hâlidir. Gaiaçılık, erken dönem Tanrıça toplumlarının inançlarını yansıtan, yaşam ve cansızlığın birbirine bağlılığına dair bir tablo çizer. Gaia hipotezi, Gaia teorisi, Gaia paradigması veya Gaia ilkesi olarak da bilinir. Bu görüş, Gregory Bateson’un çalışmalarıyla birlikte, insan merkezli çevreciliğin ötesine geçerek, çevreye salt kendisi olduğu için saygı gösterilmesi gerektiğini savunan derin ekolojik felsefe için temel bir kaynak olarak kabul edilir. Derin ekolojinin özellikle her türlü hiyerarşik sınıflandırmanın reddedilmesi olmak üzere ekofeminizmle birçok ortak noktası vardır. Christine Filippone, “For the Blood of Gaia: Betsy Damon’s Quest For Living Water,” *Woman’s Art Journal* 39/1 (Bahar/ Yaz 2018), 3.

⁵¹ Carolyn Merchant, *The Death of Nature: Women, Ecology and Scientific Revolution* (New York: Harper ve Row, 1980).

⁵² Filippone, “For the Blood of Gaia: Betsy Damon’s Quest For Living Water,” 3.

⁵³ Alex A. Jones, “Betsy Damon, Passages: Rites and Rituals,” *The Brooklyn Rail*, Kasım 2021, erişim 14 Ekim 2024, <https://brooklynrail.org/2021/11/artseen/Betsy-Damon-Passages-Rites-and-Rituals-2/>

sürdürmüştür (Görsel 6a-6b).⁵⁴ Kadınların kayıp kolektif tarihini keşfetme arayışı olarak başlayan performansında, unla dolu onlarca küçük renkli çuvalı tüm vücuduna tutturmuştur. Bu görüntüsü, çok göğüslü Efesli Artemis’i çağırıştırır. Damon, çocukluğunda dört yıl (1944-1948) Türkiye’de yaşamıştır. Sanatçı Linda Montano’ya verdiği röportajda Türkiye’nin kültüründen etkilendiğini aktarır.⁵⁵ Dolayısıyla çalışmasında Anadolu tanrıça Artemis’i doğrudan örnek almış olabilir. Performansa hazırlanırken vücudunu, yüzünü ve saçlarını beyaza, dudaklarını ise siyaha boyayan sanatçı, bir ritüel biçiminde gerçekleştirdiği performansı sırasında torbaları bıçakla keserek yavaş yavaş onları boşaltır ve çıplak vücudunu ortaya çıkarır. Bu performans, çağdaş tanrıça kültürünü bugünün benlik duygusuna yeniden entegre etmekte ve böylece modern kadının bedenine ve bilincine bir tarih bilinci aşılıyarak kadını dönüştürmeye çalışmaktadır.⁵⁶ Damon’ın çalışmaları, yalnızca sanatın dünyayı değiştirmede nasıl daha etkin bir şekilde yer alabileceğini göstermekle kalmaz, aynı zamanda sanatın aktivizm anlayışımızı genişletmesi gerektiğini de öne sürer.⁵⁷



Görsel A



Görsel B

Görsel 6: [Görsel 6 a.] Betsy Damon, “The 7000 Year Old Woman,” (7000 Yaşındaki Kadın), Cummington Topluluğu, Massachusetts Performansı, 1978.

b. Betsy Damon, “The 7000 Year Old Woman,” (7000 Yaşındaki Kadın), Northampton, Massachusetts sokak etkinliği, 1978.
Kaynak: Betsy Damon, “7000 Year Old Woman Streets Of New York 1976-79,” <https://www.betsydamon.com/artworks/7000-year-old-woman>

Kendisini “Kent Şamanı” olarak tanımlayan Amerikalı feminist sanatçı Donna Henes, 1974’te, Sheila Moon’un *A Magic Dwells: A Poetic and Psychological Study of the Navaho Emergence Myth* (1970) kitabındaki Navaho doğuş mitinin ana tanrıçasına⁵⁸ atıfta bulunarak örümcek kadın karakterini canlandırdığı bir dizi

⁵⁴ Montano, *Performance Artists Talking In The Eighties*, 359.

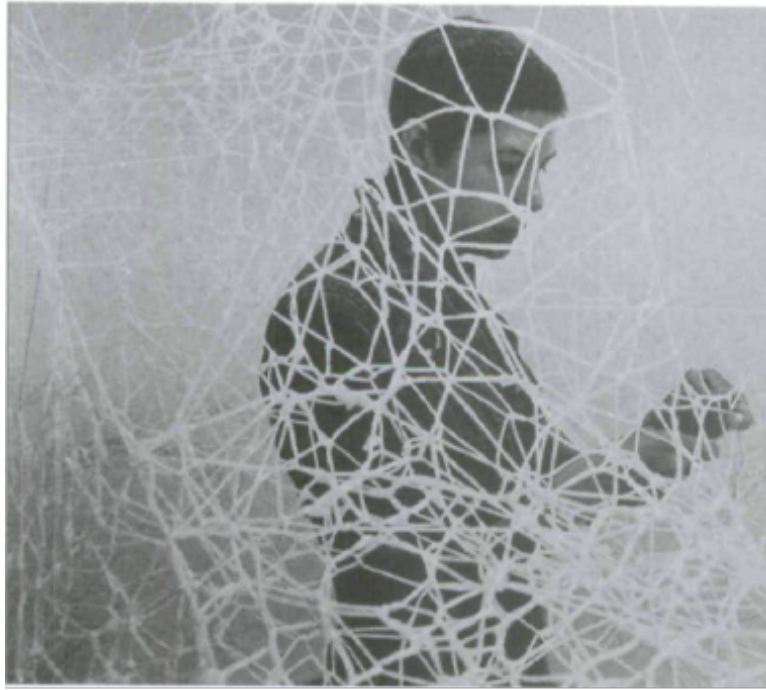
⁵⁵ Montano, *Performance Artists Talking In The Eighties*, 356-357. Performans sanatçısı Linda Montano, meslektaşları, arkadaşları ve eski iş birlikçilerinden oluşan bir grup performans sanatçısıyla yaptığı röportajların düzenlenmiş transkriptlerini *Performance Artists Talking In The Eighties* (Seksenlerde Performans Sanatçıları Konuşuyor) ismiyle kitap hâline getirmiştir. Kitapta, performans sanatçılarının sanatları ve çocukluk deneyimleri arasındaki ilişkiyi araştırır. Her sanatçıyla dört temel konuda röportaj yapar: yemek, seks, para/şöhret ve ritüel/ölüm.

⁵⁶ Orenstein, “The Reemergence of The Arcytphe of the Great Goddess in Art by Contemporary Women,” 82.

⁵⁷ Alex A. Jones, “Betsy Damon, Passages: Rites and Rituals,”

⁵⁸ Amerika Birleşik Devletleri’nin Arizona, New Mexico ve Utah eyaletlerinde yaşayan bir Kızılderili halkı olan Navahoların bir efsanesine göre Örümcek Kadın, kabile üyelerine dokumacılığı güneş ışınlarından ve şimşekten yapılmış bir dokuma tezgâhında öğretmiştir. Kızılderililer, bu tanrısal insanın Arizona’da kutsal bir mağarada hâlen yaşadığına ve dokumacıların ellerine hükmettiğine inanır. Bu sebeple bir kız çocuğu doğduğunda, Örümcek Kadın’ın yeteneği ona geçsin ve halı dokurken parmakları yorulmasın diye çocuğun kollarını ve ellerini örümcek ağı ile ovarlar. Bk. Meldan Tanrısal, “Türk ve Navaho Halılarının Dili,” *Arış Dergisi* 1 (1997), 94, erişim 04 Kasım 2025, <https://www.doi.org/10.34242/akmbaris.2019.84>; Moon ise kitabında, Navaho doğuş mitinin çağdaş erkek ve kadınların yaşamlarıyla olan ilişkisi ve bireyin psikolojik ve ruhsal gelişimindeki anlamını vurgulamakla ilgilenmiştir. Bk. Shelia Moon, *A Magic Dwells: A Poetic and Psychological Study of the Navaho Emergence Myth* (Middletown: Wesleyan Üniversitesi Yayınları, 1970).

