



**Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı**

**KADINLIK ALGISI ÜZERİNE GÖRSEL
ÇÖZÜMLEMELER**

Emine Saba BAKI

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2015

KADINLIK ALGISI ÜZERİNE GÖRSEL ÇÖZÜMLEMELER

Emine Saba Baki

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2015

KABUL VE ONAY

Emine Saba Baki tarafından hazırlanan “Kadınlık Algısı Üzerine Görsel Çözümler” başlıklı bu çalışma, 29. 06. 2015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



Prof. Hüsnü DOKAK (Başkan)



Prof. Cebrail ÖTGÜN (Danışman)



Prof. Mehmet YILMAZ



Doç. Zühal BAYSAR BOERESCU



Yrd. Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Türev BERKİ

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumunyıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

29.06.2015



Emine Saba BAKİ

ÖZET

BAKİ, Emine Saba. *Kadınlık Algısı Üzerine Görsel Çözümlemeler*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2015.

İlkel toplumların evren algılayışlarındaki bazı boşluklar, zaman içinde, toplumsal ilişkileri dolaylı olarak etkilemiştir. Bu durum insanları, bilinçdışı bir şekilde, bir “cinsiyet” ayırımına sürüklemiştir. Sonrasında süregelen sosyal yaşantılarda ise, önceden var olan bu boşlukları-bilgisizlikleri kendi çıkarları adına yönlendiren eril iktidar güçleri meydana gelmiştir. Bu iktidar güçleri çeşitli yöntemler ve bahanelerle toplumlarda bir “cinsiyetçilik algısı” yaratmıştır. Bu yaratım esnasında iktidar en büyük dayanağı din adamlarından ve kilise güdümündeki sanat anlayışından almıştır.

1960-70 yılları arasında filizlenen feminizm akımı sayesinde; toplumun cinsiyet üzerine oluşan dinamikleri çözülmeye başlanmış, birçok feminist düşünür ve sanatçı çeşitli çalışmalar-çeşitli eserler ile bu sorunları topluma yaymış ve toplumu düşünmeye sevk etmiştir. Toplumun önemli mercileri olan sanat kurumlarını da bu konuda baştan yaratmayı kendilerine hedef olarak belirlemişlerdir.

Bu tez çalışmasında; feminist düşünürlerin “cinsiyetçilik algısı” üzerine dikkat çekilen konular irdelenmiştir. Feminist sanatçılarla birlikte bu konular üzerine yapılmış eserler referans alınarak konu görsel açıdan da araştırılmıştır. İlk iki bölümde saptanan referanslarla birlikte konu, öznel yorumlar ve uygulama çalışmalarıyla temellenen küreselleşme ve cinsiyetçilik olguları ile ele alınmıştır. Küreselleşmenin getirdiği cinsiyetçilik yaratımı kapsamında gerçekleştirilmiş birçok resim çalışmasının yanı sıra; üç boyutlu uygulamalar, dijital kolajlar ve video çalışmaları da yapılmıştır. Cinsiyet algısı üzerindeki ayrımcı -yönlendirici bakış doğrultusunda çeşitli görsel anlatı yöntemleriyle ele alınan konu, simgesel, düşünsel ve eleştirel yaklaşımlarla irdelenmiştir. Özellikle “kadın bedeni” üzerinden hareketle kadına yönelik manipülasyonlar, uygulama çalışmalarının biçim – içerik odağını oluşturmuştur.

Anahtar Sözcükler

Cinsiyetçilik, Feminizm, Sanat, Kadın, Sanat Eseri, 1970, Doğa,

ABSTRACT

BAKİ, Emine Saba. *Visual Analyses Over The Perception Of Feminity*, Master's Thesis, Ankara, 2015.

Some spaces of primitive societies comprehension on universe have been effected the social relations indirectly in time. So this situation has dragged people into a "sex " discrimination unconsciously. And in the following social lives, the masculine faculty powers that directed these existing spaces according to their own profits have taken place. These faculty powers have created a perception of "sexism" with different ways and excuses. During these creating, the faculty has taken the biggest basic from the clergymen and the art under the guidance of the church.

By the means of feminism movement beginning to develop between 1960-70, the dynamics about the sex of the society has begun to sort itself out, a number of feminist artists and philosophers have spread this issue through the society and prompted a lot of people to think with a variety of works and studies and have set recreating the art establishments that compose the important authorities of a society as a target to themselves. In this thesis study, the attention-grabbing topics about "the perception of sexism" of feminist philosophers have been studied.

The topic have also been searched visually by basing the workings on this subject with feminist artists. With the determined references on first two chapters, the topic have been approached with the sexism and globalisation perceptions grounded by subjective studies and application workings. Besides a lot of photography studies realised within the sexism creation caused by the globalisation, stereo applications, digital collages and video works are also included. The topic examined by different ways of visual narration in accordance with the discriminatory-directive view on gender perception have been studied with figurative, intellectual and critical approaches. Specially the manipulations towards women based on "woman body" have composed the form-context focus of application studies.

Key Words

Sexism, Feminism, Art, Woman, Artwork, 1970, Nature,

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
BİLDİRİM.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
RESİMLER DİZİNİ.....	vii
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM: “CİNSİYETÇİLİK” ALGISI ve EVRELERİ	
1.1. Cinsiyetçilik Algısının İlk Oluşumları.....	1
1.1.1. Doğa ve Kadın Özdeşliğindeki Cinsiyetçilik Algısı.....	4
1.1.2. Ana Mendieta ve “Tanrıça Ana Mendieta”.....	10
1.1.3. “Evcilikten Evliliğe...” Projesinde “Cinsiyetçilik” ve Masallardan “Külkedisi”.....	12
1.1.3.1. Külkedisi ile Gelen Güzellik Olgusu- Güzelliğin Zorunluluğu	13
2. BÖLÜM: SANATTA “CİNSİYETÇİLİK” ALGISI	
2.1. Kadın, Cennetten Kovulduğu Sebeplerle, Sanattan da Kovuldu.....	16
2.2. “Tarihte Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?”.....	23
2.3. Kadın Sanatçıların “Cinsiyetçilik” Karşısındaki Çalışmaları ve Cashback.....	33-53
3. BÖLÜM: UYGULAMA ÇALIŞMALARINA İLİŞKİN AÇIKLAMALAR	
3.1. Kapitalizm ile “Cinsiyetçilik” Yaratımı.....	53
3.2. Küreselleşmenin Cinsiyetçiliği ve Şizofrenisi.....	57-80

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1	Ana Mendieta (1)-(2): 08 Mayıs 2015 (1): http://americanaejournal.hu/vol6no1/gera	11
	(2): http://artblart.com/2014/07/03/exhibition-ana-mendieta-traces-at-the-museumdermodernesalzburg/	11
Resim 2	Kazuki Takamatsu: 08 Mayıs 2015 http://kazukitakamatsu.web.fc2.com/_src/sc468/13181w8EEB97C281x.jpg	15
Resim 3	: (3) Berthe Morisot , (4) Mary Cassatt (3): http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/morisot/	20
	(4): https://uramericansinparis.wordpress.com/2010/11/13/227/	20
Resim 5	Rosa Bonheur: Erişim: 08 Mayıs 2015, http://www.metmuseum.org	24
Resim 6	Sofonisba Anguissola, Erişim: 08 Mayıs 2015, http://commons.wikimedia.org	31
Resim 7	Gerilla Kızlar: Erişim: 08 Mayıs 2015, http://blog.artnivo.com/wp-content/uploads/Untitled.jpg	33
Resim 8	Nil Yalter, Erişim: 08 Mayıs 2015, http://www.nilyalter.com/	35
Resim 9	Nezaket Ekici: Erişim: 08 Mayıs 2015, http://www.apglobal.org/en/Artwork/12140/Defiant/Nezaket-Ekici	36
Resim 10	Gina Pane, Erişim: 08 Mayıs2015, http://tiyatromakinesi.blogspot.com.tr	37
Resim 11	Hannah Wilke,, Erişim: 08 Mayıs2015, http://diylikejazzy.blogspot.com.tr	39
Resim 12	Judy Chicago, Erişim: 08 Mayıs 2015, https://www.artsy.net/artwork/judy-chicago-the-dinner-party-1	41

Resim 13	Clarina Bezzola, Erişim: 08 Mayıs2015, http://www.ekavart.tv/artblog/diger/dunyaca-unlu-performans- sanatcisi-clarina	46
Resim 14	Faith Wilding, “ <i>Bekleyiş</i> ”, performans, 1971, Thalia Gouma-Peterson ve Patricia Mathews, ‘Sanat ve Cinsiyet’, İletişim Yayınları, İstanbul, s.30.....	49
Resim 15-20	Sean Ellis, Erişim: 08 Mayıs 2015, https://www.youtube.com/watch?v=pcmjHzgq6t8	50-51
Resim 21-22	Orlan, Erişim: 08 Mayıs 2015, (21): http://www.google.com.tr/imgres?imgurl=http://oldsite.english. ucsb.u	52
	(22): http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_ing.37. html	52
Resim 23-24	Saba Baki, “ <i>Erkekleri Gölgede Bırakan Kadınlar</i> ”	55
Resim 25	Saba Baki, “ <i>Etrafım Sarıldı</i> ”	56
Resim 26	Saba Baki, “ <i>Evimin Direği TV izlerken</i> ”	58
Resim 27	Saba Baki, “ <i>Bil Bakalım Ben “neyim”..?</i> ”	59
Resim 28-33	Saba Baki, “ <i>Delirme Kaygısı</i> ”	60-62
Resim 34	Saba Baki, “ <i>Evdeki Bilincin Taşkynlığı</i> ”	64
Resim 35	Saba Baki, “ <i>Geçit</i> ”	65
Resim 36	Saba Baki, “ <i>şimdiki Zaman</i> ”	66
Resim 37	Saba Baki, “ <i>Kadınların Ezilişi</i> ”	67
Resim 38	Saba Baki, “ <i>şehir Düştü</i> ”	73
Resim 39	Saba Baki, “ <i>Kör Ruh</i> ”	74
Resim 40	Saba Baki, “ <i>Sınırdaki Fırtına</i> ”	77
Resim 41	Saba Baki , “ <i>Yürekten Roller</i> ”	78
Resim 42	Saba Baki, “ <i>Sarı Ař</i> ”	80

GİRİŞ

Bu tez çalışmasında; toplumun cinsiyet olgusu üzerindeki zayıf bilincin zaman içinde çeşitli evreler geçirerek bugünkü şeklini küreselleşme yardımıyla nasıl aldığını çeşitli görsel anlatı yöntemleriyle gözler önüne sermeyi amaçlanmıştır.

