

PLASTİK SANATLARDA TOPLUMSAL CİNSİYET: FEMİNİZME KARŞI FEMİNİZM

M. Demet ULUSOY*

Özet

İnsan davranışının belirleyicisinin doğa mı yoksa sosyal kurumlar mı olduğu tartışması hala cevabını aramaktadır. Onca yıldır bu bağlamda devam eden amansız mücadelenin, birbiri ile çelişen kanıtlar eşliğinde geldiği nokta konunun tek yönlü olarak ele alınmasının eksik olacağı ve yanılgılara neden olacağıdır. Bu çerçevede toplumsal cinsiyet tartışmalarının da bu ekseninde olmasının çok daha verimli olacağı açıktır. Feminist sanat tarihi literatürü incelendiğinde sanat ve toplumsal cinsiyet tartışmalarının bu entellektüel serüvenden kendine düşen payı almış olduğu görülmektedir. Feminist sanat tarihi, temel feminist paradigmanın argümanları altında seyrini takip ederken ünlü sanat tarihçi Nochlin'in formülasyonu ile farkındalık yakalayan "plastik sanatlarda kadının neden yok olduğu" sorusunu sosyolojik, psikolojik ve antropolojik bakış açılarını büyük oranda ıskalayarak, ister istemez kadını güçsüz ve edilgen bir konuma yerleştirmiş ve üstesinden hala gelemediği bu durumdan kurtulmak için de giderek radikalleşmeyi seçmiş ve böylelikle daha da güçsüz hale gelmesine ya da öyle algılanmasına katkıda bulunmuştur. Oysa kadın sosyal gerçekliğin kurgusunda aktif rol oynayan stratejist taraflardan biridir. Bunun en taze kanıtı da onun değişen sosyal koşullara bağlı olarak çağımızda kendini yeniden inşa etme girişiminde bulunmasıdır. Bu bakış açısı ile çalışmamızın araştırma sorusu; "kadının plastik sanatlarda neden yeterince var olmayı tercih etmediği" üzerine kurgulanmıştır. Bu bağlamda, çalışmamız plastik sanatlar üzerinden, feminizme belki de her zamankinden daha fazla ihtiyaç duyduğumuz günümüzde içine düştüğü çelişkileri ve çıkmazları disiplinlerarası bir bakış açısıyla yeniden tartışması için açık bir çağrı niteliğindedir.

Anahtar kelimeler: *Toplumsal cinsiyet, feminizm, feminist sanat, postmodernizm, evrimsel psikoloji.*

* Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü.
İletişim: demet@hacettepe.edu.tr

GENDER IN PLASTIC ARTS: FEMINISM VERSUS FEMINISM

Abstract

The debate on whether it is social institutions or nature determines that human behavior is yet to be resolved. All those years of ongoing debates in this context, accompanied by contradictory pieces of evidence, have reached the final point, in which addressing this issue in a unilateral way could be considered incomplete and can thus lead to delusions. In this context, engaging in gender debates would be much more efficient. When feminist art history is examined, it can be seen that the debates on gender and art have also occurred during this intellectual journey. While feminist art history has followed its own course under the fundamental feminist arguments, the question “Why have there been no great women artists?” exemplifies the belief of the renowned art historian Nochline who, in his analysis, inevitably placed women in a powerless and passive position by overlooking the sociological, psychological, and anthropological perspectives. In overcoming this situation—something that Nochline has been unable to do—the formulation has become increasingly radicalized, further reinforcing the “weakness” of women or the perception of women having a weak and passive position. However, as we all know women play an active role in the construction of social reality. The most current proof of their role is their attempt to reconstruct themselves according to the changing social conditions. Within this perspective, our study is founded upon the research question “Why have there been few women who prefer to create in the plastic arts?” Based on plastic arts, our study is an open call for feminists to discuss their contradictions and dilemmas using an interdisciplinary perspective.

Keywords: *Gender, feminism, feminist art, postmodernism, evolutionary psychology.*

Giriş

Bu çalışmanın gerçekleşmesinin esin kaynağı internet sanat portallarında sık sık yer verilen feminist makalelerdir. Bu makalelerin önemli bir kısmının -alıntı vermemekle birlikte- Linda Nochlin’in (1973) yaklaşık 40 yılı aşkın bir süre önce 1971’de yayınladığı ve sanata ilk olarak feminist bakış açısını getiren “*Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?*” başlıklı çalışmasındaki sorgulamayı yineledikleri ve 1980’lerin sonunda, Amerika’da bir grup kadın sanatçı tarafından oluşturulan “Gerilla Kızlar”ın protestolarındaki iddiaları tekrarladıkları görülür. Gerilla kızlar, sanat tarihindeki cinsiyet ayrımcı, erkek egemen yapıyı deşifre etmek için



uğraş vermiş ve dönemin tartışmalarından da esinlenerek Goril maskesi takarak protesto eylemlerinde bulunmuşlardır. Başlıca eleştiri konularından biri; Metropolitan müzesindeki kadınların yüzde doksanının çıplak olmasını işaret ederek, kadın bedeninin seyirlik bir nesne haline getirilmesi ve bunun ‘dünyanın en doğal durumu’ymuş gibi sunulmasıydı. Bunun için hazırladıkları “kadın sanatçıların müzelerde yer almak için kadınların çıplak olması mı gerekir?” başlıklı posterleri ile o dönemde; sanatta cinsiyet ayrımcılığına büyük dikkat çekmeyi başarmışlardır.

Feminist sanat hareketinin temel iddiası; sanat alanında kadınların erkek egemen yapı nedeniyle hak ettikleri biçimde yer alamamalarıdır. Başta Nochlin üzere feminist hareketin mücadeleleri sonucunda günümüzde sanat alanında bu ayrımcılığın büyük oranda ortadan kalktığı ve eskiye göre çok daha fazla sayıda kadının görünür olduğu kabul edilmektedir. Ancak bu söylendiğinde hemen pek çoğumuzun gözlerinin önüne Mayıs 2014’de, Paris’deki d’Orsay Müzesi’nde sergilenen Gustave Courbet’nin ünlü “Dünyanın Kökeni” tablosunun önünde yere oturarak vajinasını sergileyen performans sanatçısı Deborah de Robertis gelir. Aslında, bu sıra dışı gibi görünen gösteri toplumda gittikçe daha çok pazarlanan bir olguya işaret eden sayısız örnekten sadece biridir. Nitekim, benzer performanslar, Megumi Igarişi ve Nobuyoshi Araki gibi sanatçılar tarafından da tekrarlanmıştır. Bu tarz gösterilerin sonrasında sanatçılar “ahlaka aykırılık”dan göz altına alınmışlardır. Çünkü, performansları estetik değil, pornografik bulunmuştur.



Ayrıca, örneğin; sanatçı Nabuyoshi Araki¹’nin çalışmaları *çıplaklığın* yanında insanları rahatsız edecek düzeyde *şiddet* unsurları da içermektedir. Çok benzer bir yaklaşımı ünlü İngiliz stilist Vivienne Westwood’un moda performanslarında da görürüz. Westwood tüm cüretkârlığı ile PUNK ve BDSM² akımının düşüncelerini podyumlara taşımıştır:

¹ <http://www.artnet.com/artists/nobuyoshi-araki/>

² BDSM, genelde seksüel tercihleriyle farklılık gösteren ve literatürde D/S veya S&M (sodomazoşizm) olarak tanımlanan ve Bondage (kölelik, bağlılık) ve Discipline (disiplin), Domination (baskınlık) ve Submission (itaat), Sadism (sadizm) ve Masochism (mazoşizm)

Bir moda gösterisinde mankenler düzen karşıtlıklarını sembolize etmek için podyumda sigara içerek, deri maskeler, zincir ve kamçı, deri bandaj gibi fetiş duyguları simgeleyen aksesuarlarla zenginleştirilmiş özel lateks kıyafetleri giyerek serbest seks simgelemişlerdir. Erkek ve kadın mankenler podyumda kadın-erkek, erkek-erkek, kadın-kadın olmak üzere her üç kombinasyon içinde öpüşmüşler, ellerinde penis figürünü taşımışlar ve cinsel organları öne çıkaran kıyafetler giymişlerdir. Böylece bu defile ile moda dünyasında da sembolik anlatımını bulan serbest seks ve şiddet, yani pornografi, yeni bir akım olarak “fashion porn” tanımlamasıyla reklamlarda, müzikte, resim ve diğer plastik sanatlarda olduğu kadar moda dünyasında da yerini almış olur.



Vivienne Westwood ve 1990 moda gösterisi

Nochlin (1973), tarih boyunca kadın sanatçıların her alanda ve her düzeyde baskılandığını ileri sürmüştür; ancak, günümüzde artık bundan söz etmek pek mümkün görünmemektedir. Önceden sanat okullarına bile alınmayan kadınlar günümüzde okul kontenjanlarını büyük bir ekseriyetle doldurmakta ve ünlü sergi salonlarında eserlerini sergileme imkanı buldukları gibi, ülkelerin en prestijli müzelerine eserler vermektedirler.

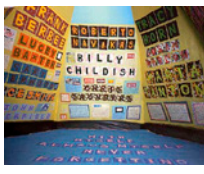
Örneğin, Tracey Emin; aslen göçmen olan bir İngiliz sanatçıdır. Maidstone College of Art ve Royal College of Art’da eğitim görmüştür. Şu anda aynı okulda üçyüz yılı aşkın bir süreden sonra *Royal Academician* olarak ders veren ilk iki kadından biridir. İlk olarak şansı 1997 yılında Londra’da Royal College of Art’da, Charles Saatchi’s sergisindeki çalışması “Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995” ile dönmüştür. Sanatçının mavi bir çadırın içinde 1963 yılından beri yatağını paylaştığı insanlara yer verdiği bu sansasyonel çalışması, medyanın ilgisini çekmeyi başarmıştır. Emin, peşi sıra medyadan mülakat için çağrılar almış ve bu programlarda da çarpıcı sansasyonel

kelimelerinin baş harflerinden üretilen ve daha çok seksüel aktivitelerdeki hemen hiçbir sınırı kabul etmeyen ve cinsel hazzı esas alan geniş bir davranış biçimini yaşam tarzı olarak kabul eden sıra dışı bir alt grup olarak tanımlanabilir. Ancak, bu gruplar her ne kadar marjinal olsalar da düşüncelerinin belli oranda ve boyutta toplumda yerleştiğini kabul etmek gerekir.

duruşunu devam ettirmiştir. Canlı yayına sarhoş olarak elinde içki kadehi ve sigara ile katılarak sokak ağzı ile konuşmuş, evinde yapılan bir röportajda ise dekolte kıyafeti ve rahat hareketleri ile sıra dışı bir görüntü vermiştir. Sanki bu gösteri, sanatçının kendisini ve kişisel tarihini bir sanat malzemesi olarak kullanarak sanat nesnesini ve sanat üreticisini bütünleştirdiği ve sonuçta toplumsal yaşamının tümünü bir eser olarak sergilediği bir performansa dönmüştür. Sergilenen, pazarlanan ürünle birlikte onu üreten sanatçının bizzat kendisiydi ve değeri medya tarafından belirleniyordu. Bundan bir yıl sonra, seks yaparak, yemek yiyerek, içki ve sigara içerek üzerinde birkaç hafta zaman geçirildiği izlenimini veren; kanlı iç çamaşırlarının, kondonların, içki kadehlerinin, sigara izmaritlerinin ve ilaç kutularının aksesuar olarak kullanılarak dağınık ve kirli bir yatağın tasvir edildiği “My Bed” isimli çalışmasıyla çok daha popüler olmuş ve *Turner* ödülüne aday gösterilmiştir.