çevre projesiyle uğraşmıştır.⁵⁹ Henes, çalışmasını nasıl ilerlettiğini Montano ile görüşmesinde anlatır.⁶⁰ Buna göre, önce arkadaşı Sarahbelle, tavan arasında bulunduğu sandıktan çıkan albümleri, mektupları, beyaz eldivenleri, hatıra eşyalarını, iki gümüş peçe dâhil tüm eşyaları kendisine göndermiştir. Ardından Henes ve arkadaşı, eşyalardan hareketle sandığın eski sahibinin Amerikan yerlisi ve Long Island’da yaşayan bir kabilenin hayatta kalan son üyesi olduğunu keşfeder. Daha sonra Henes, yüzüne peçeler bağlar, aynaya koşar ve karşısında arketipal büyükanne olan Örümcek Kadın’ı görür.⁶¹ Böylece sanatçı *Örümcek Kadın* serisine başlar (Görsel 7). Bu deneyimlerden sonra tanrıça ve ritüel çalışmaları hayatının amacını oluşturur. Henes, Şubat 1975’te, *The Coming Out of Spider Woman (Örümcek Kadının Çıkışı)* adlı bir ağ ile ilk performansını yapar. Ona göre, ağaçların arasına örülen örümcek ağları, haç gibi yaygın erkeksi sembollerin yerini alan, Büyük Tanrıçalar Hareketi’nin sanatçıları tarafından da benimsenen bir dizi evrensel ve ruhani dişil sembollerdir. Örümcek kadın, kaderin güçlü bir arketipidir. Örümcek ağını, bilinçaltının bir haritası ve bir ilkel meditasyon biçimi olarak tanımlar. Donna Henes, şifa ritüellerini sunmak için örümcek kadın kişiliğini kullanmayı uzun yıllar boyunca sürdürür.⁶²



Görsel 7: Donna Henes, “Spider Woman Series,” (Örümcek Kadın Serisi), Los Angeles, 1979

Kaynak: Jennie Klein, “Goddess: Feminist Art and Spirituality in the 1970s,” 585.

Betsy Damon gibi Henes’in de doğayı önceleyen anaerkil dönem atıflı çalışmaları, kadın olmanın potansiyelini yeniden düşünmeye ve Batılı ataerkil dinlerin kadınlara dayattığı tüm zincirlerden kurtularak kadınların özgür bir şekilde bedenlerini, zihinlerini, ruhlarını deneyimlemelerine imkân tanır.⁶³ Özellikle performans sanatı tüm bu feminist sanatçılar için kendilerini gerçekleştirebilecekleri bir yaratım dili olur.

⁵⁹ Orenstein, “The Reemergence of The Arcytphe of the Great Goddess in Art by Contemporary Women,” 80.

⁶⁰ Montano, *Performance Artists Talking In The Eighties*, 379-380.

⁶¹ Montano, *Performance Artists Talking In The Eighties*, 379-380.

⁶² Withers, “Feminist Performance Art: Performing, Discovering, Transforming Ourselves,” 163.

⁶³ Joanna Gardner-Huggett, “The Women Artists' Cooperative Space as a Site for Social Change: Artemisia Gallery, Chicago (1973-1979),” *Social Justice* 34/1 (107) (2007), 36.

Keza *Revelations of the Flesh (Etin Vahiyleri)* performansında⁶⁴ Willendorf Venüsü⁶⁵ görüntüsünü kullanan feminist sanatçı Cheri Gaulké, 1980 yılında *High Performance* dergisine yazdığı ve dönemin performans sanatı üzerine *Acting Like Women* adıyla hazırladığı belgeye de esin kaynağı olan tavırlarını şu sözlerle açıklar:

“Performans bizim için zor bir kavram değil. Hayatımızın her anında sahnedeyiz. Kadın gibi davranıyoruz. Ve performansta resim veya heykel geleneği olmayan genç bir sanat formu bulduk. Erkekler tarafından yönetilen gelenekler olmadan... Ayakkabı tam uydu ve bu yüzden, Külkedisi gibi, onunla koştuk.”⁶⁶

5. Doğanın Bilgeliğindeki Ritüeller: Türkiye Feminist Sanatından Örnekler

Feminist sanat ortamında tarihi Avrupa ve ABD’de 1970’li yıllara kadar giden performans sanatı, Türkiye’de ancak 1990’lı yılların ikinci yarısına tarihlendirilebilir. Bunun sebepleri arasında feminist hareketin Türkiye’de 1980’lerin sonuna doğru ivmelenmesinin etkisi yer almaktadır. Sanatçılar, bu tarihlerden itibaren geleneksel cinsiyet rol modellerini sorgulayan, kadınlık-erkeklik sınırlarını zorlayan işler üretmeye başlar. Bu bağlamda Nil Yalter’in⁶⁷ çalışmaları, örneğin 1979 tarihli *Shaman (Şaman)* performansı (Görsel 8)⁶⁸, ritüel performansın Türkiye’deki en erken örneklerinden olsa da Yalter’in Fransa’da yaşayıp çalıştığının ve o ülkenin sanat ortamından beslendiğinin altı çizilmelidir.



Görsel 8: Nil Yalter, “Shaman” (Şaman), 1979, Video.

Kaynak: Nil Yalter, “Shaman,” *Artsy*, <https://www.artsy.net/artwork/nil-yalter-shaman>

⁶⁴ Performans için bk. Cheri Gaulke, “Revelations of the Flesh,” Cheri Gaulke, erişim 25 Mayıs 2025. <https://cherigaulke.com/portfolio/revelations-of-the-flesh/>.

⁶⁵ Tarihte bilinen en eski kadın figürlerinden biri Willendorf Venüsü’dür. Bu heykel yaklaşık MÖ 25.000’e tarihlenir. Yumuşak kireç taşından yapılan 11 cm yüksekliğindeki heykel, göbekli, geniş kalçalı ve iri memeli olmasıyla, Paleolitik ve Neolitik dönemlerde farklı coğrafyalarda görülen küçük kadın heykelcikleri tipinin önemli bir örneğidir. El ve ayak detayları bulunmadığı gibi, yüz kısmı da çizgilerle dekore edilerek bırakılmıştır.

⁶⁶ Cheri Gaulke and Meg Linton, “Acting Like Women,” *Women Make Movies*, erişim 10 Ocak 2025, <https://www.wmm.com/sponsored-project/acting-like-women/>.

⁶⁷ Nil Yalter, 1938 yılında Mısır’ın Kahire kentinde doğmuş, Türk kökenli feminist, aktivist bir sanatçı olarak uluslararası sanat dünyasında önemli bir yere sahiptir. Sanatçının çalışmaları, toplumsal cinsiyet, göç, kimlik ve sosyal mücadeleler gibi hassas konuları derinlemesine ele alır. *Ahu Antmen, Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet* (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014), 67.

⁶⁸ 1970’lerden itibaren Paris’te kurduğu feminist kolektif *Femmes en Lutte* ile birlikte sanatını politik performans olarak kurgulayan sanatçı, bir etnograf gibi Şamanizm’i çalışmıştır. Elif Dastarlı ve İlkay Canan Okkalı, “Performansın Köklerine İnmek/Sınırlarını Belirlemek: Neo-Şamanist Bir Ritüel Olarak Performans Sanatı,” 40.

Türkiye’de feminist sanat dili zamanla gelişim gösterse de feminist performans sanatının hâlâ büyük ölçüde çekinceler taşıyan bir alan olarak kaldığı anlaşılmaktadır. Sanatçı kadınların beden odaklı -özellikle çıplaklık veya mahrem öğeler içeren- performans çalışmaları yapması, bedenlerini eleştirel mesajlar vermek üzere sergilemesi, muhtemelen Türkiye’nin kültürel koşulları sebebiyle mümkün olmamıştır.⁶⁹ Tıpkı Avrupa’daki gibi vajina ve âdet kanı kullanılarak yapılan tek çalışma ise 1998’deki Genç Etkinlik sergilerinin dördüncüsünde, Jujin takma adlı bir sanatçının kapalı bir kabinde çıplak biçimde âdet kanını zemine akıtarak gerçekleştirdiği performanstır. Bu çalışma, Türkiye’nin kültürel ortamı göz önüne alındığında son derece sıra dışıdır. İlginç olan şudur ki, Jujin’in tam olarak kim olduğu ve bir daha sanat yapıp yapmadığı bilinmemektedir.⁷⁰

2000’li yıllar, Türkiye’de performans sanatının yükseliş dönemi olarak kaydedilmelidir. Bunda yeni sanatçı kuşakları arasındaki feminist farkındalığın artmasıyla birlikte beden odaklı performans sanatının üretilmesindeki kültürel çekincelerin görece azalmasının etkisi büyüktür. Örneğin, CANAN’ın iki memeden süt akan video-performans çalışması *Çeşme* (2000), fallusu merkeze alan bir imgesel dili tersine çevirir ve sanat tarihindeki patriarkal çeşmeyi matriarkal çeşmeye dönüştürür. Ayrıca “(anne) meme-merkezli” bir dünya önerir.⁷¹ Yine sanatçının çıplak, doğurmayı bekleyen bedeninin âdeta Kibele’ye (2000) dönüştüğü performatif fotoğrafı da ana tanrıça sembolizmini imler (**Görsel 9**). CANAN’ın bu çalışmaları, Türk sanatında bir temsilden öte konu olmamış anneliği, doğuran kadın bedenini ve kadının hamilelik sürecinde yaşadığı tüm değişimleri feminist bir perspektifle merkeze alır.