Birinci bölümde, cinsiyet konusunda ayrıştırıcı yapının (*insanlığın ilk çağ oluşumlarından bu güne*) yerleşik yaşama geçilmesi ile nasıl bir paralellik gösterdiğini ifade etmeye çalışmaktadır. Cinsiyetçilik düzeni içerisinde gelişen toplumsal görevlerin ve alanların da buna göre nasıl şekil aldığı irdelenmektedir. Ayrıca yerleşik yaşamdan önceki ve sonraki dönemlerde kadının doğa ile bir tutulması durumuna değinilmektedir.

İkinci bölümün oluşturulma amacı ise, sanat dünyasındaki cinsiyetçilik algısının evrelerinin sonucunda oluşan hiyerarşik yapı, feminist kadın sanatçıların düşünceleri ve eserleri ile sorgulanmıştır. Ayrıca sanatta meydana gelen “beden algısı” yaratımının kökenleri irdelenmiş, kadın bedeni ile olan ilintisi yorumlamıştır. Feminizm akımının çabası ile elde edilen bulgular ışığında hareket eden sanatçılar, bu gelenekselleşmiş hiyerarşinin karşısında yer alan eserler üretmişlerdir. Konuyla bütünlük sağlayan seçilmiş bazı eserler de tez çalışmasının bu bölümünde yorumlanmıştır.

Bu tezin son bölümünü oluşturan ve bu kez de küreselleşmenin yol açtığı cinsiyetçilik algısı, uygulama çalışmaları ile anlatılmaya çalışılmıştır. Küreselleşme; yayılmasına yardımcı olan organları sayesinde kadınların yaşamlarını farklı bir boyuta taşımıştır. Bu başkalaşımın sosyal ve psikolojik boyutları ile ele alınmış olan uygulama çalışmalarının, tez çalışmasıyla bütünlük taşıması amaçlanmıştır.

Sonuç olarak varlığı yadsınamaz olan ve süregelen “cinsiyet algısı”nın çeşitli evrelerde çözümlenmeye çalışılması sırasında takip edilen yöntemlerden biri feminist kadın sanatçıların eseleri ile konunun irdelenmesi, bir diğeri ise yine konu ile bütünlük sağlayan uygulama çalışmaları ile konunun görsel anlamda da pekiştirilmesidir.

1. BÖLÜM

“CİNSİYETÇİLİK” ALGISI ve EVRELERİ

1.1. Cinsiyetçilik Algısının İlk Oluşumları

Arkaik toplumlarda doğa insan üzerinde büyük bir baskıya sahipti, çünkü bu dönemde insanların kafasında doğa olaylarının nasıl gerçekleştiğine dair “bilinmezlik” durumu vardı. Bu durum insanın doğadan çekinmesine neden olmuştur ve doğanın kutsal olduğunu kendilerine inandırmışlardır. Böylece İnanç sistemlerini kullanarak insanlar, toplumsal kuralları da etkileyen bir düzen inşa etmiştir (Tamer, 2014). Yaratıcı ve üretken olan doğanın gizemlerinden en çok etkilenenler ise erkekler olmuştur. Erkekler doğanın bu özelliklerini kendi türdeşi olan kadın cinsiyetine de atfetmiştir. Bu durumda kadın yaratıcılığının, doğa ile bağdaştırılması bir tesadüf değildir. Kadına ve doğaya duyulan bu mistik korkuların kaynağı olarak da “toprak” gösterilmiştir. Çünkü toprak insanlara; can bahşeden, bereket ve sağlık veren kutsal bir doğa mucizesiydi. İnsan toprak sayesinde var olur ve öldüğünde yine toprağa dönerdi. O dönemde insanlar, en az toprak kadar kadını da, can bahşeden ve besleyen bir mucize olarak görmekteydi. Bu sebeple kadın; din ayinlerinden, doğa olaylarına, sosyal ilişkilerden, insanların geleceğine kadar her şeyden sorumlu olarak fazlasıyla değer gören bir tanrıçaydı. Erkeklerin kadını bu denli üstün görmesinde yatan nedenleri, Fransız yazar ve filozof Simone De Beauvoir şöyle yorumlamaktadır: Erkek; kadın otoritesinde var olan doğurganlık ve bu doğurganlıkta görülen gizem sayesinde kadına saygı göstermiştir. Bu gizemin yarattığı korku ise erkeği çoğu zaman baskılamıştır. Ancak tarım kültürüyle gelen yerleşik yaşam şartları, kadının tek başına gücünün varlığını kırmaya başlamıştır. Simone için bu süreç bir “kopuş”tur ve “Alet”in, Homo Faber’in¹ ortaya çıkması ile erkek, yaratıcı dişi ilkesini doğa ve kadın karşısındaki bulanık bilinci aşmaya başlamaktadır. Erkek henüz tam manasıyla yabancılaşmadan kendisine geri dönebilmiş, kendini kaybetmemiştir. Böylece erkek, kendisini doğanın yarattığı bu gizemli korkudan kurtarıp, doğaya fikirlerini dayatmaya başlayınca gizemli olan her şey, “çıkarlar” karşısında ikincil konuma düşmüş ve daha önemlisi tarım yapma tarzı değişince sabrın ve mistik şeylerin yerini, akıl-tasarı almıştır. Böylece zaman içinde

¹ *Homo Faber (atropoloji): Alet yapan insanı tanımlayan terim.*

yaratıcı güç olarak değer gören Ana Tanrıça, (*erkekler için*) çelişkileri de içinde barındıran bir olguyu temsil etmeye başlamıştır. Tüm bunlar; ilk yerleşik yaşamların sonucunda oluşan devletlerin gelişmesiyle ortaya çıkmaya başlamıştır. Böylece, tanrıçaya duyulan tutku dolu saygı, yerini tanrıya (erk) bırakmaya başlar. Böylece kadının üstün gücü tek tanrılı dinlere karşı zayıflık göstermiştir. Kadın da baskın gelemediği yaşamdan zamanla kopmaya başlamıştır. Bununla da kalınmaz, (*çoğu dönem kadına dair en önemli özellik olan*) kadının “doğuranlığı” değersiz kılınır, basite indirgenir. Kadın ölümlü insanlar doğurmakta ve erkeklerin ölümsüzlüğü en başından engellenmektedir. Kadınların “ölümlü bedenler” yaratması düşüncesi bir kusur olarak kadına yüklenmiştir (aktaran Berktaş, 2014). Örneğin, bu düşünce biçimini destekleyen Yunan Didaktik şiir türünün ünlü ozanı Hesiodos’un “*Tanrıların Doğuşu*” (*Theogonia*) adlı şiirinde (*bir kısmında*) gözlemlenebilir:

Bulutlarda gümbürdeyen Zeus

yarattığı baş belası olarak

kadınlar soyunu ölümlü insanlara

o kadınlar ki kötülüktür işleri güçleri...(Çimen, 2008: 53)

Böylece anaerkilliğin yaratıcılığı erkekte artık saygı uyandırmaz bir hal almıştı. Yaratıcılık da bu durumda kaçınılmaz şekilde hemen ataerkilliğin tarafına geçmiştir. Erkekler; akıl, tasarı, sistem, kontrol, keşif gibi gelişim ve değişime, hatta ilerisi için hâkimiyet gibi güç kazandıracak değerlere zamanla hâkim olmuştur (Direk, 2009: 17-19). Tekniğin büyüye, aklın batıl inançlara üstün gelmesi durumunu şu şekilde bir çıkarıma açıklayabiliriz: Ataerkillik öncesinde kadınlar, gücünü kendi pozitif değerlerinden değil de, aslında erkeğin korkuları üzerinden ve erkeğin zayıflığından almışlardı. (*Kadınlara olan zayıflığın yarattığı korkunun kaynağı: kadınların aybaşı kanamaları, göğüslerinden süt verebilmeleri ve doğurabilmeleriydi*). Bir erkek için kadınlar, tüm kâinata bereket getirebildiği kadar, sinirlendiğinde ölüm de getirebilecek bir varlıktı. Kadınların bu özellikleri ile erkeklere ister istemez saldıkları korkularla, erkeklerin kendilerince aldıkları bazı önlemler şaşırtıcı düzeydedir. Buna verilebilecek en iyi örneklerden sadece biri olan Bengal'deki Miriri erkekleridir. Onlar, daha çok güçlenmesin diye kadınlarına kaplan eti yedirmemişlerdir (Horney, 2007: 135).