Tracey Emin

Everyone I Have Ever Slept With
1963-1995

My Bed



TV Röportajı



Nochlin'in 1971'de kaleme aldığı bu tarihsel makaleden ve 1980'lerde Gerilla kızların çarpıcı iddia ve mücadelelerinin ardından, günümüze kadar gelinen bu süreci nasıl değerlendireceğiz?

1. Feminizmin Kısa Tarihsel Gelişimi ve Cevaplanamayan Sorular

İlk feminist hareketler 1800'lü yıllarda, kadınların toplumsal yaşama katılımında eşit hak talepleriyle başlamış ve John Stuart Mill (1806-1873), Harriet Tatlor (1807-1858)³ gibi filozoflar dahil erkeklerden de destek görmüştür. Feminizm modernizmin bir ürünü, Fransız devriminin düşünsel değerlerinin bir sonucuydu. Tüm vatandaşlar için eşitlik ve özgürlük talep ediliyordu; doğal olarak kadınlar için de. Kısa sayılabilecek sürede, en azından batı dünyasında, kadınların yasalar önünde büyük oranda eşitliği sağlandı. Ancak toplumsal yaşam içinde, köklerini belki de varoluşun

³ Bu konuda, Taylor'un *Enfranchisement of Women* (1851) ve Mill'in *The Subjection of Women* (1869) yayınlarına bakmak fikir verecektir.

derinliklerinden alan kültürel örüntüler nedeniyle kadınlar, erkekler karşısında ikincil konumlarından kurtulamıyorlardı.

“Kadın ve erkek gerçekten fiziki ve zihinsel melekeler açısından eşit midir?” ya da “Kadın ve erkeğe atfedilen özellikler doğuştan mı geliyor, yoksa toplum içinde mi kazanılıyor?” gibi sorularla günümüze kadar azalarak da olsa devam eden bu entellektüel tartışma bir dönem “cinsiyet savaşları” tanımını hak edecek şekilde, entelektüel camianın tüm kesimlerinin katılımıyla şiddetle yürütülmüştür. Bu arada İkinci Dünya Savaşı ve sonrası yaşanan ekonomik koşulların kadının aile dışına çıkarak toplumsal ve ekonomik yaşama katılımını hızlandırması da tartışmalara yeni boyutların ilave edilmesini sağlamıştır. Eşitsizliğin kaynağı ailedir ve aile cinsiyetçilik üzerine kuruludur. Böylelikle 1980’ler, cinsellik üzerine politik ve kültürel tartışmalarla, cinsiyet savaşlarının (sex wars) en yoğun yaşandığı yıllar olmuştur (Duggan, 1995:1).

Nochlin’in plastik sanatlar tarihinde neden ünlü kadınların olmadığını ya da çok az olduğunu irdelemesi de tam bu tartışmaların merkezine oturur. Sanat kamusunun bu alanda temelde iki kategoriye ayrıldığını söyleyebiliriz: Bir tarafta bunun nedenini kadınların doğaları gereği erkekler kadar yaratıcı olmamasına kadar vardırıan, deyim yerindeyse kadının bu alandaki yetersizliğini savunanlar; diğer tarafta ise kadının sanattaki başarısızlığını tamamen erkeklerin ve eril sosyal yapılanmanın koyduğu aşılmaz bariyerlerle açıklayanlar yer almaktadır. Bu iki zıt bakış açısının taraftarlarının amansız ve şiddetli entellektüel mücadeleleri sanki hiç bitmeyecekmiş gibi görünmektedir. Kuşkusuz bu tartışma, aslında *sosyal bilimler alanındaki insan davranışının belirleyicisinin doğa mı; yoksa sosyalleşme süreci mi?* olduğuna dair günümüze kadar uzanan sorunsalın bir alt varyantıdır. Sanat alanında da yapılan bu entellektüel tartışmaların istemeyerek tek vardığı somut nokta “sanat yapma gücü”nü betimleyen söylemin giderek içinin boşaltılması olmuştur (Garrard, 1991-1992: 36).

Son dönem tartışmaları ise, feminist düşüncede ve sanat anlayışındaki dönüşümlerde büyük etkisi olan, 1960’larda başlayan, 1980’lere geldiğinde popülerliğinin doruğuna ulaşan postmodernizmi anlamadan değerlendirmek mümkün değildir. Dünyadaki temel problemlerin çözümü konusunda umutlarını yitiren ve bundan aydınlanma ve onun ürünü modernizmi sorumlu olarak gören sol entelijans içinde ortaya çıkan postmodernizm, modernizme bir tepki

olarak; gerçeği, bilimi ve düalizmi yadsır. Bireylerin kendi gerçekliklerinden kaynaklanan bütüncül bir kişilik ve benlik olgusunun varlığının olanaksızlığını, aksine; kişiliğin çelişkili ve çok parçalı olduğunu ileri sürer. Gerçeğin olmadığı bir ortamda, doğru ve yanlışın baskın iktidar tarafından belirlendiğini ve bu nedenle modernitenin, gerçekleştirdiği bu hegomonik yapı nedeniyle ortadan kaldırılması gerektiğini ileri sürer (Örneğin, Foucault).

Postmodernizm, modernizmin dayattığı bütüncül hegemonik yapıyı sergileyebilmek için yapıbozum (deconstruction) metodu ile tekrar parçalarına ayırarak iktidar mekanizmalarını ortaya çıkarmayı amaçlar.

Bu metod feministler tarafından da toplumsal yapıdaki ataerkil hegemonik yapıyı sergilemek amacıyla kullanılır. Geliştirilen ortak söylem feminizm ile post-modernizmin birbirlerine eklenmesine yol açar. Onlara göre ataerkil bir hegemonyanın “gerçek”lerini meşrulaştıran bilim; bunu kabul etmeyenleri hasta, deli, mantıksız, bilim dışı olarak damgalayarak “ötekileştirir” ve sistem dışına çıkarır. Böylece feministler de sistemin bütün kurum ve dil dahil tüm kültürel yapılarıyla toplumdaki erkek egemen yapının inşası ve devamını sağlamaya yönelik olduğu konusunda postmodernistlerle aynı düşünceleri paylaşırlar ve özgürlüğe kavuşmanın bu yapının tümüyle reddi ve yıkılması ile mümkün olacağı savına da katılırlar. Bu düşünce zaman zaman anarşizm ile de özdeşleşir (Millett, 1987). Modern endüstriyel kapitalizmin temel unsurunun ataerkil toplumsal yapı olarak görülmesi nedeniyle, Doug Brown(1991: 3) postmodernizmin, kapitalizmi de değiştireceğini ileri sürer.

Günümüze kadar gelen üçüncü dalga feminizm, postmodernizme eklenme ile birlikte, öncelikle ırk ve çok kültürlülük gibi kavramların ve 1990’lı yıllarda ise melezlik politikaları (*politics of hybridity*) ve çoklu kimlikler (*multiple identities*) kavramları merkezinde çoklu etnik, kültür ve sınıf kimliklerinin sorgulandığı aşırı akımlar olarak belirginleşmiştir. Aslında, bugünün de temel konuları olan göç, sınıf çatışması, çok kültürlülük, ulusal ve uluslar arası insan hakları, sosyal aktivizm ve çevre konularına feminist teorinin katkıları yadsınamaz. Ancak, ne var ki, daha sonra feminizmde cinsiyet ve cinsellik üzerine oluşan düşünceler çok daha radikal bir boyuta taşınmış ve ardından da ortaya atılan eşcinsellik teorisi (*queer theory*) eleştirel feminist düşüncenin merkezine yerleşmiştir. İlginç bir şekilde, bütün bu entellektüel tartışmalara karşın hala cevaplanamayan soruların portföyü de küçülmemiştir.

2. Hala Cevaplanamayan Sorular

Şimdi kendi bağlamımızda sorumuzu tekrar edelim: Nochlin'in kaleme aldığı tarihsel makaleden ve 1980'lerde Gerilla Kızların çarpıcı iddia ve mücadelelerinin ardından günümüzde gelinen noktayı nasıl değerlendireceğiz? Ayrıca, sormamız gereken başka sorular da bulabiliriz: Plastik sanatların dışında örneğin müzikte ne kadar dünyaca tanınmış, ekol, akım ya da -izm yaratmış kadın kompozitör, koreograf vardır? Ya da plastik sanatlarla ilgili olduğunu düşündüğümüz mimaride, toplumsal olarak kadının rolü içinde tanımlanan açılışta *-herhangi bir engel olmamasına rağmen* -kadının yeri nedir? Günümüzde jet uçağını uçuran kadın varken, kaç balıkçı teknesi kaptanı vardır? Yine üniversitelerde, medyada, eğitimde çalışan kadın oranı en azından eşitlenmişken, kadınlar madenlerde, inşaatda neden *yok* denecek kadar azlar? Kadınlar, örneğin makina mühendisi olmak yerine çok daha fazla oranda neden doktor olmayı yeğliyorlar? Ya da pek çok kadın diş hekimimiz varken; diş teknisyenliğine o oranda neden ilgi göstermiyorlar? Bu soruların yanıtlarını da birlikte vermemiz gerekmez mi?

Feminist pencereden daha geniş bir bağlamda; bugün kadınlar, tarihsel olarak güçlerinin zirvesinde görüldükleri bu noktada bile, neden dramatik olarak hala temsil edilememekte, daha düşük ücretler almakta, kadının metalaştırılması artarak devam etmekte ve hemen her alanda artan oranda daha çok şiddete maruz kalmaktadırlar? Sanatta eşitlik adına yapılan bu performanslar kadınların ironik bir şekilde eleştirdikleri konumlarını pekiştirme ya da yeniden üretme fonksiyonunun dışına çıkabilmekte midir?

Çağımızda özellikle gelişmiş ülkelerde kadın, çok daha eğitilmiş, çoğunlukla ekonomik özgürlüğünü kazanmış, tüm politik haklarını elde etmiş ve kamusal alanda çok daha görünürdür. Hatta çağdaş dünyada, plastik sanatlar alanı büyük oranda kadınlara bırakılmıştır. Örneğin, pek çok ülkede üniversite düzeyinde plastik sanatlarla ilgili eğitim kurumları neredeyse kadınların hakimiyetindedir. Sanatçı kişilikleri ile kamuda ve meslek piyasalarında profesyonel olarak da çalışmaktadırlar. Ancak, yine de kadınlar bir ekol ya da "izm" yaratamamışlar, karar alma, sevk ve yönlendirme ya da prestijli konum elde etme ve daha fazla gelir kazanma gibi durumlarda yine erkeklerin ilerisine geçememektedirler. Gelişmiş Batılı ülkelerde bile, sanat müzelerinde yönetici olarak görev alanlar arasında, daha yüksek ücret alanlar yine de

erkeklerdir (Schwarzer, 2010; Katz, 2012; Gan ve diğerleri, 2015). Rhode ve Kellerman (2007) yayınladıkları kitapta dünyanın ilk 500 CEO'sunun ancak %2'sinin ve üst düzey yöneticilerinin %16'sının kadın olduğunu belirtirler.