Görsel 9: CANAN, "Kybele," (Kibele), Fotoğraf, 45x60 cm, 2000.

Kaynak: CANAN, "Kybele," <http://www.cananxcanan.com/>

CANAN’ın *Ay Işığında Yıkılan Kadınlar* (2017) adlı video performansı ise yine ana tanrıça ve Pagan ritüelleri çağrıştırmaları bakımından önemlidir (**Görsel 10**). Bir grup performansı olan çalışma, Burgazada’da dolunaylı bir gecede, aralarında sanatçının da olduğu, başlarında çiçekli taçlarla bir grup kadının adanın bir tepesinde kurtlar gibi ulumasına dayanır. İçgüdüsel bir haykırış, ortamın etkisiyle pekişerek ritüel hâlini alır

⁶⁹ Ahu Antmen, *Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet*, 133.

⁷⁰ Ahu Antmen, "Tracing Social Constructs of Gender in Turkish Art from the 1970s to the 2000s," *User's Manual Contemporary Art in Turkey 1975-2015*, ed. Halil Altındere ve Süreyya Evren, çev. Berin Gölönü (Berlin ve İstanbul: Revolver Yayınları ve Art-Ist, 2015), 108.

⁷¹ Burcu Nur Cengiz ve Murat Ateşli, "Feminist Sanat ve Psikanalitik Feminizm Keşişiminde Çeşme (Fountain)," *Fe Dergi* 16 (12), (2024), 123, <https://doi.org/10.46655/federgi.1468649>.

ve ritüel, neşeli kakhahalar eşliğinde denizin içinde son bulur. Videoda tepeye çıkıp dolunayın doğuşunu izleyen, kakhaha atıp çıplak denize giren, dişil güçle, toprakla ve denizle bir araya gelen, içgüdülerine sahip çıkan kadınlar vurgulanır. CANAN’ın *Kurtlarla Koşan Kadınlar*⁷² kitabını okuduktan sonra ürettiği ve kendi ifadesiyle ritüel bilgisi olmamasına rağmen içgüdüsel olarak kolektif hafızadan beslenerek yaptığı bir çalışma olan *Ay Işığında Yıkanan Kadınlar*,⁷³ bir tür ilkele dönüşü imler. Jungcu anne arketipinin sembollerinden biri olarak görülebilecek suyun kullanımıyla çalışmada arınma ve güçlenme temaları öne çıkar, dişil enerjinin şifacı gücünün doğal olanla bütünleşmesi amaçlanır.⁷⁴ Ekofeminist Chiah Heller’in de belirttiği gibi “Kadınlar doğaya erkeklerden daha bağlı değildir ancak kadınlar doğa ve dünyayla olan bağlantılarını erkeklerden daha fazla hatırlar.”⁷⁵ CANAN’ın çalışmasının da gösterdiği gibi sanatçı kadınlar, doğayla bağlı hatırlamak ve kullanmak konusunda daha rahattır.



Görsel 10: CANAN, “Ay Işığında Yıkanan Kadınlar,” HD Video, 4’44”, 2017.

Kaynak: CANAN, “Women Bathing in Moonlight,” <http://www.cananxcanan.com/>.

Doğal yaşam enerjisini odağa alarak özellikle beden üzerinden doğayla bağlantıya geçme şeklindeki performans çalışmaları Türkiye’de 2010’lardan itibaren görülür. Örneğin, kendisini “eko-performans sanatçısı” olarak tanımlayan Ayça Ceylan, karşılaştırmalı mitoloji, hareket araştırması, şifalı bitkiler, maneviyat ve teknoloji gibi disiplinleri bir arada kullanarak sanatsal dilini geliştirmektedir. Sanatçı, *The Key that Opens the Gate of Invisible Library (Egret) (Görünmeyen Kütüphanenin Kapısını Açan Anahtar (Ak Balıkçıl))*, 2021 adlı mekâna özgü performansında, dans eder gibi düşünmek (*thinking like dancing*) temasından hareketle ve egret yani ak balıkçıl kuşu aracılığıyla hayvan sembolizmine, bedenin doğa ile senkronizasyonuna, mitoloji ve çoklu tür kavramlarına değinerek zamanlar arası bir anlatı oluşturur (Görsel 11). Ceylan, *Shirasagi no Mai (Ak Balıkçıl Dansı)*⁷⁶ ritüelinden ilham alarak performansını farklı alanlarda gerçekleştirir ve balıkçılların

⁷² Estés, *Kurtlarla Koşan Kadınlar: Vahşi Kadın Arketipine Dair Mit ve Öyküler*. CANAN’ın hangi öyküden esinlendiğine dair net bir açıklaması bulunmaz ancak sanatçının, kitabın kadınların içsel gücünü, sezgilerini ve yaratıcı doğasını temsil eden farklı kültürlerin efsane, mit ve öykülerinden esinlendiği açıktır.

⁷³ Kültigin Kağan Akbulut, “Kurtlarla Koşan Kadın: CANAN,” *Gazete Duvar*, 30 Eylül 2017, erişim 20 Aralık 2024, <https://www.gazeteduvar.com.tr/kultur-sanat/2017/09/30kurtlarla-kosan-kadin-canan>.

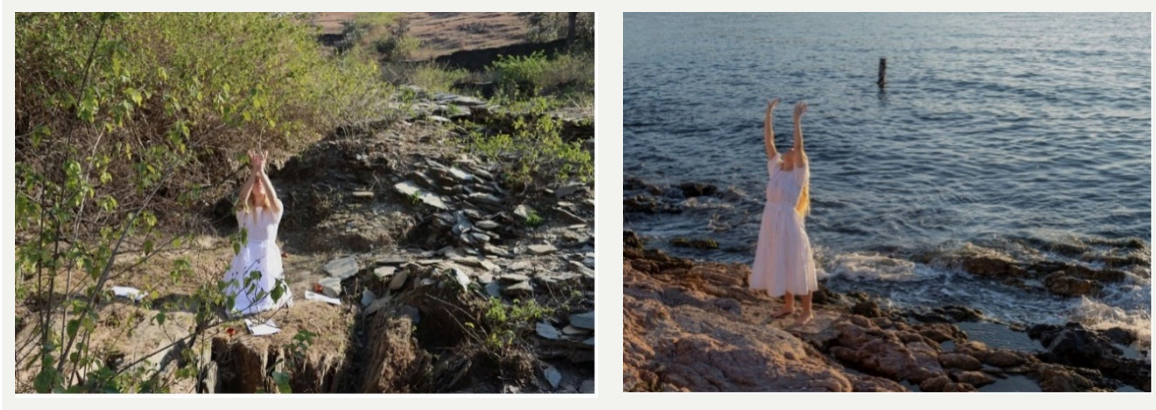
⁷⁴ Jung’a göre su, Büyük Anne kavramının en temel sembollerinden biridir. Embriyonun amniyotik sıvıda korunması gibi, mitolojik öykülerde de kahramanlar sudan çıkar, su tarafından korunur veya suya geri dönerek yeniden doğarlar. Jung, bunu psikolojik regresyon ve yenilenme süreçlerinin bir dışavurumu olarak yorumlar. Detaylı bilgi için bk. Carl Gustav Jung, *Dönüşüm Sembolleri*, çev. Firuzan Gürbüz Gerhold (İstanbul: Alfa Yayınları, 2019), 214. Ayrıca bk. Gaston Bachelard, *Su ve Düşler*, çev. Zeynep Bengü (İstanbul: Ketebe Yayınları, 2023).

⁷⁵ Orenstein, “The Reflowering of the Goddess,” 23.

⁷⁶ *Shirasagi no Mai (Beyaz Balıkçıl Dansı)* adlı ritüel dans, 1652’den beri Tokyo’daki Sensoji tapınağında düzenli olarak icra edilir. Ancak dansın kökeni daha eskilere, yaklaşık 11. yüzyıla dayanır. Balıkçıl kılığına girmiş dansçılar, ağırbaşlı flüt ve davul eşliğinde yavaşça döner, eğilir ve

kanatlarını açması gibi kollarını kaldırarak çeşitli dans ritüelleri uygular. Japoncada saği olarak bilinen balıkçılar, genellikle nehirlerde, bataklıklarda ve pirinç tarlalarında uzun, ince bacakları, kıvrımlı boynu ve uzun, sivri gagasıyla sakın bir şekilde dururken görülür. Balıkçılın simgesel anlamı ruhlarla, tanrılarla, ölümlü ve başka bir dünyayla bağlantılıdır. Ceylan’ın çalışmasında da doğayla bütünleşmeye, kötü ruhların kovulmasına, ruhun saflığına, doğal bütünlüğe göndermeler bulunur.