Korkuları ile yüzleşirken akıllıca davranmayı öğrenen erkek, artık bazı şeyleri sisteme oturtmak istemiş olacak ki (*korkulara rağmen*) kurdukları düzenin havada kalmayıp, yazılı-somut bir şekilde, sonraki nesillere aktarmanın yollarını aramışlardır. Foucault'nun vurguladığı “tarihi yeniden yazmak”² durumunu gerçekleştirecek olan bu insanlar (*Berktaş'ın vurgusu ile aktarılan Kramer'in çıkarsamalarına göre*) din adamlarından başkası değildi. Sümerolog Samuel Noah Kramer'in yorumuna göre: tanrılar birliğindeki hiyerarşi (*tanrı-tanrıça arasında, tanrıçalar üstündü*) değişikliği, tapınaklardaki tüm yetkinin belirli yöneticilerin tekeline geçmesi, kadın-erkek yaşantısına yön vermişti. Bu da tanrıların yönettiği kentlerdeki kayıt tutma sisteminin tapınak rahiplerince kontrol edilmesi ile iktidar oluşumlarının ilk kıvılcımlarına da işaret etmekteydi. Çünkü tapınak rahipleri eski efsaneleri kendi siyasal amaçlarına hizmet edecek biçimde değiştirebilmişler ve “Tanrılar Listesi”nde anaerkilliği silebilmişlerdir (Berktaş, 2014). Örneğin, böylece erkeğin bir avcı, bir koruyucu ve sonunda bir savaşçı olarak hem cinsini yüce hissetmesi gibi özellikleri kendilerine “yakıştırma” ve bu fikri kolayca yayabilmelerinin yolunu açmışlardı. Kendilerini böyle konumlandırırken bireyselci değil, aksine tüm hemcinslerinin birbirlerini bu yönde desteklediği de bilinmektedir. Giddens da (2000: 108): Erkeklerin hemcinslerine duyduğu sevginin en yüce biçimini de ancak bu şekilde davranarak gerçekleştirmeleri gerektiğini ironik biçimde vurgulamıştır. Bu çıkarım bize, yerleşik yaşamda cinsiyetçiliğin temelleri atılırken; bilginin ideolojiye nasıl dönüştürüldüğünü göstermektedir. Küresel iktidarın bugün içinde yaşadığımız “ileri teknoloji” çağındaki “medya” egemenliğinin köklerini; Eski Mezopotamya'nın yetenekli rahiplerinin taktiklerinden aldığı da ima edilebilir.

1.1.1. Doğa ve Kadın Özdeşliğindeki Cinsiyetçilik Algısı

“Teslim aldım doğayı; yarıp geçtim her yerini: kırdım kimsenin dokunmadığı mühürlerini; rahmini, göğüslerini ve başını, yani tüm gizlerini saklı olduğu yerlerini, parçalayıp açtım.”

Vaughan, Henry³

17. yüzyılın ortalarında yazılmış olan bu şiir; doğa ile kadın arasında kurulan özdeşliği ve ikisinin aynı kaderi paylaştığını çarpıcı bir biçimde sergilemektedir ve

² Kutlu Tunca tarafından çevrilen, Antonio Negri ile M. Foucault'nun söyleşisinde “tarihi yeniden yazma” konusu daha detaylı irdelenmiştir. <http://fraksiyon.org/gemi-ve-gelecek-arasinda-foucault/>

³ Şiirin orijinal dilde tamamı: ‘Vanity of Sprit’: <http://www.alakirinsesi.org/din-ekoloji-ve-kadin/>

Din Sosyoloğu olan Rabia Tamer'e göre; şairin doğaya boyun eğdirme "sevdası"nı yansıtmak için kullandığı bu dil, "kurban"ın uğrayacağı felaketlerin habercisi olan bir erkeklik gösterisidir. Bir kadına yapılan cinsel saldırı gibi algılanabilecek bu gösteri, erkek dünyası için bir "bekâret bozma" olarak değerlendirilmektedir. Onlar için bu durum, doğanın acilen hüküm altına alınarak ele geçirilebileceğine işaret etmektedir. Bu şekilde çizilen son tablo şudur: Doğa erkeksi etkinlikleri pasif bir biçimde karşılamaya hazır bir kadın gibidir (Tamer, 2014). Bu algı 17. yüzyılda insanlar tarafından oluşturulan ve özellikle batıda yaygın olan bir düşünce tarzıdır. Bu tip fikirler sadece şiirler ile ortaya çıkmamış, bilim, sanat, davranış biçimlerinde de görülmeye başlanmıştır. Bu şekilde yani kadınların sistemli olarak aşağılanması, tıpkı doğanın da sistemli olarak aşağılanması demektir (Plumwood, 2004:122). Bunu Amerikalı Psikanalist Karen Horney'in ifadesiyle belirtecek olursak (2007: 134): Bir erkeğin yaşam yaratmadaki bir anlık önemsiz katkısı onun için, aslında kendince yeni bir şeyler yaratmaya yönelik çok güçlü bir güdülenmedir. Böylece bir erkek, kendiyile gurur duyacağı şeyler yaratmıştır. Devlet, din, sanat ve bilim erkeğin eseridir. Kültürümüz, tepeden tırnağa erkeklik damgası taşımaktadır. Peki, 17. yüzyılda neden birçok toplumun iç dinamiklerinde bu biçimde ilerleyen bir cinsiyet algısı yer etmeye başlamıştır? İngiliz filozof ve yazar olan Francis Bacon'un ifadesi olan "*Doğa dışıl, bilim erildir*" sözü bu sorunun cevabına bir ipucu verebilir (Özkazanç, 2013).

Zincirleme şekilde başlayan bazı davranış biçimlerinin, bazı "düşünce sistemleri" ile yaygınlaştığını da söyleyebiliriz. O dönemlerde, doğanın tacize maruz kalmasının öncelikle temelinde belki bu düşünce sistemlerinin varlığı yatmaktadır. Örnek ile açıklayacak olursak; İngiltere'de Francis Bacon'dan (1571-1626) kaynaklanan "Baconcu ruh veya bakış açısı" ile doğanın ele geçirilme hikâyeleri bir başlangıç teşkil edebilir. Çünkü bu bakış açısı, öncelikle bilimsel arayışın özünü ve amacını değiştirmiştir ve bu da insanların doğaya olan bakış açısını etkilemiştir. Çünkü eski çağlardan beri bilimin gayesi; bilim-irfan ve doğanın düzenini anlama ve onunla uyum içinde yaşamaktır. Bacon'dan sonra bilimin amacı, aydınlanmak ve doğayı anlamak yerine, doğaya egemen olup onu denetleyecek bilgiyi elde etme yarışına dönüşmüştür. Bunların sonucunda günümüzde bilim ve teknoloji anti-ekolojik bir kişilik kazanmıştır. Bacon'a göre doğa, hizmete mecbur edilmeli ve köle gibi kullanılmalıydı. Bu tutumun gelişmeye olanak bulduğu görüş, aslında Tamer ve

Karasu'ya göre, "Kartezyen Evren" görüşünün kendisinde saklıdır. Çünkü kartezyen evren görüşünün mekanik oluşu, Batı kültürü için, adeta bilimsel bir yetki haline gelmiştir. Böylece bilimsel bilgi "kendimizi doğanın efendisi" olma amacına hizmet için kullanılmıştır. Tabii, Einstein'ın enerji ile ilgili buluşu, İzafiyet Teorisi'nin ortaya çıkmasına neden olmuş, İzafiyet Teorisi ise Kartezyen felsefenin ana kavramlarını yerinden oynatmıştır (Tamer, 2014). Çünkü Kartezyen felsefe, beden-madde ve zihni ayrı değerlendiren (*Ruh anlayışını terk eden modern psikoloji ile ruhun sadece insana canlılık veren bir organizmaya indirgeyen*) düşünce sistemidir. Kartezyen felsefe, doğa bilimlerini ötelirken izafiyet teorisi, atom- altı dünyaya inerek oradaki gerçekliğin bizimkinden çok farklı bir içerikte olduğunu ortaya koyan kuantum fiziği ile zihnimize dördüncü bir boyutun -zaman- varlığını göstererek maddenin bir açıdan yoğunlaştırılmış bir enerji olduğunu ispatlamıştır. Yani Kartezyen felsefe insanı, zihin ile dış dünyanın birbirinden ayrılmasına sebep olarak, insanoğlunu doğaya karşı yabancılaştırır, baskıcı ve ezici bir kibre bürünmesine sebep olur (Karasu, 2013).

Tahsin Yücel; Fransız antropolog Claude Lévi-Strauss'un "Yaban Düşünce" adlı kitabında Batı düşünce sistemine olan eleştirilerini şöyle yorumlamıştır: "*Batı düşüncesi, insanı yücelteceğim diye, önce doğayı "budamış", sonra da "insan" kavramını sınırlamaya başlamıştır.*"⁴

Bu anlamda cinsiyetçiliğin bilime yansıma şeklini (*Kadın Çalışmaları Ana Bilim Dalı Başkanı (2013)*) Alev Özkazanç'ın görüşleri üzerinden örnek verecek olursak; geçmişteki yanlış yapılanan algıların günümüze nasıl ve ne şekilde taşındığını daha net görebiliriz. Özkazanç, "*kadın ve erkek işi*" diye ayrılan görevler arasına bilimin de eklendiğini vurgulamıştır. Bilimin (*özellikle "sert" bilimler olarak adlandırılan "doğa bilimleri"nin ve "uygulamalı bilimler"in*) kadınlara göre bulunmadığını düşünmektedir. Bilim eğitimi almış olan kadınlar arasından pek azının bu mesleği gerçekleştirmeye hevesli olduğunu da belirtmektedir. Sadece bilim değil, bu bakış açısıyla eğitimle edinilen mesleklerin de erkek hâkimiyetinde kalmış olduğunu görebilmekteyiz. Böylece kadınlar, siyasi kararlar yoluyla bilim politikalarına yön verecek teknolojiye hâkim olan siyasi ve ekonominin iktidar kurumlarından da çekilmeye başlamaktadır. Bu nedenle diğer ezilen grupların yanı sıra kadınlar da,

⁴Claude Levi-Strauss'un 'Yaban Düşünce' adlı kitabını Türkçe'ye çeviren Tahsin Yücel, çevirisinin 'Claude Levi-Strauss ve Yaban Düşünce' adlı giriş yazısında bu şekilde belirtmiştir.

bilimsel ve teknolojik gelişmelerin nesnesi durumunda olurlar. Bilimin faydalarından eşitsiz olarak yararlanma konusunda olumsuz etkilere çok daha açık bir konumda, risk taşırlar. Sonunda ise, kadınlar teknolojiyi kullanma açısından erkeklerden farklılaşırlar (Özkazanç, 2013).