Dünyada sosyal refah düzeyinin en yüksek olduğu ve en eşitlikçi politikaların hayata geçirildiği İsveç gibi ülkeler, işgücü piyasasındaki eşitsizlikleri ortadan kaldıramadıkları gibi, bu ülkelerde bile hâlâ tam olarak cinsiyet eşitliği sağlanabilmiş ve kadına yönelik şiddet, cinsel istismar, aile içi taciz, tecavüz olayları önlenebilmiş değildir (Gelb, 1990). İsveç, son yirmi yılda rapor edilen tecavüz vakalarının dörde katlanması ile Avrupa'nın en yüksek tecavüz oranına sahip ülkesidir. Feminist Parti temsilcisi Johanna Grantaxem: *“İsveç'te kime sorsanız feministtir. Kime sorsanız burada kadına şiddet ve taciz yoktur. Ancak bu kocaman bir pazarlama stratejisinin görünen kısmından başka bir şey değildir”* diyerek, İsveç'te bilinenin aksine, kadınlarla erkeklerin hiç de eşit olmadığını ve acilen feminizme ihtiyaç duyduklarını söylerken neyi ifade etmek istemektedir?⁴

İngiltere gibi batılı ve çağdaş bir ülkede yapılan bir araştırma, insanların büyük oranda kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olması gerektiğine inanırlarken, kendilerini feminist olarak tanımlamakta isteksiz olduklarını ortaya koymaktadır. Kadınlarda dahi kendini feminist olarak tanımlayanların oranı sadece %27'dir. Ülkenin başbakanı David Cameron, politik herhangi bir kaygı gütmenden kendini feminist olarak tanımlamayı red etmiştir.⁵ Türkiye gibi büyük oranda geleneksel yapısını koruyan ülkelerde ise bu tanımlamayı yapanların çok daha azınlıkta olacaklarını öngörmek falcılık olmayacaktır. Bugün pek çok kişi tarafından feminizm *toksitlenmiş bir alan* olarak görülmektedir ve artık eski popüleritesinden söz etmek mümkün değildir.

Hammer (2002)'in belirttiği üzere, kadın haklarını savunan ve kadının sosyal hayata daha etkin olarak katılımını amaçlayan feminist hareket, sonunda feminizmin kurbanı olmuştur. Şimdi sorgulanması gereken de budur.

⁴ <http://www.ucansupurge.org/TR,1305/feministlere-verilen-oy-bos-oydur.html>

⁵ <https://yougov.co.uk/news/2013/10/05/treat-women-equally-dont-call-it-feminism/>

3. Feminizmin Hataları

Feminizm gelinen noktada kendini ve içine düştüğü hataları sorgulayarak yeni söylemler geliştirmelidir. Bu aşamada, bu konudaki tartışmalara katkı sağlamak üzere şunlar tartışılabilir:

1) Eril toplumsal yapının düşünsel sistematığının temelinde var olduğu için, başta feministler tarafından eleştirilen düalektik düşünce sistematığı –belki de kaçınılmaz olarak- ister istemez tekrar edilmiştir. Bunun sonucunda kadın ve erkek karşıtlığına dayalı bir cinsiyet savaşları kurgusundan öteye geçilememiştir. Uzun yıllar boyunca kadınların da erkekler kadar yetenekli, güçlü, zeki ve atılgan olabileceği, çünkü bu özelliklerin kişinin yetiştiği sosyo-kültürel çevre tarafından belirlendiği, yoksa ilahi güçler tarafından erkeklere bahşedilmediği ve tüm erilliği yücelten kültürel tanımlamaların bizzat erkekler tarafından kadınların sömürülmesi amacıyla üretildiği ve kullanılageldiği, başlangıçta anaerkil topluluklar varken, tarihsel süreçte gelinen son noktada aileden başlayarak toplumun tüm kurumsal yapısında hegomonik ilişkinin inşa edildiği, bu nedenle de sürekli olarak yeniden kendini ürettiği gibi tartışılmaların içine hapsolünmüştür.

Bu hegomonik ortamın kadının kendini geliştirmesine olanak vermediğini iddia eden feministler; bunun tek sorumlusu olarak da erkekleri işaret etmişlerdir. Böyle olunca tarafların kendi iddialarını desteklemek amacıyla, uzunca bir süreyi biyolojinin, antropolojinin, psikolojinin ve tarihin birbirini çürütür verilerini kullanarak birbirlerini aşma çabaları içinde geçirdikleri görülmektedir. Oysa, bu düşünce ölü doğmuş bir bebek gibidir ve feministler tarafından ileri sürülen veriler de kendi iddiaları ile çelişir konumdadır: *Çünkü bir şekilde mevcut erkek egemen yapının tüm sorumluluğu erkekler üzerinden tanımlandığında, günümüzde kadının pek çok açıdan erkekten daha geri düzeyde olduğu da dolaylı olarak kabul edilmiş olur.* Nochlin de kadınların plastik sanatlar alanında erkekler ve ataerkil sosyal kurumlar tarafından engellenmeleri nedeniyle yeteneklerini geliştiremediklerini ifade ederek, kadınların edilgen, aciz ve fiziksel ya da zihinsel olarak yeterli olmadıklarını söylemektedir.

2) Özellikle üçüncü dalga feminist hareketin düalektik bakışı reddetmesi ile de feminizm, iddialarının aksine, monoloğa dönüşmüştür. Feminizme göre, kadın ancak ataerkil hegemonyanın ürünü olan toplumsal rollerinden

ve değerlerinden arındırıldığında özgürleşebilir. *Ancak bu durumda kadına kalan tek gerçeklik bedeni ve seksüelitesi olmuştur. Bu durum sanatta da kadın bedeni ve cinsel organ fetişizmine (örneğin, vajina sanatı) yol açmıştır.*

Sanatta bu bağlamda ilk örneği Judy Chicago verir. Chicago'nun arkadaşları ile gerçekleştirdiği “*Yemek Ziyafeti*” (The Dinner Party) isimli çalışmasında üçgen şeklinde ince ince nakış gibi işlenmiş masa üzerinde o döneme kadar bilinen kadın ressamları temsilen vajina şeklinde tabaklar bulunmaktadır. Ferdinand Saint-Martin'in de ifade ettiği üzere; Chicago, kadınların tarihsel konumlarından çok vajina ile ilgilenmiştir; onun öne çıkmasına vesile olmuştur (Akt: Gouma Peterson ve Mathews, 2008: 54). Bu aslında, Queer teorisinin feminist düşünce içine aşılmasıyla “seks ve haz”ın ön plana çıkarılarak konunun çok daha radikal bir noktaya taşınmasının öncüllerindendir. İşte, Feminizmin içindeki en büyük kırılma da bu noktada gerçekleşmiştir. Susan Faludi (1995), kendilerini üçüncü kuşak ya da post feminist olarak adlandıranlara şiddetle karşı çıkarak, bu yeni feministleri “media made-pseudo feminist” ya da “pod feminist”⁶ olarak adlandırmakta ve bu yeni akımı şöyle tanımlamaktadır; “..... *bu dramanın en doğru tanımı, kadın vücudunun medya yardımı ile istilasdır.*” (Faludi, 1995: 32).

Böylece, sorgulamaya yönelik metodundan olsa gerek, daha çok sol düşünceye sahip, erkek karşıtı, aslında genç kadınların ihtiyaçlarını karşılamaktan uzak, özgür ve serbest cinselliği savunan⁷, medya tarafından kuvvetle desteklenen yalancı, basma kalıp bir feminist tipi yaratılmıştır. Popüler medya, ultra kapitalist, tüketim toplumunun değerlerini pompalamak üzere, seks ve alışveriş üzerine kurulu bu yeni hayat tarzını hemen benimseyip metalaştırmakta gecikmemiştir. Michelle Goldberg (2001) bu yeni feminizmi “shopping-and fucking feminism” olarak tanımlamakta ve mevcut durumu şöyle özetlemektedir:

⁶ “Pod” Saksı benzetmesi 1956 yılına ait bir bilim kurgu filmi olan “Invasion of The Body Snatchers” filminden bir uyarlamadır. Bir kasabada yaşayanlar, esrarengiz bir şekilde, saksıdaki bir bitkiden farksız benzerleri ile değiştirilmekte, ruhları çalınmaktadır.

⁷ Dramatik olarak, bu dönemde kadın cinsel organlarının “fethedilmesi gereken kaleler” olduğuna ilişkin görüşler de yaygındı. Bu görüş, kendi cinsellikleri üzerindeki hâkimiyetlerini ve cinselliği ön plana taşımayı amaçlıyordu. Ancak, her kale gibi bir şekilde ele geçirildi, bunun için de en bilinen ve genel yöntem olarak “şiddet” kullanılır oldu.

“Bu yeni “*shopping-and-fucking feminism*”, tüketim toplumunun mesajları ile öylesine uyum içindedir ki, özgürlüğün anlamı, “*hotter*” seks, daha iyi yemek, Manolo Blahniks’de çift çift ayakkabı, Betsey Johnson’dan döşeli bir gardrop, Kate Spade çanta ve MAC rujları demektir ve bu, yeni feminist akımın bu kadar yaygın olmasını da anlaşılır kılmaktadır.” (Goldberg, 2001).

Özellikle, kadını metalaştıran medya, onu sadece bir seks objesi olarak ele alıp, bunu yaygın bir reklam unsuru olarak kullanmaktadır. Ayrıca, temelleri Herbert Marcuse⁸ (1966[1955])’un felsefi düşüncesine dayanan *Eros* da, S&M’in cinsellik ve tehlike içerikli fantezileri ile teknoloji potasında birleştirilerek, sanal seks (pornografi)’e feda edilmiştir. Böylece başlangıçta kadınların sömürülmesi üzerine kurulu kapitalist dünyaya bir başkaldırı olarak ortaya çıkan feminizm, ultrakapitalist sisteme, tüketim toplumunun medyadaki ajanları olarak eklenmiştir.

Gerilla kızlar bir bakıma amaçlarına ulaşmışlardır. Artık kadınlar sanatta çok daha görünür olmuşlardır; ancak kadın bedeni halen yine en geçerli malzemedir ve neyin sanat olup olmadığı ve kimin sanatçı olacağı da kapitalizmin en önemli kültür ajanı medya tarafından belirlenmektedir.

3) Diğer bir sonuç ise, feminizmin hegemonik toplumsal yapıyı parçalayarak alttaki küçük güç odaklarını daha görünür kılmaya ve bu yolla bu düzeni değiştirme idiasındaki postmodern düşünceye eklenmesi ile ortaya çıkmıştır. Postmodern düşünceye göre gerçeklik yoktur, doğru yoktur. Bu nedenle de gelecek için bir vaadi, öngörüsü, kurgusu da yoktur. Ancak ironik bir biçimde toplumsal yaşamdaki tüm “gerçeklikleri” yadsıyan postmodernizm, sanat faaliyetini gerçekliği arama çabası; yeni olasılara yer açma çabası olarak tanımlayarak, sanat eserlerini de gerçekliğin kendisi olarak tanımlamıştır. Baudrillard (1994) bu durumu, sanat ile gerçekliğin arasındaki sınırların ortadan kalktığı, ‘*simulacra*’ların gerçeğin yerini aldığı yeni bir süreç olarak tanımlamaktadır.