Ceylan, performanslarını bizzat kendisi gerçekleştirir ve çalışmalarını ritüelistik olarak tanımlar. *Nemf* adlı 2020 tarihli bir başka çalışmasında ise sanatçı, İstanbul’da Kilyos’tan Karaköy’e uzanan sahil şeridinde 30 ay süreyle devam eden bir performans gerçekleştirmiştir. 20. yüzyılda İstanbul’da açılan plajlar ve aşırı kentleşme sonucu 1970’lerden itibaren bu plajların çoğunun kapatılmasını, tanrıça sembolizmini kullanarak Antik Yunan mitolojisindeki nemf (Nymphe) yani su perisi kurgusal karakteri üzerinden ele alır. Sanatçı, geçtiği yerlerde plajların yüzmenin yanı sıra cinsiyetler arası bariyerlerin kırılması ve sosyalleşme açısından önemini, karşılaştığı kişilere fotoğraf, video, günlük ve çeşitli malzemeler aracılığıyla aktarır.⁷⁷



Görsel 11: Ayça Ceylan, “The Key that Opens the Gate of Invisible Library (Egret),” [(Görünmeyen Kütüphanenin Kapısını Açan Anahtar (Ak Balıkçıl)], *Performans Videosu*, 2021.

Kaynak: “Balıkçılın Dansı’ndan İlhamla Japonya’da Sergi,” *Artdog İstanbul*, <https://artdogistanbul.com/ayca-ceylandan-japonyada-sergi/>

Bir başka sanatçı Nazlı Gürlek Hodder ise profesyonel dansçı-oyuncularla çalışır. Gürlek Hodder’in *Sand Dance (Kum Dansı)* performansı,⁷⁸ MÖ 7.500-MÖ 5.700’e tarihlenen Çatalhöyük’te bulunan beş antik resmi dansa çeviren döngüsel bir çalışmadır (Görsel 12). Performans, birkaç kez tekrarlanan temel geometrik formla oluşturulmuş karmaşık soyut desenlere dayanan resimlerin ritüel gücünü kullanır ve onları hareket desenlerine dönüştürür. Sanatçı böylece, kolektifliğe övgüyü ve dünyayı birbirine bağlı kalıplar ve ilişkilerden oluşan karmaşık bir ağ olarak görmeyi resimlerle vurgulayarak sosyal organizasyon biçimleriyle ilgili sorular sorar. 2019 tarihli *Phenomenal Hole (Olağanüstü Delik)* performansı ise yerdeki bir deliğin içinde ve çevresinde gerçekleşen yaralarla yüzleşme, ölüme teslim olma, rahime dönme ve yeniden doğuş gibi birbiriyle ilişkili bir dizi süreçten oluşur (Görsel 13). Sanatçı, Anadolu kökenli, şamanik, şifacı sunu ve kurban ritüellerinden ve sonsuz yaşam döngülerinden esinlenmiştir.⁷⁹ Hem Ceylan hem Gürlek Hodder’in performanslarında, performansı gerçekleştirenlerin bedenleri aracılığıyla doğa ana, matriarkal dönem ve büyük tanrıça fenomenleriyle bağlantı kurulur.⁸⁰ Sanatçılar, performanslarında arkaik hatta vahşi olana sahip çıkar.

yüksek adımlar atar. Selena Takigawa Hoy, “How Centuries of Japanese Folklore Inspired ‘The Boy and the Heron,’” 2023, National Geographic, <https://www.nationalgeographic.com/culture/article/heron-japan-myth-folklore>.

⁷⁷ “Nemf, Sanatçı Konuşmaları: Ayça Ceylan,” Bilsart, erişim 2 Şubat 2025, <https://bilsart.com/sergiler/ayca-ceylan/>.

⁷⁸ Nazlı Gürlek Hodder, “Sand Dance,” erişim 20 Ekim 2024, <http://www.nazligurlek.com/sand-dance.html>.

⁷⁹ Nazlı Gürlek Hodder, “Phenomenal Hole,” erişim 20 Ekim 2024, <http://www.nazligurlek.com/performance--phenomenal-hole-1.html>.

⁸⁰ Dastarlı ve Cin, *Feminist Art in Resistance: Aesthetics, Methods and Politics of Art in Turkey*, 78.

Diğer bir deyişle bu kavramların ve çağrıştırdığı dönemlerin “ilkel” gibi negatif anlamlardan kurtulmalarını ve kavramlar aracılığıyla yaşayan varlıkların içgüdüsel yaratıcılığını işaret etmeyi amaçlarlar.



Görsel 12: Nazlı Gürlek Hodder, “Sand Dance,” (Kum Dansı), Video, 2017.

Kaynak: Nazlı Gürlek Hodder, “Sanat Eserlerim 2017-2025,” <https://nazligurlek.com/sanat>



Görsel 13: Nazlı Gürlek Hodder, “Phenomenal Hole,” (Olağanüstü Delik), Canlı Performans, İstanbul, 2019.

Kaynak: Nazlı Gürlek Hodder, “Phenomenal Hole,” <http://www.nazligurlek.com/performance--phenomenal-hole-1.html>

Gürlek Hodder, bireyin kendi yolculuğuna aracı olabilecek çeşitli malzemelerle kendini ifade etmeye yönelik doğaçlama hareketlerle, doğayla uyum sağlaması ve bireyin şifalandırıcı ve dönüştürücü gücünü keşfetmesi amacıyla 2023 yılında *BİR Beden Ritüeli* adlı bir metot çalışmasına da başlar (Görsel 14). Açık çağrıya başvuran kişilerle sanatçının bireysel seanslarına dayanan çalışma, herkesin şifasının kendi içinde olduğu fikrinden yola çıkar. Gürlek çalışmasının ilhamını, Çatalhöyük'teki tarihî ritüeller sırasında yapıldığı sanılan bir duvar resminden alır. *BİR Beden Ritüeli*'nde katılımcılar, tek başına doğada kalarak ve bedenlerini kullanarak, resim malzemeleri ve çeşitli nesnelere yardımıyla kendilerini keşif ve doğayla uyumlama yolculuğuna çıkar.⁸¹ Çalışma, katılımcının doğada kendi sınırlarını veya sınırsızlığını belirlediği, elindeki nesnelere kendine ait bir ritüel oluşturduğu, süresini yine kendi belirlediği bir performanstır ve sanatçı ritüelin yaratıcısı olmakla birlikte “kolaylaştırıcısı” şeklinde konumlanır. Ceylan ve Gürlek Hodder'in performanslarında kendilerine ve yaşadıkları dünyaya dair alternatif bir vizyonu iletme çabası fark edilmektedir.

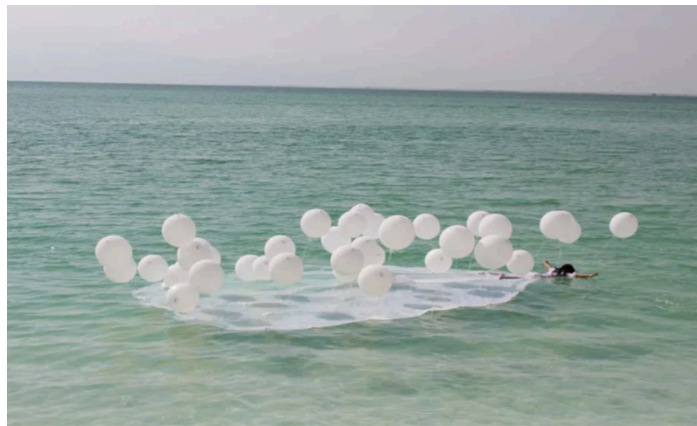
⁸¹ “Nazlı Gürlek Hodder Kolaylaştırıcılığında Gerçekleşecek “Bir Beden Ritüeli” Grup Formatı için Açık Çağrı Başladı,” *Performistanbul*, erişim 15 Ocak 2025, <https://www.performistanbul.org/index.php/bir-beden-ritueli/> .



Görsel 14: Nazlı Gürlek Hodder, *BİR Beden Ritüeli Metodu Çalışması Görüntüsü*.