Bir erkeğin bilim üzerinden doğaya olan olumsuz yaklaşımlarını değerlendirmek için Keith Ansell özellikle Alman filolog ve filozof olan Nietzsche'nin düşünce biçimini ele alır. Ansell'e göre Nietzsche, yapabilmesinin mümkün olmadığı şeyi, yani "doğurganlığı" kendisi üstlenmek istemektedir. Kadına verilen bu rolü içten içe erkeğin yapabilmesini istemektedir. Bu anlamda Nietzsche, kadınların yaratıcı bağımsızlığına karşı duyduğu hıncı ve derin ıstırabı, özgürleşmiş kadını iğdiş etmekle telafi etmeye çalışmaktadır (Ansell, 1998: 240). Bu tip bir görüşü Nietzsche üzerinden değerlendiren başka bir filozof ise Alman Peter Sloterdijk'tir. Sloterdijk'e göre Nietzsche'nin özerklik duygusu "kendi kendini doğurma yoluyla yaratımını oluşturma" anlayışı ile gerçekleşebilecektir. Böylece hiç bir zayıf-yeteneksiz kadının yaratımıyla dünyaya gelmiş olmayacaktı. Özne olan kendisini bağımsız ve gururlu hissetmesi bu şekilde mümkünken, Nietzsche'nin bunun gerçek olamayacağını fark etmesi onun hıncı kadına karşı duymasına sebep olur. Bu durum Sloterdijk için "*erkeksi bir anlayış*" olarak değerlendirilir. Böylece Nietzsche elbette, bağımlı olduğu öteki varlığı (*kadını*) dehşet içinde, çirkin bulacak, azımsayacak ve bastırmaya çalışacaktır (Ansell, 1998: 240).

Bu noktada artık toplumun neredeyse her alanında yapılan cinsiyetçiliğin, gerçek kökenlerini araştırıp bunları doğa ve insan ilişkileri üzerine yoğunlaştıran bir akım kendini göstermeye başlamıştır. Uzun süre boyunca giden bozuk düzenin sorunsallaştırılmadığını ve bu düzenin gerçek sebeplerinin-köklerinin araştırılmasına ön ayak olmuş bu akım eko-feminizmdir. Sanatta, bilimde, toplum ilişkilerinde akla gelebilecek birçok alanda gerçekleşen cinsiyetçiliğin temelini sorgulayan bu akım; doğa ve kadının "özdeş" görülmesiyle ortaya çıkan eril düzeni irdeleyerek gerçekleri aydınlığa kavuşturmaktadır.

"Eko-feminizm" terimi, ilk defa Fransız Komünist Partisi'nin eski üyesi olan ve eşcinsel devrimci bir hareket olan FHAR'ın kuruluşunda da görev alan feminist Françoise D'Eaubonne tarafından 1974'te '*La Féminisme ou la Mort*' (*Feminizm veya Ölüm*) adlı kitabında kullanılır (Ferry, 2000: 161). Kendisi, doğayla ilgili

analizine dayanarak kadınların da doğanın sömürüldüğü gibi sömürülüyor olmasının gelenekselleştiği gerçeğini kapsayan araştırmalarda bulunmuştur. Özellikle, II. Dünya Savaşı sonrasında hızla artan nüfus ve endüstrileşme, şiddetli derecede yıkım gücüne sahip silahların üretilmesi ve nükleer araştırmaların çevreye verdiği büyük zararlara karşı ortaya çıkan tepkiler sonucu “Derin Ekoloji, Toplumsal Ekoloji ve Eko-Feminizm” gibi akımların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu durum dünyanın karşı karşıya kaldığı yıkıcı güçlere karşı eko-feministleri harekete geçirmiştir. Bu hareketler, çevre sorunlarını aşabilmek için sosyal ekonomik ve siyasi yapılarda köklü değişimleri savunarak çeşitli çözüm önerileri getirmektedir (Üzel, 2006: 101).

Ayrıca Ekoloji hareketinin dikkat çektiği sorunlar arasında; dünyanın, endüstrileşmeyi ve büyümeyi bir “din” haline getirmesi de vardır ve bu duruma acil olarak çözümler getirmek, bilimsel olarak da bu durumu nesnel gerekçelerle kanıtlayabilmek-gösterebilmek önceliklerinden biridir. Akımın gerçekteki amacı, hali hazırda bilinen “cinsiyetçilik” ayrışmalarını tekrar tekrar tespit edip göstermek değildir. Amaçları derhal harekete geçip, süregelen bozuk düzeni somut verilerin ışığında değiştirmek, toplumda bir bilinç ve farkındalık yaratmaktır. Aynı zamanda her şeyin ticari bir kaygıya dönüştüğü, türlü ideolojilerin kirli oyunlarının gölgesinde kalan bu dünya ile artık ilgilenilmesi gerektiğini duyurmak istemektedirler (Üzel, 2006: 105).

Eko-feminizm, doğanın korunmasının yanında, elbette hayvan haklarının korunmasını da kapsamaktadır. Hayvan hakları eko-feminizmin kapsamındadır çünkü bugüne dek yaşanan cinsiyetçilik şiddetinin köklerine dayanan sorunların, Orta Çağ sonrası Batılı erkek kültürünün eseri olan “doğaya hükmetme” gayesinde aranması gerekmektedir ki gerek kadınların ve çevrenin sömürülmesinin, gerekse hayvanlara kötü davranılmasının temelinde bu gözlemlenebilmektedir (Donovan, 1997:147). O çağlarda başlayan; “bütün haklar, insanlara verilip hayvanlar âlemi de dâhil olmak üzere doğaya hiçbir hak tanınması” fikridir (Ferry, 2000: 55). Hatta uzun bir dönem kadınların insan olup olmadığı, aslında bir hayvan olduğu düşüncesi bile tartışma konusu olarak toplumlara hâkim olmuştur. Bu gösteriyor ki, hayvan ve kadın yani her ikisinin de “öteki” olarak ikincilleştirilmesi durumu söz konusudur. Başka bir deyişle, erkek söylemi kadın ve hayvan arasında olumsuz anlamda bir özdeşlik kurmaktadır. Bu duruma verilecek başka taşkın ve düşündürücü örnek ise

şudur: “*Hayvan Hakları Savunusu*” (*Vindication of the Rights of Brutes*) adlı, yazarı belirsiz bir çalışma yayımlanmıştır. Önemli bir akademisyen olan, İngiliz çevirmen Thomas Taylor’ın yazdığı anlaşılan bu kitapta şaşırtıcı bir durum ortaya çıkmıştır. Kitapta, kadınlara özgürlük, eşitlik gibi haklar veriliyorsa aynı hakların kedilere, köpeklere de verilmesi gerektiğini, onlara da özgürlük ve eşitlik verilmesi üzerinedir. Taşlama amacıyla yazılmış bu kitap, eril düşünce sisteminin egemenlik merakının bir sonucudur. Taylor, “kadınların oy hakları hayvanlara da verilmeli” gibi bir çıkarımda bulunarak, olumsuz anlamda hayvan-kadın özdeşliği ile kadınların oy kullanma haklarının almasını anlamsız ve gülünç bulmaktadır (Singer, 2005: 37-38). Bu cinsiyet taşlamalarında bu denli taşkın ve öfke dolu tepkilerin olması, ayrıştırıcı cümlelerin kolayca dile gelmesi aslında insanların günlük hayatta da bu fikre hiç de uzak olmadıklarını göstermektedir.

Toplum içinde hiçbir sebep yokken düşük düzeydeki benzetmeler ile kadınlar ve çocuklar baskılanır. Çünkü zaten bağımlılıkları, zavallılıkları ve savunmasızlıkları ile çocuklar-kadınlar bir görülür. Onların her türlü ciddi sorumluluktan uzak durmaları iyiliklerine olacak gibi hissedilir. Bu sebeple kadın ve çocukların hakaret iştmedeki kaderleri de bir tutulur. Bunu yansıtan en basit ve öz olan örnek ise “çağdaş argo” haline gelen, “hayvan temsili” durumudur: Çocuklar fare, tavşan, yavruyken; kadınlar; piliç, kuş, tavuk, sersem tavuk, kaz kafa, kancıktır. Kadınlara karşı bir sövgü söz konusu iken kullanılan tüm cümleler, terimler ve benzetmeler; hep doğadan alıntılanarak aciz, zararsız, güçsüz, sinsî, kemirgen veya sınırlı özellikleri olan hayvanlar ile bağdaştırılarak oluşturulur (Firestone, 1979: 110). Erkekler, kadınları doğanın bir parçası olarak görmek istedikleri için dil yardımıyla da cinsiyetçilik yapmaktadır. Dilin imkânlarının bu şekilde kullanılması ve dilin cinsiyetçiliğe indirgenmesi elbette ki yeni bir durum değildir. En başta insanların birbirleriyle olan iletişimini sağladıkları araç olan ‘dil’de dahi, cinsiyetçiliğin izlerini görebiliyoruz. Birçok atasözü ve deyimler kadını aşağılayıp ikinci plana itmiştir. Eril düzen; bu sözlerle kendinden sonraki nesillere, toplumun bu bozuk düzenini “dil” yoluyla aktarılmasını sağlamıştır. En basit örnekle Batı dili üzerinden ifade edecek olursak; yerleşen “femine” sözcüğü Latince kadın anlamına gelen “fe-mine”, “fe” ve “minus” köklerinden oluşmuştur. “Minus” eksiklik, ‘Fe’ ise inanç, güven, namus ve güvenilirlik anlamına gelir. Bu durumda Batı toplumunda “kadın”, her şeyden önce kelime anlamı olarak inançtan, güvenilirlikten ve namustan “yoksun olmak”

anlamına gelmektedir. Türk toplumlarının kökeni, İslamiyet öncesi Asya kültürüne ait olduğu için; Batı toplumundaki gibi, dilde ve toplum içerisinde kadının olumsuz şekilde ayrıştırılması söz konusu değildir. Örneğin: İslamiyet öncesi Eski Türklerde “insan” anlamında kullanılan “kişi” kelimesi “kadın” anlamına da kullanılmaktaydı. “Kişi” kelimesi Eski Türkçede ve çağdaş Türk dillerinde “kişi-insan-çiftlerden biri-erkek-kadın-eş” anlamlarına gelmektedir (Useev, 2012: 62).