Modernist sanatın ince fikir işçiliğinin, biçimsel bilgiçliğinin ve estetik meraklılığının aksine, yüksek kültür ve popüler kültür biçimlerini karıştıran,

⁸ Herbert Marcuse, 1955’de yayınlanan **Eros and Civilization** adlı kitabında, yasaksız bir medeniyeti tartışmış ve sadece Freudyen bir yaklaşımla, üreme organlarına odaklanmış bir cinsellik anlayışının Eros’a yönelmesi gerektiğini önermiştir.

estetik sınırları alt üst eden, sanatın alanını reklam imgelerini, televizyonun oldukça değişken mozaiklerini, soykırım sonrası nükleer çağın deneyimlerini kapsayacak şekilde genişleten ve her zaman tüketim kapitalizmini arttırarak üreten postmodernist sanat, bölük pörçük ve eklektiktir. Böylece yüksek modernizmin ahlaki ciddiyetinin yerini, ironi, “pastiche-postij”, kinizm, ticari tutum ve bazı durumlarda çok keskin bir nihilizm anlayışı almıştır (Kellner, 2000: 367). Böylelikle herşey sanattır hükmü ile sanat ile sanat olmayan arasındaki ayrımı silikleştirerek sanatın özerk alanını yani ontolojik varlık alanını yok etmiştir. Bu bağlamda ortada üretilecek bir özel alan kalmadığından, sanatın kimin tarafından sahiplenildiği tartışması da otomatik olarak anlamsızlaşmıştır.

4) Ayrıca postmodernizmin tarihsel araştırma yöntemi de sorunludur. Öldürücü bir silah gibidir; silahı kimin tuttuğu ve hedefe kimin konulduğuna göre sonuç verir ve bir otopsi gibi kaba bir yöntemdir. Fonksiyonel olarak bir araya getirme kaygısı olmadan beden bütünlüğünü parçalamaktadır. “Neden” sorusuna cevap bulunabilse bile “nasıl” sorusu genelde hatalı bir tarihsel bakış ile cevaplandırılır: Çünkü postmodern sanattaki “postij” uygulaması gibi; olaylar, kavramlar, kişiler, zaman ve mekan bağlamından uzak olarak kurgulanır. Bu açıdan bazı postmodern feministler, postmodernizmin kadınları dışlayan erkek icatlarından biri daha olabileceği tehlikesine bile işaret ederken (Owens, 1983: 61) postmodernizm kendi yöntemiyle irdelendiğinde de, iddia ettiğinin dışında bir sistem görünümü vermektedir. Çünkü Lyotard (1990)’ın da ifade ettiği üzere “cinsler arasında çizilen sınır, aynı toplumsal bütünü bozmaz”.

Tam bu noktada konumuzla ilgili olarak Nochlin’in “tarihte neden kadın sanatçılar yok” sorusuna tekrar dönersek; bu durumu zaman ve mekan bağlamından kopararak en basit şekliyle sadece erkeklerin engellemesine ya da hegemonyasına bağlamak ne kadar gerçekçidir? Ya da Garrard (1991-1992: 36)’ın plastik sanatlar alanında kadının yokluğu için yaptığı; “En azından Rönesans’tan bu yana kadın sanatçı ile toplum arasında bir ayrı durma hali görülmektedir. Bu ayrışma kadınları “yaratıcılığın erkek tarafında” rakip olarak görmek istemeyen erkek sanatçılar tarafından kasten yaratılmıştır. Kadın sanatçılar sanatın inşasında sınırın içinde güçsüz, yetkisiz ve ‘sanatçı olarak görünmez’ kalmışlardır.....” açıklaması ne derece gerçeği yansıtmaktadır?

Bu bakış açılarından hareketle Avustralyalı akademisyen, yazar ve aktivist olan Germain Greer (1979) de “The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work” adlı çalışmasında, ortaçağdan 19.yüzyıla kadar batı plastik sanatlarında istinai bazı kadın sanatçıların varlığını ortaya koymaya çalışmış ve sanatsal başarı için erkeklerle rekabet eden kadın sanatçıların çoğunluğunun yaşadığı sosyal hayattaki silik konumlarını, başta kendileri de sanatçı olan babaları ya da aşkları veya hayran oldukları erkeklerle girdikleri ailevi veya romantik ilişkilere bağlamıştır. Greer (1979) Paula Modersohn-Becker, Sonia Terk Delaunay gibi uzak ve yakın tarihten sanatçıları örnek olarak vererek, kadınların kocaları ile birlikte çalışmalarına rağmen, sanat tarihine sadece kocalarının isimlerinin geçtiğini ileri sürmektedir.

Kadın sanatçıların geri plandaki konumunu, tarihsel zaman ve mekanından kopararak, erkeklerin engellemelerine, hatta sömürülmelerine bağlamak ne kadar doğrudur? Herşeyden önce, bu iddialar aslında kanıtlanamaz bir değerlendirme niteliğindedir. Çünkü, hangisinin ne kadar katkı verdiği belli değildir ve asla da ölçülebilir değildir. İkinci olarak tarihte kocası ya da babasının desteği ya da şöhreti nedeniyle sosyal konum elde eden kadın da pek çoktur. Bu bağlamda Feminist sanat tarihinde bu konunun Greer’in tersine değerlendirilmesine olanak sağlayacak pek çok örnek vardır. Hatta bir kadın sanatçı eğer tanınmış ise; bunun yine bir erkeğin desteği ile sağlandığı da iddia edilmektedir. Eleanor Tufts (1974) ve Cowen (1996) kadın sanatçılar üzerine yaptıkları çalışmalarda, kadın sanatçıların büyük bir kısmının babalarının da sanatçı olduğunu, onlara eğitimlik, mentörlük, menejerlik yaptıklarını ya da mali destek sağladıklarını anlatmaktadırlar. Ailesinde sanatçı olan kadınların önemli bir kısmı, ailelerinden eğitim, eleştirel geri bildirim, sanatsal malzeme ya da mekan elde etme şansını bulmuştur (Cowen 1996). Örneğin, Angelica Kauffmann (1741-1807), ressam Joseph Kauffmann’ın kızıdır. Babasının atölyesinde ona yardım ederken, babası tarafından yeteneği keşfedilmiş⁹ ve onun tarafından eğitilmiştir. Baba kız, Milano, Bolonya, Parma, Florensa’ya birlikte gitmişler ve böylelikle Angelica buralarda İtalyan duayenlerin eserlerini kopyalama şansını elde etmiştir. Yani, Angelica’nın başarılı olması babasının sayesinde. Feminist Sanat tarihi literatüründe Marry Cassatt, Berthe ve Edma Morisot kardeşler gibi bir çok kadın sanatçının oldukça zengin ailelerden geldikleri ve babalarının ya da kocaların desteğinin onların plastik sanatlar alanındaki başarılarının temel anahtarı olduğu sık sık anlatılmaktadır.

⁹ <http://www.angelica-kauffmann.com/index.shtml>

Diğer ilginç bir örnek ise, Artemisia Gentileschi'dir. Artemisia Gentileschi (1593-1652/53)'in babası; Orazio Gentileschi de ressamdır. Artemisia ailenin dört çocuğundan biridir. Diğer kardeşleri içinde (ki diğerleri erkektir) onun sıradışı yeteneği babası tarafından erken yaşlarda farkedilmiş ve babasının bir çalışanı tarafından eğitime başlanmıştır. İlk bağımsız eseri olan “Susanna and The Elders” (1610)'i 17 yaşındayken yapmıştır. Daha sonra babası onu perspektif çalışması yapması için arkadaşı ressam Agostino Tassi ile tanıştırmıştır. Ancak, bu baba destekli olumlu atmosfer Artemisia'nın, Tassi tarafından tecavüze uğraması ile talihsizliğe dönmüştür. Sanatta pek çok erkek tarafından destek ve teşvik görmesine rağmen, Tassi bu davranışı ile bu alanın da kadınlar için tehlikeli olduğuna ilişkin bir görüntü vermiştir. Artemisia daha sonra yine bir ressam olan ve kendisini destekleyen Floransalı Pietro Antonio di Vincenzo Stiattesi ile evlenmiş ve 1616 yılında Floransa'da Accademia del Disegno'ya kabul edilen ilk kadın ünvanını almıştır. Yaşadığı tecavüzün intikamını ise İncil'deki bir hikayeye vücut verirken, bir yandan da ister istemez erkek iktidarını eleştirdiği ve kadını bu yolda savaş veren bir kahraman olarak sunduğu ünlü tablosu “*Judith Slaying Holofernes / Judith Holofernes'i katlediyor*”i yaparak almış ve böylelikle sanat tarihine de, kadın tarihine de çok tartışılacak bir imza atmıştır.



Greer ve Nochlin gibi sanat tarihçi yazarların, kadınların sanat hayatında Leonardo Vinci, Rambrandt, Picasso, Dali, Matis vb. gibi konumlanamayışlarının sebebini irdelerken tarihe bakışlarının sosyolojik temelden noksan, hatta hatalı olduğu söylenebilir; onlar Postmodernizmin yarattığı yanılsama ile; kavramları, değerleri tarihsel bağlamlarından bağımsız olarak değerlendirmek hatasına düşmüşlerdir:

Klasik dönem sanatçılarının tek müşterileri saray, aristokratlar ve kilisedir. Bu dönemde sanatçılar her ne kadar yüksek sanat icra etseler de, iyi bir taş ya da marangoz ustasından toplumsal statü olarak farklı konumda değillerdir. Zaten bu dönemde heykel ya da resim sanatı, mimarinin içinde bir dekorasyon (süsleme) ya da aristokratların tarihe kendilerini yazdırma çabalarının bir ürünüdür ve ancak Rönesans sonrası, modernleşme ile birlikte ayrılarak müstakil sanat alanlarına dönüşmüş ve burjuvazinin gelişip yaygınlaşması ile

de sanat ve sanatçının toplumsal statüsü artmıştır. Bunun en açık göstergesi yaptıkları evliliklerdir. Bu dönemde hiç soyluluk ünvanı ya da soylu bir ailenin kızını almış bir sanatçıya rastlamak mümkün değildir. Ya da ressam olup da geriye saraylar veya geniş topraklar bırakan da yoktur. Bırakın klasik dönemi, gelişen burjuvazi ile birlikte statü ve maddi olarak daha iyi koşullara sahip modern dönem sanatçıları arasında bile zengin, soylu kaç tane sanatçı sayabiliriz? Pek çok sanatçı ciddi olarak -en azından belli dönemde- maddi sıkıntılar içinde yaşamış, uzun süreli ilişkiler kuramamış, çoğu kendi sosyal konumlarının altındaki kadınlarla yaşamlarını birleştirmişlerdir. Büyük olasılıkla yüzlerce sanatçı da, yeteri kadar ünlenemediklerinden isimlerini günümüze taşıyamamışlardır.

Günümüzdeki sanatçıya ilişkin toplumsal değer algısı son 60-80 yıllık bir geçmişte yaratılmıştır ve halen de çok az kişiye nasip olmaktadır. Sanatçı olmak belirsiz bir geleceğe, meşakkatli bir süreçten geçmeye, şansın yaver gitmesine ve genelde “sefil” bir yaşama direnebilmeye bağlıdır. (Günümüzde de pek farklı değildir.) Sanat eseri üretim süreci ve koşulları kolay değildir; getirisi de şüphelidir. Bu yüzden tarihin hiç bir döneminde ortalama bir aile, çocuklarını sanatçı olmaları için teşvik etmemişlerdir. Nitekim erkek sanatçıların biyografileri bu koşullar hakkında bize fikir vermektedir:

Albrecht Dürer (1471-1528)’in, babası kuyumcuydu ve bir tüccarın kızıyla evliydi. *Pieter Paul Rubens (1577-1640)* bir Hollandalı avukatın oğluydu. Başta Montova Düku olmak üzere pek çok aristokratın himayesinde çalıştı. Antwerp’in yüksek dereceli memuru ve bir hukukçunun güzelliği ile bilinen kızıyla ilk evliliğini yaptı. İlk olarak bir düzineyi aşkın asistanıyla birlikte 3000 civarında seri resim üretimi yaptı. Bunların ancak 600’ünde katkısı olduğu tahmin edilmektedir. Eşinin ölümünü takiben 53 yaşında, 16 yaşında bir tüccarın kızıyla ikinci evliliğini yaptı ve yaşamının son yıllarını satın aldığı şatoda geçirdi.