Kaynak: Nazlı Gürlek Hodder, “BİR Beden Ritüeli,” <https://nazligurlek.com/>

Feminist performans sanatçısı Nezaket Ekici'nin bir video çalışması olarak sunulan *Methexis* de sanatçının bedeninin suyla hemhâl olmasına dayalı bir ritüeli andırır (**Görsel 15**). *Ölü Deniz* temasından hareket eden sanatçı, beyaz bir elbise giymiştir; saçları dağınık, kolları açılmış ve yüzü aşağı dönük hâlde suyun üzerinde hareketsiz süzülür. Elbisesinin üzerine iliştilmiş beyaz uçan balonlar, sanatçının suyun üzerinde yüzdüğü hatta uçtuğu yanılsamasını yaratır. *Ölü Deniz*'in adı, sudaki yüksek tuz oranının yaşamı neredeyse tamamen imkânsız hâle getirmesinden kaynaklanır ve sanatçı, onun sembolik önemini suyun üzerinde ölüme benzer bir şekilde süzülmele ikiye katlayarak görünür kılar.⁸² Çalışmanın adı olan *Methexis* ise Antik Yunan tiyatrosunda seyircinin *katharsis* amacıyla oyuna, daha ziyade ritüel eylemine katılması anlamını taşır. Yani seyirci yalnızca izleyen değil, duygusal, zihinsel ya da ritüel düzeyde oyuna ortak olan bir topluluk unsurudur.⁸³ Performanslarında bedeninin imkânları-sınırları, kimliğin ve bazen mekân ve zamanın imkânları gibi kavramlar etrafında çalışan Ekici, bu performansında âdeta ölümden sonra bir yaşama işaret eden şiirsel görünüm yaratarak yer ile gök, bu dünya ile öteki dünya arasında bir salınım ritüeli gerçekleştirir.



Görsel 15: Nezaket Ekici, “*Methexis*,” (*Meteksis*), *Video Performans Fotoğraf Edisyonu*, 2012.

Kaynak: Nezaket Ekici, “*Methexis*,” *Braverman Galeri*, <https://www.niio.com/site/braverman/>.

⁸² “Nezaket Ekici, *Methexis*,” *Bravermann Gallery Curated Catalog*, erişim 20 Aralık 2024, <https://www.niio.com/site/braverman/>.

⁸³ Theodoros Grammatas, “Theatricality Before The Theatre: The Beginning Of Theatrical Expression,” *Antropologia e Teatro, Rivista di Studi*, 3/3(2012), 206.

Ekici, *Gaia/Mother Earth (Gaia/Toprak Ana, 2016)* performansında ise toprakla kaplı galeri zemininde kırmızı sıvı içeren şeffaf bir kordona üfleyerek duvardaki “Öldürmek yasaktır” (It’s forbidden to kill) sözcüklerini okunur hâle getirmeye çalışır (Görsel 16). Sanatçı Yunan mitolojisindeki toprak ana Gaia’yı⁸⁴ yani tüm yaşamın anasını merkeze alır, dolayısıyla performansını, ana tanrıçayı geri çağıran, onunla özdeşim kuran bir anlayışta gerçekleştirir. Bedenini toprak tanrıçası olarak imler ama o artık gücünü son nefesine kadar kullanmaya çalışırken nefesinin yetmesi için uğraşan, böylece yaşam ve ölümün doğal dengesini tekrar kazanmak için çalışan bir tanrıçadır.



Görsel 16: Nezaket Ekici, “Gaia/Mother Earth,” (Gaia/Toprak Ana), Performans ve Enstalasyon, Fotoğraf: Savaş Boyraz, Brynjar Bierkem, 2016.

Kaynak: Nezaket Ekici, “Gaia/Mother Earth,” *Kunst ve Medien*, <https://www.km-k.at/en/event/gaia-mother-earth/>.

6. Feminist Doğalcı Performans “Feminen Bir Öz” İddiasına Sahip Midir?

Feminizmin farklı dönemlerinde, kadın-erkek eşitliği adına hem toplumsal hem biyolojik cinsiyetin anlaşılması ve açıklanmasına dair farklı yaklaşımlar söz konusu olmuştur ve bunların bazıları hâlâ karşılık bulmaktadır. Biyolojik temelli olarak kadın ve erkek arasındaki farklılığı vurgulayarak teori ve eylem üreten feminizmin yanı sıra, kadın ve erkeğin benzerliğini vurgulayan feminist teori de vardır.⁸⁵ Bu noktada Simone de Beauvoir, 20. yüzyıl feministlerini çokça etkilemiş olan *İkinci Cinsiyet (Le Deuxième Sexe, 1949)* adlı kitabında, kadının erkek tarafından “öteki” olarak tanımlandığını, “kadınlık”ın sabit bir kategori olması beklendiği için aslında kadınların sahip olduğu özerkliğin görmezden gelindiğini belirtir.⁸⁶ Yani ona göre ataerkil

⁸⁴ Gaia (Gaya) Hesiodos’un Theogonia’sında dünyayı, yeri, evrensel bir öge olarak toprağı simgeler. Gaia, evreni bir düzen yöntemine göre meydana getiren ve düzensiz boşluktan çıktıktan sonra dişi-erkek birleşme yoluyla evrenin kendisini ve tanrılarını yaratır. Gaia parthenogenesis (kendi kendine doğurma) prensibine göre Gök’ü, Dağ’ları ve Deniz’i yaratır. Sonra Uranos’la birleşip erkek ve dişi Titanları, Kyklop’ları ve Hekatonkheir’leri doğurur. Zamanla Gaia’nın mitosta yeri ve önemi değişir, kozmik nitelikteki Ana Toprak olarak belirli bir tanrıça olarak görülür. Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996), 143.

⁸⁵ Örneğin Simone de Beauvoir, *İkinci Cinsiyet* kitabında, kadın ve erkeğin temel olarak aynı insan kapasitesine, akla ve haklara sahip olduğunu söyleyerek toplumsal cinsiyet farklarının kültürel olarak üretildiğini savunmasıyla yani kadın ile erkek arasındaki “özel” farklılık iddialarını reddetmesiyle, 20. yüzyılda feminist teoriyi çokça etkilemiştir. Bk. Simone de Beauvoir, *İkinci Cinsiyet*. Patriarkanın kadın deneyimini erkek merkezli bir dil ve düşünce üzerinden bastırıldığı fikrinden yola çıkarak kadınların erkeklerden farklı ve kendine özgü bir deneyim, duyumsama, etik ya da epistemolojik yapıya sahip olduğunu savunan Luce Irigaray’in fikirleri de günümüzde geniş karşılık bulmuştur. Özellikle bk. Luce Irigaray, *Bir Olmayan O Cinsiyet*.

⁸⁶ Simone de Beauvoir, *İkinci Cinsiyet* kitabında kadının tarih boyunca “öteki” olarak konumlandırıldığını, erkeğin kendisini özne/mutlak ilan ederken kadını görelî ve bağımlı bir varlık hâline getirdiğini belirtir. Bu çerçevede Beauvoir, insan varoluşunun hem içkinlik (*immanence*) hem de aşkınlık (*transcendence*) boyutlarına sahip olduğunu vurgular. Ancak ataerkil toplumun kadını yalnızca içkinliğe (ev içi hayat, gündelik

düzende aşkınlık tarafı ketlenen kadın, kendini gerçekleştirme koşullarından yoksun bırakılmıştır. Oysa Beauvoir, kadınların yaşamı sürdürmesi için gereken içkinlik boyutuyla birlikte varlığının sınırlarını aşmaya dönük aşkınlık boyutuna da sahip olduğunu vurgular.⁸⁷ Dolayısıyla, kadın doğduğu andan itibaren “öteki” olarak biçimlendirildiği için erkek-kadın benzerliği ve farklılığı tartışmasını sağlıklı olarak yapmak pek de mümkün değildir. Çünkü yeri gelince benzerliği ve yeri gelince farklılığı vurgulayarak temel amacın eşitlik olması gerektiğini savunmak, erkek/kadın, kültür/doğa, zihin/beden vb. ikiliklerinin kültürel bir kurgu olduğunu ve mevcut sistemi sürdürmek için yapay olarak üretildiğini ortaya koymanın bir yoludur. Bu noktada kadında “feminen bir öz”ün olup olmadığı tartışması hem “feminen” olanın erkeğin ötekisi olarak biçimlendirilen bir klişe olduğu hem de sabit bir “öz”ün olmayacağı gerçeğiyle yürütülmelidir. Oysa, zaman zaman “feminen öz” kabulüyle hareket eden feminist yaklaşım -özellikle ilk kuşak feminist sanatçılar- biyolojik kadınlığı vurgulamayı seçmiş, tanrıça kültüyle bağlantı kurarak ve dolayısıyla antik ritüelleri canlandırarak çalışmayı tercih etmiştir. ABD ve Avrupa’da 1970’li yıllardaki feminist sanat hareketinin toplumsal cinsiyet eşitliği talebiyle kadın bedenini olumlama yoluna gitmesi, söz konusu “cinsiyetler arası farklılık” algısını biyolojik temelli olarak pekiştirmiştir. Böylece doğurganlığından dolayı doğayla özdeşleştirilen kadın bedeni görünürlük kazanmış hem antik temelli yeni manevi inancın hem de ekolojik duyarlılığın yükselmesi, “doğa ana-tanrıça” sembolizmini güçlendirmiştir. Bu doğrultuda performans sanatçıları da yönlerini böyle bir duyarlılık zeminine çeker ve Rose Lee Goldberg’in belirttiği gibi, zamanda ve mekânda beden formel mülkiyeti ile uğraşan performans sanatının aksine doğa içinde gerçekleştirilen ritüel şeklinde, daha duygusal ve dışa vurumcu bir performans ortaya çıkar.⁸⁸ Nitekim bu çalışmada, bu performansın özcü bir karaktere sahip olduğu tespit edilmektedir. Keza Judith Barry ve Sandy Flitterman-Lewis de bedeni önceleyen ve duygulara hitap ederek ritüel formu ve performans sırasında yaratılan sinestetik etkiler aracılığıyla kadınlar arasında dayanışmayı teşvik etmeyi amaçlayan böylesi bir sanat dilinin özsel kadınlık gücünün yüceltilmesi olarak görülebileceğini söyler. Kadına özgü içsel bir sanatsal öz olarak nitelendirildiği için bunun özcü bir yaklaşım olduğunu ve “kadınların bedeninde bir yerlerde bir kadınlık özünün bulunduğu inancına dayan”ıldığını belirtirler.⁸⁹