Dilbilimci, yazar V.A. Maslova bazı dillerde insan-kişi anlamına gelen bu kelimenin sadece erkeği temsil ettiğini belirtmektedir: İngilizce: a man (insan, erkek), Almanca: das Man (insan, erkek), Fransızca: in homme (insan, erkek). Maslova, dildeki cinsiyet ayrımına ilginç bir örneği ise Rusça’dan vermektedir: Rusça dişil eki olan /-**şçina**/ ekinin hep olumsuz anlama gelen kelimelerde kullanıldığı dikkati çekmektedir. Kadın anlamına gelen “jen**şçina**” kelimesinin de Eski Slavca “jeno” kökünden geldiğini, “jeno” kökünün de -hor bakma- anlamı taşıdığını söylemektedir. Örneğin: Çertov**şçina**, şeytancılık; Dedov**şçina**, zorbalık anlamında kullanılmaktadır (Useev, 2012: 62).

1.1.2. Ana Mandieta ve “Tanrıça Ana Mandieta”

Tüm bunların ardından söylenebilir ki, eko-feministlerin kuramlarıyla ciddi anlamda gelişen ve sorunsallaştırılarak derinleştirilen “doğa ve kadının sömürülmesi” konusu, birçok sanatçıyı ister istemez ortak paydada buluşturmuştur. Doğa ile bedenini “pozitif” yönde özdeş tutup kendini evrenin bir parçası gibi görüp buna saygı duyulmasını bekleyen sanatçılardan biri Ana Mandeita’dır. Ona göre kadın ile doğa arasında vazgeçilemez bir çekim oluşmuştur. Bu çekim Mandeita’ya göre kadınlara ders verir, kendini, bedenlerini hatırlatır bir nitelik taşır. Bu anlamda Mandieta Metaforik anlatım biçimi ile bunu gözler önüne sermeye çalışmaktadır.

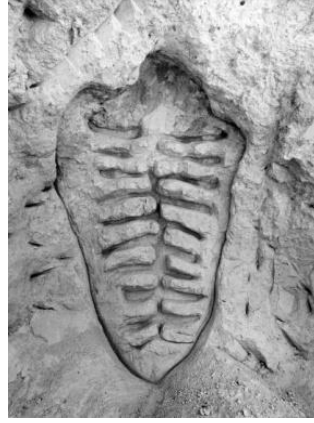
Kübalı sanatçı, dolaylı olarak da olsa, eserini gerçekleştirirken sadece bizzat kendi acılarını temel almamış, bireysel tecrübeleri ile tüm kadınlığın sözcüsü ve temsilcisi olmuştur. Doğanın ve bedeninin birliğindeki uyumunu yakalamaya çalışan ve tüm eserlerini, benliğini doğa ile alış veriş içindeyken gerçekleştiren, tüm ıssızlığını giderdiği yer olarak doğayı seçen Ana Mendieta; bu fikirleri ile “*Silüeta Serisi*”ni gerçekleştirmiştir. Mandeita, ana yurdu olan Küba’ya döndüğünde, uzun süre Küba isyancılarına sığınak görevi gören ve bir zamanlar kutsal kabul edilen, Havana’nın batısındaki dağlık arazilerde yer alan Jaruco’da, kadın tasvirlerini kireç taşı

mağaralarının duvarlarına kazımıştır (Resim 1-2). 1981’de mağaranın duvarlarına oyduğu tanrıça figürlerinin gravürleri belgelenmiştir. Ana, toprağı kendisine “dönüşmeye” zorlamaktadır. Bu eylemler annenin memelerine olan sevgisini simgeler niteliktedir (Okan, 2011: 204).



Resim 1

Ana Mendieta, *İsimsiz*, 1981



Resim 2

Ana Mendieta, *“Yaşlı Anne Kamı”*, 1982

Ana’nın gerçekleştirdiği eserlerde genelde tanrıçalardan yola çıkan dişil ikonografiler gözlenmektedir. Sebebi tarihin dışında ilksel olana işaret etmenin yanı sıra Batı tarafından bastırılmış, hatta tarihten de kovulmuş olan kadın varlığına doğal ortamda yer vererek, susturulmuş anlatıları hayata geçirmektir. Tanrıçaları seçmesinin sebebi ise tanrıçalığın ilk örneklerini taşıyan, kökeni olan eski uygarlıkların doğayla doğrudan ilişkileri olması nedeniyle hakikate daha yakın olduklarını düşünmesidir. Ancak Ana, erkeklerin kendisi gibi doğayı kullanarak sanatını gerçekleştirme çalışması konusunda farklı düşünceler taşımaktadır. Ona göre erkeklerin doğayı kullanmaktaki amaçlarının, hakikati aramak değil, kendilerini doğaya dayatmak olduğu yönündedir. Eril düzenin aynı maksatla yola çıkıp elinin değdiği tüm yapay alanlarda kadının gerçek doğasının yok edilmeye çalışıldığını düşünen Mendieta’da kadının olmadığı alanlardan elini de çekmektedir.

1.1.3. “Evcilikten Evliliğe...” Projesinde “Cinsiyetçilik” ve Masallardan “Külkedisi”

Cinsiyetçiliğin en masum hali...

“Bir zamanlar güzeller güzeli bir kız varmış. Annesi ölünce babası yeniden evlenmiş. Üvey annesi de ilk evliliğinden olan iki kızıyla birlikte gelip eve yerleşmiş. Bu iki kız, yeni kız kardeşlerinden hiç hoşlanmamış. Odasında ne var ne yoksa tavan arasına fırlatıp atmışlar. Ona bir kardeş gibi davranmak şöyle dursun, bütün ev işlerini üzerine yıkmışlar. Ev işleri bittikten sonra bile kızın onlarla oturmasına izin verilmiyormuş. Akşamları, mutfakta, sönmekte olan ocağın önünde duruyormuş tek başına, ellerini küllere doğru tutup ısınmaya çalışarak. Bu yüzden üvey kız kardeşleri ona ‘Külkedisi’ adını takmışlar. Bir gün iki kız kardeşe sarayda verilecek bir balo için davetiye gelmiş. İkisi de heyecandan deliye dönmüşler. Herkes Prens’in evlenmek istediğini biliyormuş. -Bakarsın ikimizden birini seçer, belli mi olur? Diye düşünmüşler. İki kız kardeş de kendilerini mümkün olduğunca güzelleştirmek için hemen kolları sıvamışlar. Fakat maalesef bu biraz zormuş, çünkü Külkedisi’nin aksine bayağı çirkinmiş her ikisi de! Balo akşamı, üvey kardeşleri gittikten sonra Külkedisi mutfakta oturmuş ve için için ağlamaya başlamış. -Neyin var, neden ağlıyorsun Külkedisi? Diye sormuş bir kadın sesi. -Ben de baloya gitmek istiyordum, demiş huçkırarak Külkedisi. -Gideceksin öyleyse, demiş ses.”

(Anonim: 2015, Külkedisi Masalı)

Masal, kolektif bilince ait kültürel kodlamaların aktarımı ve bu kodların yeniden üretilmesi adına olanak sağlayan yerel unsurlardan biridir. Bu yüzden, eleştirel düşünen birtakım yazarlar, masallarla bilinçaltının şekillendirildiğini öne sürerek masalları yeniden yazmaya başladılar. Böylece bu yazarlar, masalların mutlulukları maskeleyerek, gizlice yürüttüğü “fikir aşılama” ve “bilinçaltı şekillendirme” etkilerine değinirler ve bu yönlendirmeler konusunda hedef kitleyi bilinçlendirmeyi amaçlarlar. Masalları yeniden yazma, Batı’da kadın yazarların başlattığı bir akımdır. Bir masalı yeniden yazmanın amacı, masalın kurgusunu modernleştirmek için değil, onun içinde barındırdığı potansiyel içeriği gün yüzüne çıkarabilmek içindir. Örneğin, Emanuel K. Scwartz’ın “Masallar İlgili Psiko-analitik Bir Çalışma” (A Psychoanalytic Study of Fairytale) adlı makalesinde, “masalların –bilinçaltında yer ederek– çocuğa gelişim dönemleri boyunca eşlik ettiğini” öne sürmektedir (Nurulhude, 2012: 139)⁵. Masalarda bahsedilen karakterler hakkında hayaller kuran ve onları gelecekteki kendileri ile özleştiren bir çocuk; olayların gelişimine göre iyiyi ve kötüyü, doğruyu ve yanlış ayırt etmeyi öğrendiği gibi, çocuk bu sadeleştirilmiş ve basitleştirilmiş

⁵ Türkiye’de; masalların toplumlari yönlendiren mesajlarını silmeye çalışarak masalları yeniden derleyen kişi ise Murathan Mungan’dır.