Rembrandt van Rijn (1605-1669), dönemin pek çok sanatçısına aykırı bir hayat çizgisi takip etti. Varlıklı bir değirmencinin oğlu olarak dünyaya gelen Rembrandt, çok küçük yaştan itibaren resme ilgi duydu. Hollanda’nın en parlak dönemi idi ve yeni zengin pek çok burjuva bir moda olarak Rembrandt’ın kapısında kuyruk oluyorlardı. Çok erken sayılabilecek yaşta gösterişli bir yaşama kavuşmuştu. Zengin bir kızla evlendi. Ancak karısının ölümünü müteakip şansı dönmeye başladı. Modası geçmiş, gün geçtikçe zenginler

kapısını çalmaz olmuştu. Evinde çalışan, modellik yapan kadınlarla hayatını sürdürdü ve geride resimlerinden başka bir şey bırakmadan öldü. *Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875)* iyi halli bir tüccar ailenin çocuğuydu. Ticaret üzerine eğitim almasına ve ailenin bu yönde yönlendirmesine karşın ressamlığı seçti. *Camilla Pissarro (1830-1903)*, tüccar bir babanın oğluydu ve babasından kaçarak resme başladı. Bir köylü genç kızla evlendi. *Edgar Degas (1834-1917)*, varlıklı sayılabilecek bankacı bir ailenin çocuğu idi. Ailenin hukukçu olması için yönlendirmelerine karşın resmi seçti. Hiç evlenmedi. *Alfred Sisley (1839-1899)*, bir İngiliz tüccar ailenin çocuğu idi. Ailenin tüccar olması isteklerine rağmen resmi seçti ve buna rağmen uzun yıllar ancak aile desteği ile yaşadı. *Claude Monet (1840-1926)*'de bir tüccarın oğluydu. Uzun dönem ressam arkadaşlarının ve ailesinin maddi desteği ile ayakta durdu. İlk eşi model Camille Doncieux idi. İkinci eşi, bir süre metres hayatı yaşadığı dul Alice Hoschede idi. *Eugene Henri Pal Gauguin (1848-1903)*, bir gazetecinin oğluydu. Önce gemilerde çalıştı. Borsa işine girdi ve büyük başarı kazandı. Borsadan kazandığı büyük paralarla tablo komisyonculuğu yapmaya, amatör olarak resim çalışmaya başladı. Bu arada Danimarkalı bir hakimin devletin hayır işleri organizasyonlarında çalışan kızıyla evlenerek sakın bir yaşam sürerken, 35 yaşına geldiğinde ailesine bile haber vermeden Paris'e, oradan pek çok ülkeye gitti ve kendini tamamen resme verdi. 55 yaşında ölümüne kadar, Cava'lı metresiyle yoksulluk, sefalet içinde bir yaşam sürdü. Hikayesi en ilginç ressamlardan biri *Vincent Van Gogh (1853-1890)*'dur. Zengin bir aile içinde bir köy papazının oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Çocukluk ve gençlik yıllarında girip çıkmadığı iş kalmayan, ölümle yüzleşecek kadar sefalet içinde yaşam süren, ancak kardeşinin desteği ile hayatının son yıllarında resim yapmaya zaman ayırabilen Van Gogh, kısa yaşamında ancak tek bir resminin satışını görmüştür. Başlangıçta sevdiği iki kadın evlenme isteğini red etmişti. Ruh sağlığı da bozulan Van Gogh bundan sonra yaşamını genelevlerden kadınlarla paylaştı. *Henri Matisse (1869-1954)*, yine bir tüccarın oğlu, hukuk eğitimi gördü. 21 yaşından sonra resimle ilgilendi. Ailesini zor ikna ederek Paris'e eğitim için gitti. Ressamın ilk sevgilisi ve çocuğunun annesi, modeli Caroline Joblau idi. İkinci eşi elit bir burjuva ailesinden gelen Amelie Noellie Parayre'di. *Diego Rivera (1886-1957)*, öğretmenlik, bir dergide editörlük ve sağlık müfettişliği yapan bir baba ile doktor annenin çocukları olarak dünyaya geldi. Küçük yaşta resme başlayarak dikkat çekti. Daha ilkokulda okurken, burslu olarak sanat akademisinde dersler almaya başladı. 1920'lerden itibaren tanınmaya başlayan Rivera, 1930'lara geldiğinde dünyaca tanınır olmuştu. ABD'den,

başta Henry Ford ve Rockefeller olmak üzere siparişler almaya başladı. Bu arada henüz öğrenci olan Frida Kahlo ile tanıştı ve büyük bir aşkla 1929'da evlendi. Frida üçüncü eşiydi. Frida'nın sanat alanında yükselmesi için destek oldu. Çirkin denilebilecek fizik özelliklere sahip Rivera, dönemin en güzel kadınları ile Frida'yı defalarca aldattı. Frida da benzer şekilde karşılık verdi.

Sanat tarihini ya da yukarıda isimlerini sıraladığımız pek çok sanatçının yaşamlarını irdelediğimizde şu ortak özellikleri görürüz: 1) Sanatçı olma talebi büyük çoğunlukla başta soylu ve zengin olmayan zanaatkar, tüccar, orta halli, sonra da giderek zenginleşmiş burjuva ailelerden gelmektedir. 2) Avrupa'da üç sanat merkezi oluşmuştu: Fransa (Paris), İtalya ve Hollanda. Buralardaki sanat okullarına devam etmek ve daha sonra belli başlı atölyelerde uzunca sayılabilecek bir süre çıraklık yapmak gerekmektedir. Tanınma ya da şöhret kazanma, şansı varsa genellikle ileri yaşlarda mümkün olabilmekteydi. Pek çoğu sanat tarihindeki yerlerini bilmeden öldüler. 3) Klasik ve Rönesans dönemi sanatının mimari ile olan birlikteliği nedeniyle sanatsal faaliyetler şantiyelerde, geniş mekanlarda, bireyselden çok bir atölye çalışması olarak icra ediliyordu. Eserler, Michelangelo, Leonardo da Vinci gibi sanatçıların imzasını taşısa da, beraberlerinde adları bile bilinmeyen pek çok sanatçı çalışırdı. Bu dönem sanatçılarının bu çalışma koşulları nedeniyle bir evlilik yapmaları da çok zordu. 4) Sanatçı olmak üzere yola çıkmak tam bir maceraydı ve bu nedenle erkekler, aileleri tarafından teşvik edilmekten ziyade büyük bir dirençle karşılaşıyorlardı. 5) İstisnai olarak varlık elde edilen dönemler dışında çoğunlukla, kendi aile statülerinin altında statüden gelen kadınlarla evlilikler yapıyorlardı.

Bu bulgular, erkeklerin kadınları sanat alanına sokmayarak, baskıladığına ilişkin hükmü geçersiz kılmaktadır. Ailelerin kendilerinin, varlıklı olsalar bile, erkek çocuklarını sanatçı olmaktan alıkoymaya çalışmaları ve ancak daha alt statü gruplarından kadınlarla evlilik yapabilmeleri, sanatçı olmanın toplumda tercih edilen bir statü olmadığını göstermektedir. Erkeğin aileye bakma yükümlülüğünden ve sanatın bu yükümlülüğü yerine getirmeye olanak verecek bir gelir düzeyini ve yaşam koşullarını sağlayamayacak olduğuna ilişkin inanç nedeniyle; o dönemden günümüze uzanan “*sanatçıya, çalgıcıya kız verilmez*” toplumsal yargısı anlamlılık kazanır.

Kadın sanatçılar ise; erkeklerin aksine genellikle toplumda belli bir statüye ve varlığa sahip ya da kendi de sanatçı olan babaları ya da eşleri tarafından

desteklenmişlerdir. Kadınlar için evi geçindirme gibi bir yükümlülüğün olmaması ile teşvik etme arasında anlamlı bir korelasyon vardır. Örneğin, Bologna, Rönesans döneminde pek çok kadın sanatçı çıkarmıştır. Varlıklı bir ailenin kızı olan ve erkeklerle birlikte mermer rölyef çalışan *Properzia de' Rossi (1490-1530)* buna iyi bir örnektir. Bu açıdan, sanat tarihinde engellenenin aksine erkeklerden gördükleri destek sayesinde, kariyerlerinde hızlı yükselen ve erkeklerin geçmek zorunda oldukları meşakkatli süreçleri yaşamayan kadın sanatçı örneği de çoktur. Daha alt sosyal grupların ise ister kadın, ister erkek olsun, böyle bir maceraya atılmak için hiç şanslarının olmadığı açıktır. Özellikle alt sınıf üyesi kadınlar için, çömlekçilik, sepetçilik, küçük eşya süslemeciliği, dokumacılık çok daha güvenilir ve garantili işlerdir.

Kadının sanat bağlamında toplumsal görünürlüğüne irdelediğimizde, bir diğer tarihsel olguya daha dikkat çekmek gerekir: Ortalama yaşam süresi. Kadınların doğum ve hastalık kaynaklı ölüm olguları gözardı edildiğinde, erkeklerin ortalama ömürleri yüzyıllardır hemen hemen aynı seviyededir. Aynı dönemde kadınların ortalama ömürleri ise dramatik bir şekilde artış göstermiştir. Örneğin 1300-1570 yıllarındaki erkek İtalyan ressamların ortalama ömürleri 62.7 ± 17.4 yıldır (Griffin, 1995: 9). Buna karşın bir çalışmaya göre İngiltere’de 1480-1679 yıllarında 15 yaşındaki bir kadının yaşam beklentisi 48.2 yıldır. Kadınlar için ortalama ömür beklentisi ancak 1920’li yıllarda erkeklerle eşitlenmiştir. Bu süre 1989 yılında ise erkekleri geçerek 79.2 yıla çıkmıştır (Hollingsworth, 1969: 73-102). Yukarıda verdiğimiz sanatçı ve ailelerinden oluşan örneklem grubu da bu sonucu doğrulamaktadır. Örneğin, erkek sanatçıların pek çoğu, kendilerinden genç yaşta olmalarına rağmen, ilk eşlerini kaybettikten sonra çoğunlukla ikinci evliliklerini yapmışlardır. Bunun temel nedeni, kadınların yüksek orandaki doğurganlık oranlarıdır. Avrupa’da 1600’lü yılların sonunda ortalama doğum sayısı toplumun ileri gelen yönetici gruplarına ait kadınlar için (6)’nın, çalışan gruplara ait kadınlar için ise (7)’nin üzerindedir ve bir yüz yıl sonra bu değerler ancak birer adet düşmüştür. Bu verilere, sayılarının tesbiti mümkün olmayan düşükler ya da ölü doğumlar dahil değildir. Dolayısıyla, çok yakın tarihe kadar, tek başına sadece kadın olmak, anne olma fonksiyonu nedeniyle oldukça tehlikeli bir işti. Sanatsal alanda eğer şans yardım ederse meşhur olmak ve tanınmak çoğu zaman ileri yaşlarda mümkün oluyordu ki, kadınların önemli bir kısmının bu yaşları göremeden öldükleri görülmektedir.