Yukarıda açıklanmaya çalışıldığı üzere kadınları temsil etmenin kendine özgü “feminist” bir yolu olup olmadığı tartışmasına spiritüel feministlerin getirdiği yorum, kutsalın “dişil” olduğu matriarkal dönemi canlandırarak kadınların toplumsal statüsünü artırmak şeklindedir. Öte yandan Julia Kristeva, güçlü antik tanrıçalarla feminist özdeşleşmenin kadın ve erkeklerin zamanı algılama biçimleriyle ilgili olduğunu düşünür. Döngüsel ve anıtsal zamansallık ayırımından söz ederek “bazı feministlerin radikal konuları, spiritüel ya da mistik esinli bazı marjinal grupların söylemiyle birleşir.”⁹⁰ diyerek yeni bir mistik anlayışa dikkat çeker. Buna göre şekillenen ritüelistik performans sanatıyla yeniden doğuş ve ıslah törenleri, yas ve kendini dönüştürme ritüelleri, yeni psiko-fiziksel varlık merkezlerinin enerjilendirilmesi, yeni bir trans ve meditasyon canlanışı dile getirilmektedir. Böylece sanatçılar, gezegensel bir tanrıça bilinci devrimi, kadının yeniden doğuş döngüsü ve yeni bir feminist ethos (alışkanlık) kazandırmaya çalışırlar.⁹¹ Tüm bu uygulamaların dayandığı bilincin “özsel kadınlık gücü”nü diriltmeye dayalı oluşu tartışmalı bir konudur.

sorumluluklar, edilgenlik) mahkûm ederek onun aşkınlığa yönelme kapasitesini bastırıldığını söyler. Simone de Beauvoir, *İkinci Cinsiyet*, 78-79, 81, 83-87, 94.

⁸⁷ Beauvoir, kitabının tamamında iddiasını, tarihî olarak kadınların geri planda bırakılmışlığını açıklamak ve aslında aşkınlık boyutuna sahip olduğunu işaret etmek üzere kurmuştur. Bk. Simone de Beauvoir, *İkinci Cinsiyet*.

⁸⁸ RoseLee Goldberg, *Performance: Live Art 1909 to the Present* (New York: Harry N. Abrams, 1979), 106.

⁸⁹ Barry ve Flitterman-Lewis, “Metin Stratejileri: Sanat Üretiminin Politikası,” 255-256.

⁹⁰ Julia Kristeva, “*Kadınların Zamanı*,” çev. İskender Savaşır, *DeFTER 21* (1994), 11.

⁹¹ Orenstein, “The Reemergence of The Arcytphe of the Great Goddess in Art by Contemporary Women,” 84.

Tam aksini iddia etse de söz konusu performans dilinin kadını erkeğin “öteki”si olarak konumlandırarak, onu “güçsüz, narin, kırılğan” olanla özdeşleştirerek stereotipleştiren erkek egemen bakışın yinelenmesine açık bir yanı da vardır. İçgüdüsel vahşiliğe, primitif (ilkel) doğurganlığa, tanrıça tipolojisi yaratarak metafizik olana sahip çıkmanın, bu yaklaşımları diriltmenin ve yaşatmanın, erkek egemen sistemin “duygu-akıl” ikiliğini pekiştirmeye yaradığı sonucuna kolaylıkla varılabilir. Çünkü kadın ve erkeği biyolojik olandan başlayıp kültürel olana varır şekilde “aynı” veya “farklı” olarak tanımlayan özcü yaklaşım, meselenin en temel sorununu oluşturmaktadır. Dolayısıyla her üretim özelinde, sanatçılar kadın olanı kutlarken, kadınların kimliklerini ataerkil sistem tarafından tanımlanan stereotiplerle yeniden üretir mi? ve bu durum, kadınların yüzyıllardır etkisinde olduğu baskıcı tanımları daha da güçlendirmeye yarar mı? diye sorulmalıdır. Araştırmacı Kay Turner’a göre özellikle tarihteki tanrıça figürlerini güncelleyen ritüel dilini kullanan feminist sanatçılar, “feminist hareketin devrimci potansiyelinin en radikal olumlaması”nı gerçekleştirir.⁹² Bu noktada tüm sanatçıların söz konusu özcülük tehlikesinin farkında olmaları ve ataerkil sistemin ürettiği söylemleri alıp yeniden işleyerek mevcut tahakküm ve itaat koşullarını bilinçli olarak tersine çevirmeye çalışmaları, analitik bir çözüm olarak önerilebilir. Rozsika Parker ve Griselda Pollock’ın resim sanatı üzerinden yaptıkları tartışmalarından⁹³ uyarlanarak ifade edilirse “doğa olarak kadın” geleneksel tanımı kırmak için kadının pasif bir imge olmaktan öte konumlandırılması gerekir ve ancak böylece, erkekler ve kadınlar arasındaki güç ilişkilerini sanatın ideolojik düzeyinde yeniden üretmenin önüne geçilebilir.

Sonuç

ABD’de 1970’lerden itibaren yükselişe geçen ve “Tanrıça Hareketi” (The Goddess Movement) olarak da adlandırılan yeni bir ruhani diriliş, dönemin ekolojik duyarlılığıyla birleşerek ABD başta olmak üzere Batı’daki pek çok ülkede feminist sanatçıların antik ritüellerin canlanması şeklinde performanslar gerçekleştirmelerini sağlamıştır. Türkiye’de ise 2000’li yıllardan sonra sanatta feminist dilin pekişmesiyle ortaya çıkan benzer bir performans dilini sanatçılar, doğayla bağını koparmamış bir kadınlık tahayyülü çerçevesinde benimserler. Bu dil, özellikle ana tanrıça sembolizminden beslenen paganik ritüel gibi performans sanatıyla karşılık bulur. Feminist sanatçılar tarafından içgüdüler, sezgiler, iyileşme ve iyileştirme etkisi vurgulanırken erkek egemen sistem öncesi anaerkil dönemin ana tanrıça sembolizmi bilinçli biçimde sahiplenilir. Örneğin, Mary-Beth Edelson ve Carolee Schneemann kendi bedenlerini güç odağı ve bilgelik merkezi olarak konumlandırırken, Donna Henes ve Betsy Damon ise kimliklerini şekillendirmenin bir yolu olarak hayatlarının sürekliliğini kutsallaştırır. Türkiyeli sanatçılardan ise örneğin Ayça Ceylan’ın ve Nezaket Ekici’nin çalışmalarında doğayla bütünleşme temelli ruhun saflığı vurgulanırken, Nazlı Gürlek Hodder’in performanslarında kolektifliğe övgü ve dünyayı birbirine bağlı kalıplar ve ilişkilerden oluşan karmaşık bir ağ olarak görmenin yolları üzerine düşünülür. CANAN ise performanslarında kadının gücünü, içgüdüsel olanı ortaya çıkartarak işaret etme amacındadır.