“yetişkin yaşam hikâyeleri” ile ileride yaşadığı topluma aykırı düşmeyeceği küçük bir projedir de aynı zamanda. Olumlu ya da olumsuz anlatılar içerip içermediği konusunda tartışma yaratan masallardan biri de “*külkedisi*” masalıdır. İçerdiği olumsuz” ya da “masumane” mesajları açısından özellikle radikal feminist düşünürlerce tartışılan masallardan biri Külkedisi Masalı’dır. Onlara göre, Külkedisi Masalı, kadının güzel olma zorunluluğunu dayatırken, kadını “kadınlık rolleri” ile sınırlamış, kadının yaşam içerisindeki korkularının pekiştirmiştir. Böylece, toplumun sıradanlaşması ve tek tipleşmesi; daha çocukluk dönemlerimizde doğallaştırılmaya çalışılan bir ideoloji dersidir. Peki, bahsi geçen ataerkil kodlamaların, çeşitli tespitlerle masalda ne şekilde oluşturulduğunu bir alt bölümde daha inceleyebiliriz.

1.1.3.1. Külkedisi ile Gelen Güzellik Olgusu- Güzelliğin Zorunluluğu

“*Bir zamanlar güzeller güzeli bir kız varmış...*” şeklinde başlayan bir masal, devamında şunları da güzellik konusunda özellikle belirtmektedir: “Prens, Sindrella’yı salona girer girmez fark etmiş. Bu güzel kızın beyaz bir güvercine benzeyen ellerine, ay gibi parlayan tertemiz yüzüne hayran kalmış. Onun, evlenmek için aradığı kız olduğunu hemen anlamış.” Prens, Sindrella’yı tanımamasına rağmen, Sindrella’nın güzelliğinden o kadar etkilenmiştir ki, kadına ait olabilecek “başka” bir özelliğe bakmaya bile gerek görmemiştir. Bu da güzelliğin, ‘kadın olabilmene’ en önemli parçası olduğu böylece bizlere sezdirilir. O kadar ki güzelliğin zıttı daima kötülüğe işaret etmektedir. Örneğin İpek Artun bu konuda şu kanıya varır: “Siyah tonunu simgeleyen kötü kalpli kraliçe femme fatale rolüne mahkûmken, beyaz tonunda iyiliği ve güzelliği ile övgü toplayan masum prensesler vardır. Masum prensesler femme fatale’in aksine ataerkil toplumun normlarıyla hareket ederler.” Güzellik zekâ ile birleştiğinde masumiyet tamamen yok olma tehlikesindedir, ya da kötü olmaya müsait bir yapıya evrilmek mümkün olabilir. Çünkü kadın; zekâsıyla irade sahibi olduğunda, özne durumuna geçecektir ve masum olma hali, ataerkil ideolojiye göre çelişik bir durum yaratmaktadır. Tam da bu sebepten ötürü *femme fatale*’ler hep cadı kadın olarak gösterilirler (Artun İ., 2012). Ayrıca bu ifadelerin yanı sıra, kadınların güzel olmayı bilinçaltılarında bir saplantı haline getirmeleri de, masalın şu kısmıyla kaçınılmaz bir hal almaktadır: Ölen Pamuk Prens için ağıtlar yakan cüceler onu mezara-toprağın altına gömmeye kıyamazlar. Kır çiçeklerinden bir yatak hazırlayıp onun üstüne koyarlar, sonra prensesin başına dizilerek onun güzelliğini seyretmeye başlarlar. İlginç olan şey ise artık bir ölü olan Pamuk

Prenses'in mezarının camdan olmasıdır. Burada tek amaç Prensesin “çok güzel” olmasından dolayı seyredilmesidir. Dolayısıyla güzellik kavramı o kadar takıntı haline getirilip abartılır ki, ölü bir insanın bile “güzelliği” seyredilmeye değerdir.

John Berger (2005: 46), “Görme Biçimleri” adlı kitabında bu konuda çok dikkat çekici ifadeler yer vermiştir. Örneğin kadın olarak doğmanın, erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak anlamına geldiğini söylemiştir. Kadınların toplumsal kişiliklerin çok geliştiğini iddia eden Berger, aslında bu gelişimi, bir kadının her türlü sınırlandırmalara rağmen bile yaşayabilmelerine bağlamaktadır ki buna “ustalık” demektedir. Fakat bu ustalığın ağır bedeli, bir kadının öz varlığının ikiye bölünmesi ile sonuçlanmaktadır. Bunun beraberinde gelen bu ikilemin yarattığı ilk kötülük kadının hiç durmadan kendisini seyretmek zorunda olmasıdır. Kadın sürekli kendi imgesiyle birlikte dolaşır. Ve Berger ekler: *“Bir odada yürürken ya da babasının ölüsünün başucunda ağlarken bile ister istemez kendisini yürürken ya da ağlarken görür.”* Bir kadının çocukluğunun ilk yıllarından başlayarak hep kendi kendisini gözlemesi, kadına bir gereklilik gibi öğretilmiştir. Böylece, “kadın içindeki ‘gözleyen ve gözlenen’ kişilikleri, kadın olarak onun kimliğini oluşturan ama birbirinden ayrı iki öge olarak görmeye başlar.” Kadına erkek tarafından atfedilen bu vahim tablo ancak şunu söyler: “Güzellik o kadar önemlidir ki sen öldükten sonra bile bu anılacak buna sadece buna saygı duyulacaktır. Bir kimse öldüğünde herkesin aklında en çok kalacak olan şey güzelliğidir.”

Üvey- çirkin cadının “gençlik tutkusu ile aynaya bakma eylemi”ni ise İpek Artun (2012): Aslında toplum tarafından beğenilmek istediğinin bir göstergesi olarak değerlendirmiştir. “Ayna”nın sunduğu görüş, aslında toplumun görüşünü yansıtmaktadır. Toplumun bakışı ise ataerkil kodlarla şekillendirilmiş bir bakıştır. İpek Artun’a göre bu ‘gençlik olgusu’ cinsel açıdan iki anlam taşımaktadır. İlki ‘genç kız’ sıfatının, bekâretini koruyan kızlara denmesidir. Sindrella masalında bekâret sembolik olarak işlenmektedir. Artun tarafından yapılan saptama ise ilginçtir çünkü ona göre Sindrella’nın prensle konuştuktan sonra, ondan kaçarken ardında bıraktığı cam ayakkabı, Sindrella’nın bereketinin sembolüdür. “Bekâret” kavramının masaldaki görevini yorumlayan Artun ‘a göre bu masal; cam ayakkabısını kaybetmeyen Sindrella’ya (*bekâretini teslim etmediği için*) ödül olarak evlenebileceği bir prens ve mutlu yuva kurabileceği mutlu bir hayat bahsetmiştir.

Tüm bu masalların çocukluk döneminde dinlenmesiyle orada kalmadığını, kişilerin bir şekilde masallardaki fikirleri bilinçaltları sayesinde ölümlerine kadar taşıdıklarını göstermeye çalışmıştık. Örneğin bazı sanatçılar da masallardan yetişkin yaşlarına kadar etkilenmişler, hatta sanatlarına masallardaki hikâyelerle yön vermektedir. O sanatçılardan biri de 1978 Japonya doğumlu olan Kazuki Takamatsu'dur. Sanatçı, derinlikli haritalama görüntüsü tekniği ile (*Depth-mapping imagery diye bilinen*) eserlerine üç boyutluluk vermektedir (Resim 2).



(Resim 2) Kazuki Takamatsu, "Avcılık," baskı ve akrilik boya, akrilik guaş, 727 × 606mm, 2011

Guaj boya ile resimlerini ortaya çıkaran Takamatsu, lolitalar diye çarpıcı görüntüler yaratmış yarı erotik, çocuksu ve sis içerisinde görünen fantastik dünya sunmaktadır. Masallardan ilham alan Kazuki Takamatsu'nun hikâyeleştirdiği masallarda umutsuz ve ölüm makinesi olarak adlandırdığı melankolik, çocuksu figürlerin karanlık ve şiddet dolu hikâyeler içermektedir. Takamatsu'nun betimlediği lolitalar masum pozları gizemli bir dünya yaratmaktadır (Ekavart, 2012).

2. BÖLÜM

SANATTA “CİNSİYETÇİLİK” ALGISI

“Genellikle, tarih öncesi mağara ressamlarının erkekler olduğu varsayıldı. Bu ustalar arasında kadınların da olabileceği göz ardı edildi. Yakın tarihli bir çalışma, ilk sanatçıların çoğunun kadın olduğuna dikkat çekerek, kadınların tarih öncesi toplumlarda sanılandan daha güçlü bir role sahip olduğunu öne sürmektedir.”

Kaith Haring (2014:7)

2.1. Kadın “Cennetten Kovulduğu Sebeplerle” Sanattan da Kovuldu

Bir kadının eski dönemlerde sanatçı olması pek mümkün değildi, ancak kadın gerek bedeni, gerek imgesi ile her dönem sanata ilham vermiştir. Bugün feminist düşünürler ve kadın sanatçılar, “kadınlar sanata ilham vermiştir” cümlesini yetersiz, hatta kabul edilemez olarak görmüşlerdir. Onlar için bir kadın sadece, bir erkeğin sanatını gerçekleştirmesi için gerekli olan duygusal desteği sunabilen bir “esin perisi” miydi? Bu anlamda kadının sanatta sözünün geçmesi durumu, aslında bedeninin konuşurması durumuydu ve bu elbette kadınlar için trajik bir durumdu.

Bu gelenek ise Duby’e göre; vücudun geçiciliğine ve bedenlerin insanların iştahlarını kabartma, onları ayartma konusundaki güvensizliği yüzünden, beden doğasına karşın insanları dikkatli olmaya yöneltten kurallar silsilesi Orta Çağ’dan miras kalmıştı. Hatta 16.-17. yüzyıl Avrupalıları, kadın vücudunun cinsel cazibesine ve çekimine kapılmadıkları için kendilerini erdemli saymışlar, üstelik diğerlerinin de bu sözde “erdem” sahip olup övünmeleri için toplumu teşvik etmişlerdir. Diğer yandan Rönesans, çıplaklığın yeniden keşfedilmesine zemin olmuş ve en ilginç, fiziksel güzelliğin yeniden itibar kazanmasına neden olmuştur. Bu itibar o dönemde “çirkin” kadınların erdemden ve ahlaktan yoksun olabileceği yanılgısını yaratılmıştır. Böylece çirkin kadınlar, karakersiz ve çirkin oldukları kanısı ile kent sahnelerinden silinmiştir. Diğer taraftan güzellik yüceltilmiş, toplumda yer etmiştir ancak toplumsal dayatma ile güzel olan kadınların “kötü kadın” ya da olmaya da müsait olabileceği tehditleri gecikmeden arkasından gelmiştir (Çaylı, 2008: 149).