Ancak sanat tarihinde istisnai örnekler de vardır. Örneğin, *Lavinia Fontana (1552-1614)*, Bologna/İtalya'da School of Bologna'da ressam olan bir babanın kızıdır. Resim eğitimini öncelikle babasından almıştır. Daha önce kadınların alınmadığı bu okula erkeklerle birlikte devam etmiş ve yine babasının desteği altında kısa sürede kariyerinde yükselerek para kazanmaya başlamıştır. Profesyonel olarak resim yapan ilk kadın sanatçı olmanın yanı sıra ilk *nü* çalışan kadındır. Fontana kariyerinde başarıya ulaşmış ve pek çok kez anne olmayı başarmış nadir örneklerden biridir. 11 çocuk sahibiydi ve öldüğünde 62 yaşındaydı.

Tüm bunlardan anlaşılacağı üzere; evlenmek, çocuk sahibi olmak ve onların yaşamını garanti altına almak istiyorsa; hele önünde yolunu açıp destek olacak biri de yok ise, ne sanatçı olmak; ne de bir sanatçının eşi olmak, bir kadın için tercih edilebilir görülmemektedir. Nitekim, sanat tarihinde bu korelatif ilişkiyi anlatan ünlü bir aile vardır: Sofonisba'nın ailesi.

Sofonisba Anguissola (1532-1625), Rönesans dönemi kadın sanatçılarına ilginç bir örnektir. Cremona/İtalya'da soylu bir anne babanın, 6 kız ve bir oğlan yedi çocuğunun en büyüğüdür. Babaları tüm çocuklarının sanatçı olmaları için çaba göstermiş ve özel dersler aldırmıştır. Sofonisba kariyerinde hızla yükselerek 23-24 yaşında resimlerini Michelangelo'ya gösterme şansını elde etmiştir. Onun da desteği ile kısa zamanda önce yerel soylular daha sonra İspanya Kralının sarayına ve himayesine girmeyi başarmıştır. İki kez evlenmiş ve eşlerinden resim konusunda destek görmüştür. İstisnai bir durum olarak 93 yaşında ölmüştür. Ancak, hiç çocuğu olmamıştır. Diğer üç kız kardeşi de aynı ortamda resimle iç içe büyümelerine rağmen, ikisi evlilik ve çocukları nedeniyle resim çalışmalarını bırakmışlardır. En az kendisi kadar yetenekli bulunan küçük kardeşi Lucia ise çok genç yaşta hayatını kaybetmiştir.

4. Feminizm, 'Female'e Karşı: Kendini Arayan Feminizm

Kadını tamamen edilgen ve bunun sorumlusu olarak da tamamen erkekler tarafından kurulmuş bilinçli hegemonik yapıyı gören ve bunu delillendirmek için tarihi yeniden kurgulayan ve içinde bulunduğumuz dönemde diğer tüm feminist yaklaşımları da dışlayarak, temsili tamamen üstlenen postmodern feminizmin yeniden kendini sorgulaması gerekmektedir. Yıllardır belli bir bakışı yansıtan ve neredeyse söylemlerinin ilahi bir yasaya dönüştüğü,

alternatif düşüncenin aforoz edildiği bir dönemi yaşamaktayız. Halbuki her zamankinden çok feminist çözümlere ihtiyacımız var. Günümüzde yapılan pek çok araştırmanın ortaya koyduğu üzere objektif olarak bir *kadın* tanımını yapamadığımız sürece, bir “erillik/masculinity” krizinin de doğmakta olduğunu görüyoruz (Carrigan, T. ve diğerleri, 1985; Clare, 2000; Pleck, 1981; Beynon, 2002).

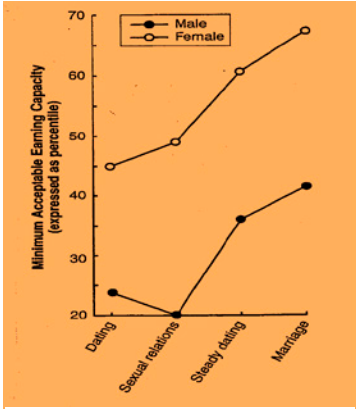
Son yıllarda gelişimsel psikolojinin sunduğu veriler, günümüz ve onun tarihsel gelişiminin gizillerinin aydınlanmasına ışık tutmaktadır. Örneğin, psikolog Melissa Hines ve Gerianne M. Alexander’ın (2008) çocukların cinsiyete dayalı oyuncak tercihlerinin sosyalleşme süreçleri içinde toplum tarafından mı; yoksa doğuştan gelen güdülerini mi belirlendiğine ilişkin deneysel çalışmaları oldukça ilginçtir. Araştırmacılar erkek ve kız çocuklarına yönelik oyuncakları maymunlara verdiklerinde maymunların insanlardakine benzer şekilde tercihler yaptıklarını saptamışlardır. Bunun anlamı şudur; pek çok davranış modellerimiz sosyalleşme sürecinde kazanılmasına karşın, bazı temel dürtülerin de biyolojik olarak aktarıldığını kabul etmemiz gerekir. Bunlardan biri de kadının anneliğine ilişkin davranışlarıdır. Üreme dürtüsü erkek ve kadında ortak olmasına rağmen, annenin bebeği ile olan özel bağı, erkeğe göre farklılık gösterir.

Bir başka ilgi çekici bulgu ise kadın ve erkeğin eş seçimine ilişkindir. Romantizm, sosyal psikologlar tarafından cinsel partner, yani eş seçiminde “aşk”ın en önemli kriter olma hali olarak tanımlanır (Weaver ve Ganong, 2004). Araştırmacılar geliştirdikleri “Romantik İnanç Skalası” (Sprecher ve Metts, 1989) ile kadın ve erkeklerin hangisinin daha romantik olduğunu incelemişlerdir. Yapılan araştırmalar pek çoğumuzun inancının aksine, erkeklerin kadınlara göre çok daha romantik (Northrup ve diğerleri, 2013) ve kadınların da eş seçimlerinde çok daha pragmatik (Hendrick ve diğerleri, 1998) olduğunu ortaya koymuştur. Evrimsel psikoloji çalışanlar bunu, biyolojik gerekliliğin kadının erkeğe göre çok daha seçici olmasını zorunlu kılması nedeniyle, kadın tarafından geliştirilen bir cinsel strateji olarak açıklamaktadırlar (Buss ve Schmitt, 1993).

Bu stratejinin diğer unsurlarını yine evrimsel psikolojinin bulguları ortaya koymaktadır. Günümüzde kadınlar, erkeklere oranla iki kat daha fazla, seçecekleri erkeklerde finansal bir güç aramaktadırlar (Buss; 1989). Kenrick ve arkadaşları (1990) araştırma sonuçlarında bu farklılığı çok daha açık

biçimde tartışmaktadırlar (Şekil-1). Erkek cinsel ilişki için, hiçbir finansal güç aramazken, kadın romantik bir ilişki için bile, erkekten finansal güç talep etmektedir. Kadın için finansal standartlar evlilik durumunda ise erkeğe göre -iki katı bir oranla- en yüksek seviyeye çıkmaktadır.

Yine kadınlar romantik bir ilişkide, büyük oranda yüksek statüyü, cinsel çekiciliğe tercih etmekte (Townsend ve Levy;1990a). Yüksek statü sahibi kadınlar bile, eş seçimlerinde, kendinden yüksek statülü erkekleri tercih etmektedirler. Sadella ve arkadaşları (1987) araştırmalarında kadın ve erkeklerin kendi hemcins sosyal grupları içinde, baskın olma durumlarının, karşı cinsin tercihlerini ne yönde etkilediğini incelemiştir. Bulgulara göre kadınlar büyük oranda baskın erkekleri tercih ederlerken, erkeklerin tercihlerinde belirgin bir değişiklik olmadığı görülmüştür. Bu kadının erkeğin statüsü üzerinden statü arayışı olarak açıklanmaktadır (Sadella ve diğerleri; 1987).



Şekil 1

Tüm bu bulgular erkeğin pek seçici olmadığını işaret eder. Babalıkla ilişkisi kadınla geçirdiği sadece birkaç dakikadır. Hâlbuki kadın için annelik uzun bir süreçtir. Çocuğu dokuz ay karnında taşıması gerekecek ve doğan çocuk daha uzun yıllar bakıma muhtaç olacaktır. Kadın bu nedenle, erkeğin aksine çok daha seçici olmak zorundadır. Erkek sağlıklı çocuklar vermek için sağlıklı olmalı, kendini diğer erkeklerin tecavüzlerinden koruyabilmeli, çocuğunun ve kendisinin temel ihtiyaçlarını karşılayabilmelidir. Yani

her bakımdan “güçlü” olmalıdır. Kadının eş seçiminde uyguladığı bu strateji günümüzde de onbinlerce yılda oluşturduğu stratejinin devamıdır. Biyolojinin birbirlerine zorunlu kıldığı kadın ve erkeğin beklentilerinin birbirlerinden bu farklılığı, erkekleri kısa süreli, kadınları ise çocukları ile olan ilişkilerinden dolayı, çok daha uzun süreli stratejiler geliştirme zorunda bırakmıştır. Kadın bu stratejisi ile, kendisinden birkaç dakikalık zevk beklentisi olan erkeği kendine bağlayarak pek çok şeyden sorumlu kılmıştır. Bu bağlamda iddia edilen aksine, kadın günümüz medeniyetinin temelini teşkil eden kendi stratejisi ile merkeze yerleşmiştir. Aslında mitolojideki pek çok hikayede kadının şeytani, akıl çelen olarak tasvir edilmesi, erkeğin bu gerçeği idrakinin

ifadesi olsa gerek: Yaratılış mitinde Adem, dünyevi pek çok problemle yüzleşmesinde, bir anlık zevk için kendini kandıran Havva'yı sorumlu tutar.

Radikal feminizmin önemli isimlerinden birisi olan Shulamith Firestone, feminizmin temel eserlerinden biri sayılan *Cinselliğin Diyalektiği* (1979) isimli çalışmasında kadınların ikincileştirilmesinin temelini sosyal değil, biyolojik unsurlardan kaynaklandığını savunurken aslında bu görüşe yaklaşmıştı. O da kadının doğurmasını ve adet görüyor olmasını onun güçsüzlüğünün temeli olarak görür. Ayrıca, aile, din, cinsellik gibi diğer tüm sosyal, kültürel unsurların bu temel biyolojik varoluş üzerine kurulduğunu iddia eder. Bu bağlamda Firestone sözkonusu durumdan kurtuluş yolu olarak kadınların biyolojik yeniden üretim araçlarını ele geçirmeleri gerektiğini öne sürmüştür. Yani tıbbi ve teknolojik olarak kadınları bu biyolojik boyunduruktan kurtaracak olan yeniliklerin geliştirilmesi gerektiğini söylemiştir. Bu çerçevede özellikle tüp bebek gibi teknolojilerin desteklenmesi gerektiğini ve kadınların sadece bu şekilde özgürleşebileceğini söyleyerek yandaşları ile çelişmiş ve çözüm olarak insanlık tarihi boyunca birlikte yürüdüğü erkek ile olan ilişkisini sadece seks boyutuna indirgemıştır (ki artık ona da ihtiyaç yoktur). Görmediği, tüm kurgunun kadının uyum stratejilerinin bir ürünü olduğu ve sınırsız bir özgürlüğün de aslında bir mahkûmiyet olduğudur. Kadınların pek çoğunun bu aşırı liberal düşüncelere uzak durması, bu temelde bir çözümün de toplumsal bir karşılığının olmadığını göstermesi açısından önemlidir.