Yukarıda çalışmalarından söz edilen sanatçıların tümünün ortak paydasının kadını ikinci planda bırakan tarihî koşulları sorgulamak olduğu anlaşılmıştır. Bunun için sanatçıların bazen yaralarla yüzleşmek, bazen varlık-ölüm temalarını tartışmak, bazen ise doğa bir ana rahmi gibi düşünüldüğü için ona geri dönmek şeklinde çalıştıkları, yeniden doğuş ya da iyileşmek-sağaltım gibi ortak temalar ve amaçlar etrafında birleştikleri tespit edilmiştir. Sanatçılar bu çalışmaları üretirken, insanlık tarihi boyunca her tür eşitsizliğe maruz bırakılan kadınların gücünü yeniden elde etmelerinin imkânlarını işaret etmek istemişlerdir. Sanatçıların kendini ve doğayı iyileştirme amaçları, doğayla ilişki hâlinde ritüel gibi gerçekleştirilen, çoğunlukla sembolizmini antik tanrıçalardan alan performanslarla ortaya çıkmıştır. Makalede, feminist farkındalıkla üreten sanatçıların

⁹² Kay Turner, “Contemporary Feminist Rituals,” 21.

⁹³ Rozsika Parker ve Griselda Pollock, *Eski Gözdeleler: Kadınlar, Sanat ve İdeoloji*, çev. Ebru Berrin Alpay (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2024), 211, 219.



haklılıklarını mutlaka kabul etmekle birlikte, bu dile eleştirel bir perspektifle de yaklaşılmaya çalışılmıştır. Çünkü günümüzü şekillendiren modern erkek egemen sistem, tarihte olduğu gibi, kadının erkekten sonra ikinci cinsiyet olarak konumlandırılmasına gerekçe olarak hâlâ onun “doğal, sezgisel/duygusal, kırılğan” şeklinde stereotipleştirilmesini ileri sürmeye devam etmektedir. Seçilen performans örnekleri bu önerinin tam aksini iddia etse de “Feminist doğalcı performans ‘Feminen bir öz’ iddiasına mı sahip?” sorusuyla tartışmaya açtığımız gibi, böylesi bir stereotipleştirme aslında sürdürülmektedir.

Çalışmada ele alınan örnekler üzerinden şu sonuca varılabilmektedir: 1970’li yıllarda ilk kuşak feminist Batılı sanatçılar, bedenlerini, zihinlerini, ruhlarını deneyimlemelerine olanak sağlamak amacıyla ana tanrıça kültüne başvurmuş, özellikle de ritüeller aracılığıyla antik yaklaşımı diriltten bir tavra sahip olmuşlardır. Türkiye’de ise 2000’li yıllardan sonra üretilen performanslar, söz konusu şekilde ana tanrıça kültürünü diriltmenin ötesinde tarihî bir gerçeği güncelleyen, bu gerçekliğe yeni bir tavır katan ve bunu yaparken de günümüz hakikatinin gerçekliğini unutmayan bir özelliğe sahiptir. İlki, kadını biyolojik bedenine hapseden bir görüşün ürettiği stereotipleştirici dolayısıyla kadını doğal olanla özdeş kılan özcü yaklaşıma varırken, ikincisi tam da feminizmin eleştirdiği bir kategorik kadınlık tanımını tartışmaya varacak potansiyele sahiptir. Tüm bu açıklananlar neticesinde, tanrıça kültürünü dirilterek dolayısıyla tarihî bağlama sahip bir kadın hakikatini hatırlatarak ataerkil dinlerin kadınlara dayattığı yaşamdan özgürleşmeyi ve beden, zihin, ruh deneyimini güncellemeyi amaçlayan haklı tavrın, en nihayetinde “kadın doğurgandır, kadın besleyendir, kadın sezgiseldir” klişelerini yeniden üretmemesi gerektiği sonucuna ulaşılmaktadır. Sanat gibi sonsuz anlatım olanaklarının mümkün olduğu bir alanda, bu farkındalıkla çalışılması gerektiği açıktır.



Hakem Değerlendirmesi	Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması	Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek	Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review	Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest	The authors have no conflict of interest to declare.
Grant Support	The authors declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri	İlkay Canan Okkalı (Doç. Dr.)
Author Details	¹ Trabzon Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, Trabzon, Türkiye  0000-0003-1817-4060  icanikli@gmail.com
	Elif Dastarlı (Doç. Dr.)
	² Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, İstanbul, Türkiye  0000-0002-4033-9055  elif.dastarli@yildiz.edu.tr

Kaynakça | References

- Akbulut, Kültigin Kağan. “Kurtlarla Koşan Kadın: CANAN.” *Gazete Duvar*. 30 Eylül 2017. Erişim 20 Aralık 2024. <https://www.gazeteduvar.com.tr/kultur-sanat/2017/09/30/kurtlarla-kosan-kadin-canan>.
- Antmen, Ahu. *Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014.
- Antmen, Ahu. “Tracing Social Constructs of Gender in Turkish Art from the 1970s to the 2000s.” *User’s Manual Contemporary Art in Turkey 1975-2015*. Ed. Halil Altındere ve Süreyya Evren. Çev. Berin Gölönü. Berlin ve İstanbul: Revolver Yayınları ve Art-İst, 2015, 99-103.
- Artdog İstanbul. “Balıkçılın Dansı’ndan İlhamla Japonya’da Sergi.” Erişim 20 Ekim 2024. <https://artdogistanbul.com/ayca-ceylandan-japonyada-sergi/>.
- Artsy. Nil Yalter. “Shaman, 1979.” Erişim 29 Kasım 2025. <https://www.artsy.net/artwork/nil-yalter-shaman>.



- Bachelard, Gaston. *Su ve Düşler*. Çev. Zeynep Bengü. İstanbul: Ketebe Yayınları, 2023.
- Bachofen, Johann Jakob. *Das Mutterrecht: Eine Untersuchung über die Gynaiokraite der alten Welt nach Ihrer Religiösen und Rechtlichen Natur*. Stuttgart: Kraus ve Hoffmann Yayıncılık, 1861.
- Barry, Judith ve Sandy Flitterman-Lewis. “Metin Stratejileri: Sanat Üretiminin Politikası.” *Sanat ve Cinsiyet – Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. Ed. Ahu Antmen. Çev. Esin Soğancılar. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, 253-265.
- Beauvoir, Simone de. *İkinci Cinsiyet*. Çev. Gülnur Acar Savran. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2023.
- Betsy Damon. “The 7000 Year Old Woman, Streets of New York 1976-1979.” Erişim 14 Ekim 2024. <https://www.betsydamon.com/artworks/7000-year-old-woman>.
- Bilsart. “Nemf, Sanatçı Konuşmaları: Ayça Ceylan.” Erişim 2 Şubat 2025. <https://bilsart.com/sergiler/ayca-ceylan/>.
- Bravermann Gallery Curated Catalog. “Nezaket Ekici, Methexis.” Erişim 20 Aralık 2024. <https://www.nio.com/site/braverman/>.
- Briffault, Robert. *The Mothers: A Study of the Origins of Sentiments and Institutions*. 3 cilt. New York: Macmillan Ortaklığı, 1927.
- Broude, Norma ve Mary D. Garrard. “Introduction: Feminism and Art in The Twentieth Century.” *The Power of Feminist Art: The American Movement of The 1970s, History and Impact*. Ed. Norma Broude ve Mary D. Garrard. New York: Harry N. Abrams, 1994, 10-29.
- CANAN. “Kybele.” Erişim 20 Mayıs 2025. <http://www.cananxcanan.com/>.
- CANAN. “Women in Bathing in Moonlight.” Erişim 20 Mayıs 2025. <http://www.cananxcanan.com/>.
- Cengiz, Burcu Nur ve Murat Ateşli. “Feminist Sanat ve Psikanalitik Feminizm Kesişiminde Çeşme (Fountain).” *Fe Dergi* 16 (12) (2024): 123-159. Erişim 25 Mayıs 2025. <https://doi.org/10.46655/federgi.1468649>.
- Cheri Gaulke. “Revelations of the Flesh.” Erişim 25 Mayıs 2025. <https://cherigaulke.com/portfolio/revelations-of-the-flesh/>.
- Christ, Carol P. “Why Women Need the Goddess.” *Heresies: A Feminist Publication of Art and Politics* 5 (The Great Goddess) (Bahar 1978): 8-15.
- Çiçek Özel, Betül. *Tanrıçanın Tarihini Yazmak*. İstanbul: Timaş Akademi, 2025.
- Dastarlı, Elif ve F. Melis Cin. *Feminist Art in Resistance: Aesthetics, Methods and Politics of Art in Turkey*. Cham: Palgrave Macmillan, 2023.
- Dastarlı, Elif ve İlkey Canan Okkalı. “Performance Art As A Ritual Of Reviving Pagan Religions.” *Druidism, Tengrism, Taarism: Current Reactivations Of Ancient Spiritualities And Religions, From Identity To Politics*. Ed. Samim Akgönül ve Anne-Laure Zwilling Londra: Transnational Yayınları, 2024, 151-160.
- Dastarlı, Elif ve İlkey Canan Okkalı. “Performansın Köklerine İnmek/Sınırlarını Belirlemek: Neo-Şamanist Bir Ritüel Olarak Performans Sanatı.” *Sanat Tarihi Yıllığı* 33 (Haziran 2024): 21-47. Erişim 15 Ekim 2024. <https://doi.org/10.26650/sty.2024.1419851>.
- Edelson, Mary Beth. *Seven Cycles: Public Rituals*. New York: A.I.R., 1980.
- Erhat, Azra. *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.
- Estés, Clarissa P. *Kurtlarla Koşan Kadınlar: Vahşi Kadın Arketipine Dair Mit ve Öyküler*. Çev. Hakan Atalay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2022.
- Filippone, Christine. “For the Blood of Gaia: Betsy Damon’s Quest For Living Water.” *Woman’s Art Journal* 39/1 (Bahar /Yaz 2018): 3-11. Erişim 15 Ekim 2024. <https://www.jstor.org/stable/26430797?seq=1>.
- Fiss Karin. *Ana Mendieta: A Retrospective*. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1987.
- Fraser, James George. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. İngiltere: Macmillan Ortaklığı, 1890.
- Gardner-Huggett, Joanna. “The Women Artists’ Cooperative Space as a Site for Social Change: Artemisia Gallery, Chicago (1973-1979).” *Social Justice* 34/1 (107) (2007): 28-43.
- Gaulke, Cheri ve Meg Linton. “Acting Like Women.” *Women Make Movies*. Erişim 10 Ocak 2025. <https://www.wmm.com/sponsored-project/acting-like-women/>.
- Gimbutas, Marija. *Gods and Goddesses of Old Europe, 7000–3500 B.C.* Berkeley: Kaliforniya Üniversitesi Yayınları, 1974.
- Goldberg, RoseLee. *Performance: Live Art 1909 to the Present*. New York: Harry N. Abrams, 1979.
- Goldenberg, Naomi R. “A Feminist Critique of Jung.” *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 2/2 (Kış 1976): 443-449. <https://www.jstor.org/stable/3173460>
- Grammatas, Theodoros. “Theatricality Before The Theatre: The Beginning of Theatrical Expression.” *Antropologia E Teatro, Rivista di Studi* 3/3 (2012): 193-213. doi:10.6092/issn.2039-2281/3104.
- Graves, Robert. *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*. New York: Creative Age Yayını, 1948.
- Herzberg, Julia P. “Ana Mendieta Back to Source”. Erişim 19 Ocak 2025. <https://www.arteldia.com/Reviews/ANA-MENDIETA-BACK-TO-THE-SOURCE>.
- Hoy, Selena Takigawa. “How Centuries of Japanese Folklore Inspired “The Boy and the Heron.” *National Geographic*. 15 Aralık 2023. Erişim 27 Kasım 2025. <https://www.nationalgeographic.com/culture/article/heron-japan-myth-folklore>
- Irigaray, Luce. *Bir Olmayan O Cinsiyet*. Çev. Sinem Özer. İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2024.