Firestone’a göre (1979:190): Kadının “hem yüceltilen, hem aşağılanan bedeni” adına gerçekleştirilen her şeyin “kültür adamları” tarafından gerçekleştirildiğini iddia eder. Bu yüceltme esnasında kadının yaşamı sanata dönüştürülmüştür. Oysa kadınlarla kültürün dışında bırakılan erkekler, kendi yaşantılarıyla doğrudan ilişki içinde

kalmışlardır. “Kadınların kültürün içeriğini oluşturduklarını, sanat tarihi doğrular: karşı cins, erkekleri erotik bakımdan uyarır; resmi yapan erkektir; nü de dışı bir çıplaktır. Sanatta çıplak erkek vücudunun yüksek düzeylere eriştiği zamanlarda, erkekler eşcinseldir.”

Neden kadın bedeni üzerine bu denli çeşitli beklentiler yaratılmıştır? Kadınların bedenlerinin cinsellik denildiğinde akla ilk gelen şey olmasının temelleri önceki bölümlerde irdelenmişti. Sunulan çıkarımlar ile sanatta cinsiyetçiliğin ne tür evrelerden geçtiğine ve kadın bedenlerinin nasıl sanata dönüştürüldüğüne dikkat çekecek olursak, Orta Çağ Avrupa sanatına göz atabiliriz. Orta Çağ Avrupa sanatı Hıristiyanlığı yaymak amacıyla kullanılan bir araçtır ve bu sebeple gelişimi hızlı ve istikrarlı olmuştur. Bu sanat, kilise kuralları ve toplumun belli başlı görüşleri ile şekillenmiştir ki bu görüşler Orta Çağ Hıristiyan Felsefesi'nin kaynağını oluşturmuştur. Bu felsefenin öncü temsilcilerinden olduğu varsayılan Saint Aygustinus çeşitli kuramları ile kilisenin sanat anlayışına ve toplumun cinsiyet ilişkilerine de çeşitli anlamlar katmış bahsi geçen kuramları ile cinsiyetçiliği ne yazık ki sonraki nesillere de aktarabilmiştir. Örneğin Aygustinus; “tinsel eşitlik ve doğal bağımlılık” kuramı üzerinden kadını ikincil bir konuma düşürmüştür. Böylece Hıristiyanlık öğretileri ve kilise; kadın-erkek bedeninin cinselliğini ve cinsel güdülerini, kadın bedenine, ”suçmuşçasına”, yüklemiş, kadın bedenini zan altında bırakmıştır. Böylece kilise, kadınların duygusal tutarsızlığa sahip olduğunu varsayıp, onları tekinsiz kılmış ve cinsel doyumsuzluk- nefise hâkim olamama gibi niteliklerle kadın bedenini ilişkilendirmiş, bunu tehlikeli saymıştır (Nazlı, 2006). Tüm bu görüşler doğal süreç ile kilise sanatına da dokunmuştur. Örneğin kilise için cinsiyetsiz varlıkları temsil eden melekler, kilise süslemelerinde cinsiyetsizlikle özdeşleştirilmiş şekilde tasvir edilen kadın silüetleriyle birlikte tasvir edilmiştir. Duby'e göre bu durum; Hıristiyanlıkta, rahibelerin bakire olması gerekliliğini doğurmuş, onları da kadın kimliklerinden uzaklaştırmış olabilir. Bu çıkarım gösteriyor ki; bir kadının masumiyeti simgelemesi için herhangi bir cinsiyetten kesinlikle vazgeçmesi gerekiyordu ve böylece bir kadın; tüm lekelerinden, suçlama ve üzerine yıkılan onca günahtan cinsiyetsizliği seçmekle arınabilecekti. Bu durum “bakirelik” olgusunu yaratmış ve birçok dindar kadını, kadınlığını ve cinselliğini yaşama hakkından uzak tutmuştu. Bunun üzerine cinselliğin, cinsiyetçiliğin aslında tarihsel ve toplumsal

birikimlerle inşa olduğu, biyolojinin buna sebep olmadığı gerçeğini tekrar hatırlamış oluyoruz.

Geçmişte “cinsiyetçilik” olgusu üzerine fikir üreten, bu konuya bambaşka bir açı kazandırabilen Fransız oyun yazarı Antonin Artaud (1896- 1948), bu konuda ilginç bir örnek oluşturabilir. O, insan özgürlüğünün ancak "*organsız bir bedenle*" sağlanabileceğini düşünmektedir. Çünkü Artaud'ya göre organlarımız; tarihsel ve sosyal olarak insanların hayatlarına yapışmış, sınırları sorgulanmamış, tam olarak keşfedilmemiş ya da tortulaşmış çıkarımları temsil etmektedir. Dolayısıyla başımız veya ellerimiz üzerinde durup yürümeyi hiç bir zaman denemiyorsak; bu, doğanın bize sunduğu verili koşullardan ziyade, sadece ayaklar üzerinde durulup yürüneceğine dair iflah olmaz bir tarihsel ve toplumsal şartlanmışlığımızdan kaynaklanmaktadır (Aktay, 2000). Yani organların işlevlerinin ötesinde anlamlar yükleyen biz insanlardan başkası değiliz. O kadar ki, bekli de şu ana kadar işlevinden emin olduğumuz bir organ, akla gelmeyen başka bir eylemi gerçekleştirebiliyor olabilir ve biz bunu denemeyi bile düşünmüyoruz.

Eski tarihlerden günümüze kadar uzanmayı başaran, kadın bedenini çeşitli yönleriyle kullanılması konusunda başka bir yorumda bulunan (*feminist bir sanat tarihçisi olan*) Whitney Chadwick ise: sanat tarihinde erkeğin bilinçaltının ve arzusunun yansıması olan kadının doğalmış gibi görünen katmanlarını kelimenin tam anlamıyla teker teker soyarak gerçekliğe ulaşmayı hedeflemektedir. Çünkü özneliliğin tanımları, onun için oldukça kaygan bir zeminde sürekli silinip, farklı biçimlerle tekrar ortaya çıkmaktadır (Aydoğan,2006: 49).

Peki, kültüre bedeninin seyirlik olmasının ötesinde, doğrudan doğruya katkıda bulunan kadınlar yok mudur? Bunlar Fireston'a göre sayıca hiç de az değildirler. Tek tek erkek kültürüne katıldıklarında kadınlar her şeyi erkeklerin kurallarına göre yapmak zorunda kalmışlardır. Kadınlar, erkeklerin başlattığı bir oyunda erkek gibi yarışmak zorunda kaldıklarından, erkekler ölçüsünde usta olamamaları şaşırtıcı değildir (Firestone, 1979: 190). Bu durum, taklit etmenin durmaması ile kadının dişiliğini unutması gibi daha vahim sonuçlara sebep olmuştur. Yani durum Firestone'a göre, yalnızca bir ustalık sorunu değil, aynı zamanda kadının taklit etmeye çalıştığı fakat yabancı olduğu erkeksi rolleri ile daha kötü duruma düştüğünü ortaya koyar. Taklit ederek bir sonuca varma isteğini sağlıklı bir durum

sanatçı kadın, girdiği girdabın farkında bile değildir. New York’da felsefe alanında, toplumsal cinsiyet ve kadın çalışmaları Profesörü olan Gertrude Postl, Irigay’ın taklit kavramlarını sentezleyerek oluşturduğu fikirlerinin sonucunda durumu; kadınların taklit etme olayını bir zorunluluk, bir savunma biçimi olarak değerlendirir (2009: 147): “Taklitçi ve ayna olarak kadın: kadınlar, kendilerini korumak için ataerkil düzenin görünürdeki doğallığını taklit etmek, asli farklılıklarını gizlemek zorundadırlar.” Postl’a göre “ataerkil ekonomi” cinsel farklılığı bilmeyen ya da görünür hale gelmesine izin vermeyen bir sistemdir. Bu sistem, sadece tek bir beden, tek bir arzu, tek bir imgeleme biçimi tanır. Dişil olanın ise zaten bir temsil şekli yoktur. Konuştuğu dil kendi dili değil, davranışları kendini temsil eden tavırlar değildir. Dışlanmış, bastırılmış, unutulmuş olan kadın her zaman başka bir yerde başka bir kişiliktir ve böylece kadınlık, acısını çektiği (*temsillerle ilişki içinde olarak*) bir başka sahnede icra edilir hale gelmiştir.