Adem ve Havva

Schopenhauer (2006) “*Aşka ve Kadınlara Dair Aşkın Metafiziği*” adlı eserinde erkeklerin kadınlardan ne beklediğini ve kadınların erkeklerden ne istediğini analiz ederek tarihe geçecek kadar önemli işlerde kadının adının olamamasının nedenini kadınların, zihinsel ya da bedensel olarak, büyük işler için yaratılmamış olmalarına bağlamaktaydı. Paglia Camille (1990) bu iddiayı “*Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*” adlı eserinde daha da ileriye taşıyarak, erkeklerin olağanüstü olduklarına ve 2013’de Time’da yayınlanan “It’s a Man’s World, and It Always Will Be” adlı makalesinde de erkeklerin olmadığı yerde kadınların da olamayacağına kadar vardırıyordu. Halbuki, bilimsel veriler hiç de böyle olmadığını göstermektedir. Kadının belli alanlarda nisbi olarak yoksuluğu, kadınların acizliğinden çok, kendi

stratejilerinin bir sonucudur: Uğraşların cinsiyet temelinde tanımlanan rollerle birlikte kesin olarak ayrışması, yeteneklerin hatta düşünce sistematığındeki değerlerin bile farklılaşmasına neden olmuştur.

Harvard Üniversitesi'nden psikolog Mahzarin Banaji (2004: 284) de benliği, kültürden ayıran net bir çizginin olmadığına ve içinde geliştığımız kültürün zihinlerimizdeki “derin uzantısına” dikkat çeker. Bu yüzden, kadın ile erkek beyinleri arasındaki -düşüncelerimizin, duygularımızın, yeteneklerimizin, motivasyonlarımızın ve davranışlarımızın kaynağı olan zihinlerimiz- toplumsal cinsiyet farklılıklarını, psikolojik olarak sosyo-kültürel bağlamın zihne ne kadar nüfuz ettiğini kavrayamadan anlayamayacağımızı ileri sürer. Çevre toplumsal cinsiyeti önemli kılınca, zihinde uyarıcı etkisi oluşur ve kendimizi toplumsal cinsiyetimiz üzerinden düşünmeye başlarız; kalıp yargılarla toplumsal beklentiler zihinde daha önemli hale gelir. Bu durum, benlik algısını ve ilgi alanlarını değiştirebilir, yetkinlikleri azaltabilir ya da çoğaltabilir, istençsiz ayrımcılığı tetikleyebilir. Diğer bir deyişle, toplumsal bağlam kendinizin kim olduğunuzu, nasıl düşündüğünüzü ve ne yaptığınızı etkiler. Bu düşüncelerimiz, tutumlarımız ve davranışlarımız toplumsal bağlamın bir parçası olur. Mahremdir ve Banajiye göre bunun çözülmesi zordur. Bu nedenle, toplumsal cinsiyet hakkında, farklı bir düşünme biçimi gereklidir. Böyle değerlendirdiğimizde kadının, toplumsal olarak erkeğe ait bir statüyü işgal ettiğinde, erillikle ilişkilendirilen davranış kalıplarını kullanması anlaşılabilir hale gelir.

2007 yılında yapılan bir araştırmada, katılımcıların %45'i ofis ortamında yöneticilerinin sözlü şiddet, işini sabote etme, otoritesini yanlış kullanma ve ilişkiyi bozacak davranışlarına maruz kaldıklarını ifade ediyorlardı. İlginç olan bu davranışı gösteren yöneticilerin %40'ı kadındı.¹⁰ Banaji'nin ifade ettiği gibi kadın, erillığe atfedilen bir statüdeki rolünü oynarken, yine bu statü ile ilişkilendirilen eril davranış kalıplarını kullanmaktadır. Günümüzde pek çok kadın, bu yolla kendi zihinsel kabuğunu kırarak, erillığe atfedilen alanlara girmekte ve başarı kazanmaktadır. Ancak, burada bir sorun vardır; erilliğin rolleri alınırken, davranış kalıpları da alınmaktadır.

2010 yılında yapılan diğer bir araştırmaya göre, yine iş ortamında kadından gelen tacizkar davranışların %80'i yine kadınlara yöneliktir. Gallup, 60

¹⁰ <http://www.wsj.com/news/articles/SB10001424127887323884304578328271526080496>

yıldır kadın ve erkeklerin iş yaşamlarında, kadın mı; yoksa erkek bir patronu mu tercih ettiklerini sorgulamaktadır ve araştırmalarına göre, ilginç bir şekilde %39 ile kadınlar, erkeklerden daha fazla bir oranla (%26) erkek yönetici ile çalışmayı tercih edeceklerini; yine kadınların %95'i, profesyonel yaşamlarında en az bir kez, diğer bir kadın tarafından önlerinin kesildiğini ve kadın yönetici ile çalışırken de, erkek yöneticilerle çalışmaya göre daha fazla stres yaşadıklarını beyan etmişlerdir.¹¹ Bu verilere bakarak, kadınların profesyonel yaşama katılmalarının ve yükselmelerinin önündeki engelin yine kadınlar olduğu iddiası ortaya atılamaz mı?

Peki, kadının, kadına olan bu 'düşmanlığının' nedeni nedir? Bunun aslında kadının kendi geliştirdiği stratejisinin doğal bir sonucu olduğu düşünülebilir; erkekleri yarıştırmak, diğer kadınları kendine rakip kılmıştır. Yine kadın üstlendiği rol nedeniyle çok daha fazla insani ilişkilere odaklanmaktadır. Günümüzde de pek çok araştırmanın ortaya koyduğu üzere; onun için güvenlik esastır ve risk almak, maceralara girmek onun işi değildir. Ancak, yeri geldiğinde risk almak, maceralara girmek, sert mücadelelere girişmek gerekiyorsa da bu, kadın tarafından cesaret kavramı etrafında "erkeklik" değeri ile birlikte, erkeğin sorumluluğu olarak tanımlanmıştır. Tüm savaşlarda, erkekleri cepheye göndermek için bir anda ortaya çıkan ve onlara görevlerini hatırlatan kimi anne, kimi sevgili, kimi tanrıça görümlü kadın figürleri rastlantı değildir. Bu anlamda cennete; kadın melekleri (hurileri) koymadığınızda, oraya gitmek için bile çaba göstermeyeceğini bildiğiniz erkeklerin, kadınların olmadığı bir dünyada günümüz medeniyetini inşa edebileceklerini ileri sürmek mümkün değildir.



Gustave Courbet, ünlü "Dünyanın Kökeni" tablosunda bu gerçeği en çarpıcı biçimde ortaya koymuştur. Günümüzün dünyası ve medeniyeti kadının bu stratejisi üzerine şekillenmiştir. Kate Millett (1987)'in *Cinsel Politika* isimli kitabında ataerkilliği yeniden üreten kurumlar olarak tanımladığı aile, aşk

¹¹ <http://www.bloomberg.com/news/articles/2014-10-16/women-dislike-having-female-bosses-more-than-men-do>

ve cinsellik kadının bu stratejisi gereği kadın tarafından üretilen kurumlar olarak işaretlenir. Ataerkil sistemi ailede yeniden üreten, nesilleri yetiştiren yine kadındır. En önemlisi kendi stratejisi gereği erkeğe bu gücü atfeden de kadın değil midir?

Zaman içinde her güç yapılanması gibi kimi zaman ve kimi yerde hegomonik bir yapıya bürünse de, bu strateji uzunca bir süre toplumsal ilişkilerin temel belirleyicisi olmuştur. Ancak, zaman içindeki gelişmeler karşısında gelenen noktada yine kadın, feminizm kavramı içinde geleceğin yeni stratejisinin arayışı içindedir. Tarihsel süreç içinde, kadınları buna yönlendiren modernitenin sunduğu dört önemli gelişmedir: Doğum kontrol teknolojilerinin gelişimi ile kadının bedeni üzerindeki kontrolünün mümkün olması ve doğum olayının kadın için tehlikeli bir olay olmaktan çıkması; teknolojik gelişmelerin beden gücünün istihdamdaki yerini alabildiğine düşürmesi, hizmet sektörünün payının yükselmesi ve erkeğe gücü sağlayan fonksiyonlarının önemini yitirmesi; teknolojik gelişimlere paralel demografik yapı değişimlerinin sonucu olarak, kadın üzerindeki doğurganlığa ilişkin toplumsal baskının azalması.

Ataerkil bir sistem olarak tanımlanan kapitalizmin, postmodern feminizm ile yıkılacağı iddiasının da yaşanan gerçeklikte bir karşılığı bulunmamaktadır. Ancak feminizmin günümüzde bu sistemin karşısında alacağı tutum ile sınanacağı da muhakkaktır. Döneminin en zengin armatörlerinden ve en hızlı uluslararası kazanova olarak bilinen Aristotle Onassis'e atfedilen sözler bir gerçeği anlatır: *"Eğer kadın olmasaydı, dünyadaki tüm paraların bir anlamı kalmazdı."* O para kapitalist sistemde erkeğin elindedir. Ancak günümüzde, paranın tamamen özgürlüğünü ilan ettiği ultra kapitalist sistemde, *"kadın eski stratejisinin kriterlerine dokunmadan, bu yeni sisteme mi entegre olacaktır, yoksa zoru tercih ederek kendine daha eşitlikçi bir dünyayı mı inşa edecektir?"* sorusu cevabını aramaktadır.

Sonuç

Abyss Creation LLC, ABD, California, San Marcos’da bir firma; RealDoll adı altında gerçeğe her iki cinsiyete çok yakın, gerçek boyutlu, cinsel organlar dahil bire bir kopya edilmiş yüksek kaliteli silikondan “seks robotu” oyuncaklar imal etmektedirler. Erkeklerin oyuna olan düşkünlüğünden tahmin



RealDolls- SexBots

edilebileceği üzere, bu seks oyuncaklarından çok büyük oranda kadın olanları satılmaktadır. Fiyatları 5-6 bin dolardan başlamaktadır. Firma son olarak ‘artificial intelligence’ teknolojisi ile bu oyuncaklara ruh kazandırmaya çalışmaktadır. Şimdiden belli bir mesafe almış görünmektedirler; bu oyuncak mankenlerin konuşma ve belli mimikleri de kullanabilme düzeyinde bir teknolojileri bulunmaktadır. Üzerinde çalışılan bu üst modellerin fiyatlarının 60 bin dolara çıkması beklenmektedir. Firma şimdiye kadar beşbin’in üzerinde satış gerçekleştirdiğini beyan etmiştir. Firma ömür boyu garanti vermektedir. Kısaca, artık erkekler için de çok daha gerçekçi ‘virtual sex’ olanakları var olduğu görülmektedir; üstelik baş ağrıtmayan, hiç bir sorumluluk talep etmeyen ve her daim emre amade..... Yani, bir anlamda erkekler de gittikçe ‘özgürleşiyorlar’.

Feminizm ile salt cinselliğe indirgenen kadın ve erkek ilişkisinin ‘sexbot’ların gelişip yaygınlaşmasıyla gelecek yaşamımızda günümüzden oldukça farklı olacağı anlaşılmaktadır. Birbirlerimizden koştukça, bizler de birer ‘realdoll’a dönüşüyoruz: Parayla alıp satılan ve kendimizin bile farkında olmadan pek çok duygularımızı yitirdiğimiz, tekdüze bir yaşam ... Bir kadın ve erkeğin birlikteliği, anne ve çocuğun birlikteliğinden sonra gelen en güzel bağdır. Sevgi bu ortamda yeşerir ve öğrenilir. Empati yetisi başka nerede daha iyi kazanılabilir? Düşünce zenginliği daha fazla başka hangi ortamda sağlanabilir? Dünyada kadın ve erkeğin birlikteliğinden daha fazla dayanışmayı sağlayan bir birlik yoktur. Ve çocuklar için bu birlikten daha ideal bir yetiştirme ortamı bulunabilir mi?