- Jacobs, Janet L. “Women, Ritual and Power.” *Frontiers: A Journal of Women Studies* 11/2-3 (Spirituality, Values, and Ethics) (1990): 39-44. Erişim 15 Ekim 2024. <https://doi.org/10.2307/3346820>.
- James, Edwin Oliver. *The Cult of the Mother Goddess*. Londra: Thames and Hudson, 1959.
- Jones, Alex A. “Betsy Damon, Passages: Rites and Rituals.” *The Brooklyn Rail*. Kasım 2021. Erişim 15 Ekim 2024. <https://brooklynrail.org/2021/11/artseen/Betsy-Damon-Passages-Rites-and-Rituals-2/>.
- Jung, Carl Gustav. *Dönüşüm Sembollerini*. Çev. Firuzan Gürbüz Gerhold. İstanbul: Alfa Yayınları, 2019.
- Jung, Carl Gustav. *Dört Arketip*. Çev. Zehra Aksu Yılmaz. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.
- Jung, Carl Gustav. *Kırmızı Kitap Liber Novus*. Çev. Okhan Gündüz. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2015.
- Klein, Jennie. “Goddess: Feminist Art and Spirituality in the 1970s.” *Feminist Studies* 35/3 (2009): 575-602.
- Kristeva, Julia. “Kadınların Zamanı.” Çev. İskender Savaşır. *Defter* 21 (1994): 7-29.
- Kunst ve Medien. “Gaia-Mother Earth, Nezaket Ekici.” Erişim 15 Ocak 2025. <https://www.km-k.at/en/event/gaia-mother-earth/>.
- Lovelock, James. *Gaia: A New Look at Life on Earth*. Oxford: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1979.
- Merchant, Carolyn. *The Death Of Nature: Women, Ecology, And The Scientific Revolution*. New York: Harper and Row, 1980.
- Montano, Linda M. *Performance Artists Talking In The Eighties*. Berkeley, Los Angeles, Londra: Kaliforniya Üniversitesi Yayınları, 2000.
- Moon, Shelia. *A Magic Dwells: A Poetic and Psychological Study of the Navaho Emergence Myth*. Middletown: Wesleyan Üniversitesi Yayınları, 1970.
- Nazlı Gürlek Hodder. “Bir Beden Ritüeli.” Erişim 20 Ocak 2026. <https://nazligurlek.com/>
- Nazlı Gürlek Hodder. “Phenomenal Hole.” Erişim 20 Ekim 2024. <http://www.nazligurlek.com/performance--phenomenal-hole-1.html>.
- Nazlı Gürlek Hodder. “Sanat Eserlerim 2017-2025.” Erişim 20 Ocak 2026. <https://nazligurlek.com/sanat>
- Orenstein, Gloria Feman. “The Reemergence of The Arcytyphe of the Great Goddess in Art by Contemporary Women.” *Heresies: A Feminist Publication of Art and Politics* 5 (The Great Goddess) (Bahar 1978): 74-85.
- Orenstein, Gloria Feman. “The Secrets of Green Magic: Radical Feminism, Ecofeminism and Grandmother Gaia.” *The Reflowering of the Goddess*. New York: Pergamon Yayınları, 1990, 18-25.
- Oxford Learner’s Dictionaries. “Museum.” Erişim 6 Aralık 2025. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/museum?q=museum>
- Parker, Rozsika ve Griselda Pollock. *Eski Gözdele: Kadınlar, Sanat ve İdeoloji*. Çev. Ebru Berrin Alpay. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2024.
- Performistanbul. “Nazlı Gürlek Hodder Kolaylaştırıcılığında Gerçekleşecek “Bir Beden Ritüeli” Grup Formatı İçin Açık Çağrı Başladı.” Erişim 15 Ocak 2025. <https://www.performistanbul.org/index.php/bir-beden-ritueli/>.
- Plumwood, Val. *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek*. Çev. Başak Ertür. İstanbul: Metis Yayınları, 2023.
- Ruether, Rosemary Radford. *Goddesses And The Divine Feminine A Western Religious History*. Berkeley, Los Angeles, Londra: Kaliforniya Üniversitesi Yayınları, 2005.
- Salleh, Arial. “Önsöz.” *Ecofeminizm*. Çev. İlknur Urkun Kelso, İstanbul: Sinek Sekiz Yayınları, 2019, 9-14.
- Shiva, Vandana ve Maria Miess. *Ecofeminizm*. Çev. İlknur Urkun Kelso. İstanbul: Sinek Sekiz Yayınları, 2019.
- Sjöö, Monica ve Barbara Mor. *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth*. San Francisco: Harper One, 1987.
- Tanrısal, Meldan. “Türk ve Navaho Halılarının Dili.” *Arış Dergisi* (1) (1997): 94-107. Erişim 04 Kasım 2025. <https://doi.org/10.34242/akmbaris.2019.84>
- Turner, Kay. “Contemporary Feminist Rituals.” *Heresies: A Feminist Publication of Art and Politics* 5 (The Great Goddess) (Bahar 1978): 20-26.
- Wentrack, Kathleen. “Mary Beth Edelson: Ritual Performances.” *The Feminist Institute*. 24 Ekim 2019. Erişim 15 Ekim 2024. <https://www.thefeministinstitute.org/digital-exhibitions/3-mary-beth-edelson-ritual-performances>.
- Withers, Josephine. “Feminist Performance Art: Performing, Discovering, Transforming Ourselves.” *The Power of Feminist Art: The American Movement of The 1970s, History and Impact*. Ed. Norma Broude ve Mary D. Garrard. New York: Harry N. Abrams, 1994, 158-173.