Feminizm kendini geçmişe hapsederek, geleceği atlamaktadır. Günümüz medeniyeti kadının stratejisi ve erkekle olan dayanışmasının ürünüdür. Korkarız bu birlikteliğin dağılması nedeniyle, gelecek medeniyetimiz insana ait olmayacak.

Çalışmamızda feminizm çalışmalarına farklı bir pencereden katkı sunulmak istenmiştir. Çerçeve alabildiğine geniş tutularak, konunun; dağılma riskine rağmen, çok boyutluluğunun ve bütünlüğünün vurgulanması amaçlanmıştır. Öncelikle de feminizmin içindeki çelişkiler, çıkmazlar vurgulanmaya çalışılmıştır. Günümüzde yaşanan ve kadını ikinci plana öteleyen hegomonik yapının erkek kaynaklı ataerkil sistem olduğu ve bu nedenle problemin bir “erkek” problemi olduğuna ilişkin neredeyse ideolojik hale gelmiş söylemlerin yanlışlığına dikkat çekilmek istenilmiştir. Bu bakışın, tek başına bir erkek problemi olmasa da bir “erkeklik” krizi yarattığı düşünülebilir. Problemin kaynağı öncelikle kadınlardır. Bu nedenle sağlıklı bir geleceğin kurgulanması açısından feminist bakış açısı büyük önem taşımaktadır. Buna erkeklerin de ihtiyacı vardır.

Feministler, modernite ile birlikte fonksiyonları zaten zayıflamış kurumları ve bu nedenle erozyona uğramış değerleri terk ederken, stratejilerinde değişikliğe gitmezlerse korkarız farklı ve humanizmadan çok daha uzak bir hegemonyanın inşasına sebep olacaklar. Bu nedenle kadınlar, feministlerin bile istemeden kendilerine biçtiği değeri red ederek, güçlerinin ve yeteneklerinin farkına varmalı ve sorumluluklarını üstlenmelidirler.

KAYNAKÇA

- Bailey, J.M., Gaulin, S., Agyei, Y., & Gladue, B.A. (1994), "Effects of Gender and Sexual Orientation on Evolutionary Relevant Aspects of Human Mating Psychology", **Journal of Personality and Social Psychology**, 66: pp.1081-1093.
- Banaji, M. R. (2004), "Implicit attitudes can be measured", In (eds. H. L. Roediger, J. S. Naime, I. Neath & A. Suprenant) **The Nature of Remembering: Essays in Honor of Robert G. Crowder** , Washington DC, American Psychological Association, 117-150.
- Banaji, M.R. (2001). Implicit attitudes can be measured. In H.L. Roediger, III, J.S. Nairne, I. Neath, & A. Surprenant (Eds.), **The nature of remembering: Essays in honor of Robert G. Crowder** (pp. 117–150). Washington, DC: American Psychological Association.
- Baudrillard, Jean (1994), **Simulacra and Simulation**, University of Michigan Press.
- Beynon, J. (2002), **Issues in Cultural and Media Studies, Masculinity and Culture**, Buckingham, Open University Press.
- Brown, Doug (1991), "An Institutional look at postmodernism", **Journal of Economic Issues**, Vol.25, No.4. pp 1089-1104.
- Buss, D. M. (1985), "Human Mate Selection", **American Scientist**, 73: pp.47-51.
- Buss, D.M. (1989), "Sex Differences in Human Mate Preferences: Evolutionary Hypotheses Tested in 37 Cultures", **Behavioural and Brain Sciences**, 12: pp.1-49.
- Buss, D.M. (1994;2003), **The Evolution of Desire: Strategies of Human Mating** (Revised edition), New York, Basic Books.
- Buss, D.M., ve Schmitt, D.P. (1993), "Sexual Strategies Theory: An Evolutionary Perspective On Human Mating", **Psychological Review**, 100: pp.204-232.
- Carrigan, T., Connell, R.W. and Lee, J. (1985), "Towards a new Sociology of Masculinity" **Theory and Society**, 14, pp,551-604.
- Clare, A. (2000), **On Men: Masculinity in Crisis**, London, Chatto and Windus.
- Cowen, Taylor, (1996), "Why Women Succeed and Fail, In the Arts", **Journal of Cultural Economics**, Netherland, Kluwer Academic Publishers, pp.1-21.
- Duggan, Lisa ve Nan d. Hunter (1995), **Sex Wars: Sexual Dissent and Political Culture**, New York and London, U.S.A, Routledge.
- Faludi, S. (1995), "I'm Not a Feminist But I Play One on TV", **Ms** 5, No.5, Mar./April 31-39.
- Gan, A.M., Voss, Z.G., Phillips, L. ve Christine A. (2015), "The gender Gap in Art Museum Directorships", **Assosiation of Art Directors**, pp.1-15.

Garrard, M.D. (1991-1992), “Women, Art and Society by Whitney Chadwick, Thames and Hudson, 1990”, Book review, **Woman’s Art Journal**, Vol.12, No.2, pp.36-38.

Gelb, Joyce (1990), **Feminism and Politics; A Comparative Perspective**, Berkeley, University of California Press, Vol.137.

Germain, Greer (1979), **The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work**, New York, Farrar Staus Giroux.

Goldberg, Michelle (2001), “Feminism for Sale.” **AlterNet.org**, Jan8, www.alternet.org.

Gouma-Peterson Thalia, Patricia Mathews, (2008), **Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi, Sanat Cinsiyet**, Haz. Ahu Antmen, İstanbul, İletişim Yayınları.

Griffin JP. (1995), “Changing Life Epectancy Throughtout Hitory”, **Int. Pham. J**, pp:199-202.

Hammer, R. (2002), **Antifeminism and Family Violence: A Critical Feminist Perspective**, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, Inc.

Hendrick, C., Hendrick, S. S. Ve Dicke, A. (1998), “The Love Attitudes Scale: Short form”, **Journal of Social and Personal Relationships**, 15(2), 147-159. Doi: 10.1177/0265407598152001

Hollingsworth TH. (1969), “Demographic Study of the British Ducal Families”, **Population in Industrialisation**, (Ed. M Drake.), London, Methuen & Co.

Katz, Philip M., (2012), **National Comparative Museum Salary Study**, Washington, DC, American Alliance of Museums.

Kellerman, B., ve Rhode, D.L. (2007), **Women & Leadership: The State of Play and Strategies for Change**, Jossey-Bass.

Kellner, Douglas, (2000), “Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm: Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar”, **Modernite Versus Postmodernite**, (çev. & Der. Mehmet Küçük), Ankara, Vadi Yayınları.

Kenrick, D. T., Sadalla, E. K., Groth, G., ve Trost, M. R. (1990), “Evolution, Traits, And The Stages of Human Courtship: Qualifying The Parental İvestment Model”, **Journal of Personality**, 58, 97–116.

Lyotard, Jean François, (1990), **Potmodern Durum**, Ara Yayıncılık.

Marcuse, H. (1966[1955]), **Eros and Civilization**, Boston, Beacon Pres.

Melissa Hines and Gerianne M. Alexander (2008), “Horm Behav”. August; 54(3): 478–481. doi:10.1016/j.yhbeh.2008.05.012.

Millett, Kate (1987), **Cinsel Politika**, 2. Baskı, (Çev. Seçkin Selvi), İstanbul, Payel Yay.

Nochlin, L. (1971,1973), "Why Have There Been No Great Women Artists?" in **Art Sexual Politics**, (Ed.) Thomas B. and Elizabeth C. Baker, New York, Collier, pp.1-39.

Nochlin, Linda (1988), **Women, Art and Power and Other Essays**, Westview Press.

Northrup, C., Schwartz, P., ve Wittle, J. (2013), **The Normal Bar: The Surprising Secrets of Happy Couples and What They Reveal About Creating a New Normal in Your Relationship**, New York, NY, Crown Publishing Group.

Owens, Craig, (1983), "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism", **The Anti-Aesthetic**, Ed.; H. Foster, Bay Press.

Paglia, Camille (1990), **Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson**, London, Yale University Press.

Paglia, Camille (2013), "It's a Man's World, and It Always Will Be", Time, December 16.

Pawlowski, B., ve Koziel, S. (2002), "The Impact Of Traits Offered In Personal Advertisements On Response Rates", **Evolution and Human Behaviour**, 23: pp.139-149.

Pleck, J.H (1981), **The Myth of Masculinity**, Cambridge, MA, MIT Press.

Rajecki, D.W., Bledsoe, S.B., ve Rasmussen, J.L. (1991), "Successful Personal Ads: Gender Differences And Similarities In Offers, Stipulations, And Outcomes", **Basic and Applied Social Psychology**, 12: pp.457-469.

Sadalla, E.K., Kenrick, D.T., ve Vershure, B., (1987), "Dominance and Heterosexual Attraction", **Journal of Personality and Social Psychology**, Vol.52, No.4, 730-738.

Schopenhauer, Arthur (2006), **Aşka ve Kadınlara Dair, Aşkın Metafizigi**, Toplu Eserleri-1, (Çev. Ahmet Aydoğan), İstanbul, Say Yayınları.

Schwarzer, Marjorie (2010), "Women in the Temple: Gender and Leadership in Museums," in **Gender, Sexuality, and Museums**, ed. Amy K. Levin, 16-27. New York, Routledge.

Shulamith Firestone (1979), **Cinselliğin Diyalektiği**, 1. Baskı, (Çev. Yurdanur Salman), İstanbul, Payel Yay.

Sprecher, S., and Metts, S. (1989), "Development of 'Romantic beliefs Scale' and Examination of The Effect of Gender and Gender-Role Orientation", **Journal of Social and Personal Relationships**, 6(4), 387-411.

Thiessen, D., Young, R.K., ve Burroughs, R. (1993), "Lonely Hearts Advertisements Reflect Sexually Dimorphic Mating Strategies", **Ethology and Sociobiology**, 14: 209-229.

Townsend, J.M. (1989), "Mate-Selection Criteria: A Pilot Study", **Ethology and Sociobiology**, 10, 241-253.

Townsend, J.M. ve Levy, G.D. (1990a), "Effects of Potential Partners' Costume And Physical Attractiveness on Sexuality and Partner Selection", **Journal of Psychology**, 124, 371-389.

Townsend, J.M. ve Levy, G.D. (1990b), "Effects Of Potential Partners' Costume And Physical Attractiveness On Sexuality and Socioeconomic Status on Sexuality and Partner Selection: Sex Differences In Reported Preferences of University Students", **Archives of Sexual Behavior**, 19, 149-164.

Waynforth, D., ve Dunbar, R.I.M. (1995), "Conditional Mate Choice Strategies in Humans: Evidence from 'Lonely Hearts' Advertisements", **Behaviour**, 132: 755-779.

Weaver, S.E., ve Ganong, L. H. (2004), "The Factor structure of the Romantic Beliefs Scale for Africans and European Americans", **Journal of Social and Personal Relationships**, 21, 171-185. Doi: 10.1177/0265407504041373

Wiederman, M.W. (1993), "Evolved Gender Differences in Mate Preferences: Evidence from Personal Advertisements", **Ethology and Sociobiology**, 14: 331-352.