Taklitlerin içinde barınan “gerçek olan” kendilerini bulma durumu görüldüğü kadar basit ve hemen çözülebilecek bir mevzu değildir. Çünkü Firestone’ a göre; taklitlerin sürekliliği sonucunda iki cins de adeta, tuhaf bir biçimde, yalnızca erkek kültürünü yaşar. Bu durum da kadının “gerçek” kendisini yaşamadan, başkası olmaya çalışması ve kendine sadık kalmaması konusunda Firestone, ilginç bir bulguya işaret eder: örneğin kadınlar, pornografik çıplak kadın resimleri gördüklerinde neden heyecanlanmaktadır? Sıradan, gündelik çıplak kadın vücuduyla karşılaşmak, örneğin bir jimnastik salonun soyunma odasında başka çıplak kadınları görmek bir kadın için ilginç olabilir. (*Belki bu vücutların da ilginç gelip gelmemesi erkeklerin koyduğu cinsel ölçütlere göre belirlenmiştir.*) Bu bedenler ilginç gelir ama hiç de doğrudan doğruya erotik gelmez kadınlara. Bir çeşit narsizim burada devreye girmektedir (1979: 191): ”Kadın, doğrudan doğruya erkekle sevişmekten çok erkek aracılığıyla, sınırlı bir biçimde kendileriyle sevişirler. Zaman zaman, kültür içindeki bu erkek özne, kadın nesne ayrımı, kadınları erkeksi biçimlere karşı öylesine duygusuzlaştırır ki bu, kadınların orgazma erme yeteneğini bile etkiler.” Böylece kadınların sanatlarında kadın bedenine erkek bedeninden daha ilgili olmasının nedeni elbette kültür içinde üretilmiş “yapay cinsellik olguları”dır. Bu durumda beklentiler nü geleneğine bağlı kadın ressamların, ters yönde bir eğilimin göstermesi normaldi. Firestone için kadın modellerin bu tutuma karşı, bir tavır geliştirmesi ya da en azından karşı cinsinin bedenini-anatomisini daha çok merak etme isteği içinde olması

gerekirdi. Ancak durum hiç de böyle olmamıştır. Firestone'nun gözlemlerine göre (1979: 191); birçok sanat okulunda sınıfları dolduran kız öğrencilerin büyük bir hevesle kadın modellerin resimlerini yapmaya çalıştıklarını gözlemlemiştir. Örneğin 19. yüzyıl Dışavurumculuk Okulu'ndan tanınmış kadın ressamların, Berthe Morisot ve Mary Cassatt'ın yapıtlarına bakarken, insan onların neden hep geleneksel kadın konularıyla uğraştıklarına şaşırılmaktadır. Firestone kadın ressamların kendilerini insan anatomisine gelene kadar basit bir çiçeğin bile resmini yapabilme haklarına kavuşmalarını büyük bir şans olarak değerlendirdiklerini söylemektedir. Ancak ne var ki kadınlar tüm ustalıklarını, kendilerini ve kendi dünya görüşlerini keşfetmeye değil de; eril sanatın kendilerinden bekledikleri konularla, biçim ve betimlemelerle ilgilenmiş olmaları, onları ikinci sınıf bir sanatçı topluluğu haline getirmiştir. Erkek gözüyle bakıp icra ettikleri sanatları yüzünden özgünlük nedir bilmeyen bu kadın sanatçılar, eril sanata verdikleri desteğe rağmen değer görmemişlerdir. “Bu yapıtlarını yozlaştıran, onları “kadınca” başka bir deyişle duygusal ve hafif kılan yalancılık böylece doğmuştur.” (Firestone,1979: 192).



Resim 3

Berthe Morisot ,”*The Cradle*”

Tuval Üzerine Yağlıboya, 56 x 46 cm, 1872



Resim 4

Mary Cassatt, “*Dikiş Diken Anne*”

Tuval Üzerine Yağlı Boya 92.4 x73.7 cm, 1929

Kadın, erkeklerin oyununda hep kaybetmekten bıkmış, kültüre kadınca katılmaya çalıştığı durumlarda bile kadın, aşağılanmış ve yanlış anlaşılmıştır. Erkek kültür kurumu tarafından -hanım sanatçı- diye adlandırılmış kadın sanatçılar; başka bir deyişle önemsiz, ikinci derecede sayılmıştır. Kadın sanatçının iyi olduğunun (*istenmese de*) kabul edilmesi gereken durumlarda, kadın sanatçının iyi-yetenekli ama önemsiz-faydasız olduğunu ima etmek çok yaygın bir tavır haline gelmiştir (Firestone, 1979: 193).

Firestone'a göre (1979: 202): kadınların son zamanlarda yaygınlaşan "okumuşluğu", henüz büyük kadın sanatçılar yaratmamış olsa da kadınlardan oluşan bir seyirci ve dinleyici kitlesi oluşturmuştur. Erkek seyircilerin her zaman, kendilerine özgü gerçekliği perçinleyen, erkek sanatını anlayacak ve benimseyecek bir erkek seyirci kitlesi istemeleri ve bulmaları gibi, onlar da kadın sanatı istemektedirler. 19. yüzyılda kadın romanları bu isteğe yanıt vermek için ortaya çıkmıştır. Günümüz halk kültüründe ve kadın dergileri ticaretinde çok yaygın olan aşk öykülerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır ve bunlar Firestone'a göre kadın sanatının henüz başlangıcını oluşturmaktadır. Bu sanat henüz büyük ölçüde ilkel, beceriksiz ve zayıftır. Fakat sonuç olarak zaman zaman kadın gerçekliği de erkek gerçekliği gibi açıkça belgelenmektedir. Örneğin, başarılı bir şair ve yazar olan (1928-1974) Anne Sexton'un yapıtlarında olduğu gibi.

Firestone kadınların sanata girmesi hakkında da ilginç düşünceler sunmaya devam etmektedir. Ona göre kadınlar sanata sığınmıştır. Türlü olumsuz durumların ardından kadın kendi sanatını bulmuştur. Yani şöyle açıklayacak olursak: Zenginlik ve rahatlık çoğu zaman kadınların yozlaşmasına yol açmıştır, örneğin Victoria Çağı'nın marifetli genç hanımları... Çünkü erkek lüksünün bir simgesi olma görevinin yanında, kadınların ilerleyen sanayileşme koşulları altında gittikçe artan boş zamanlarında da pratik bir çözüm bulmak gerekmiştir. (*Ki, kadınlar ayaklanmasın.*) Bu durumda kadınlar sanata sığınabileceklerdi. Bugün de bu şekilde kadınlar, insan etkinliklerinin en can alıcı güç merkezlerinin dışında yer almaktadır (Firestone, 1979: 202).

Firestone (1979: 203), bu krizlerin belki de daha sonra ciddi işlere dönüşen bir devrim yaratabileceği konusunda olumlu bir tavır takınmaktadır. Ancak bir şeyin kıyaslanmaması gerektiğini özellikle belirtmiştir. Firestone, kadın sanatının gelişmesi için gerçekleştirilen oluşumların karşıtı olarak; "erkeklik okulu"nun bugüne kadar ki gelişimi sonucunda elde ettiği oluşumları işaret etmeyi adaletsiz bulmaktadır. Asırlardır hükmünün sürdüğü eril sistemin birikimi ile kadınların neredeyse 1970'lerde henüz elde ettiği oluşum ve gelişmelerin kıyasa gidilmemesi gerektiğini

belirtmek gerekmektedir. Ki bu kadın-erkek ayrımları ve kutuplaşmalar, toplum içi cinsiyet bölünmeleri, kültürün tümünü değişik ölçülerde yozlaştırmıştır. ⁶

“Toplum- sanat ve kadın algısı” sürekli bir arada hareket etmektedir. Tabi bu omuz omuza bir birlikteliğin göstergesi değildir. Toplumda belli kesimlerin iktidar tutkusu, bırakın sadece sanatı, tarihin tüm yönünü değiştirebilmektedir. Her dönem süregelen bu tutku; önce toplumu sonra topluma sunulan sanatı, daha sonra da elbette ki toplumda edilgen hale getirilen “kadın cinsinin tarihini” etkileyerek bu günlere taşınmıştır. Bu sebeple “sanatta neden büyük kadın sanatçı yoktur?” Sorusundan önce önemli ikinci konumuz, iktidarın yönlendirmesiyle değişen ve iğdiş edilen kadın tarihidir.

⁶ Bu yozlaşmanın aldığı çeşitli biçimleri Firestone şöylece sıralamaktadır: “1) Erkek protesto sanatı: erkek gerçekliğini bile bile yücelten sanat (erkek gerçekliğinin, gerçekliğin kendisi olduğu sorgusuz sualsiz kabul eden sanat anlayışına karşı) son zamanlarda gelişmiştir. Ben bunu, katı cinsel rollerin ilk bulunması sırasında erkek egemenliğinin tehlikeye girmesine karşı doğrudan bir tepki olarak yorumluyorum. Böyle bir sanat, tanımından dolayı gericedir. Yaşadıklarımı ve duyduklarımı en iyi bu sanatın yansıttığına inanan erkeklere, benim salık vereceğim şey kişiliklerini baştan ele alıp değiştirmeleridir.

2) Erkek açısı: Bu sanat kapsayıcı bir dünya görüşüne ulaşamaz; çünkü erkek gerçekliğinin gerçeklik değil, gerçekliğin yalnızca bir yarısı olduğunu kabul etmez. Bu yüzden bu sanatın karşı cinsi ve karşı cinsin davranışlarını (insanlığın yarısını) yansıtmıyış yanlıştır: sanatçının kendisi, kadın dürtülerini anlamaz. Bazen, yukarıda alıntılar verdiğimiz Herbert Gold’un öyküsünde olduğu gibi, yazar hiç değilse kadınların davranışının – neden öyle olduğuna değilse bile- nasıl olduğuna bağlı kalabilirse, kadın kahramanlar aydınlığa çıkabilir. (Firestone, 1979: 204)

3) Kadın sanatı: Bu sanat, yeni bir gelişmedir; şimdiye dek yalnız aynı yan tutmayı tersinden yansıtmış da olsa bu sanatın, ‘erkek’ sanatıyla karıştırılmasından çok yepyeni bir bilinçlenmenin başlangıcı olabilir. Önümüzdeki on yıl içinde bu sanatın yepyeni, güçlü bir sanata dönüşmesine tanık olabiliriz. Bu dönüşüm belki siyasal kadın hareketiyle birlikte ya da ona esin vererek gerçekleşecektir. Bu sanat, tarihte ilk kez, kadınların içinde yaşadığı gerçeklikle dürüst bir biçimde başa çıkmaya çalışacaktır.”(Firestone, 1979: 205)

2.2. “Tarihte Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?”

“Genellikle, tarih öncesi mağara ressamlarının erkekler olduğu varsayıldı. Bu ustalar arasında kadınların da olabileceği göz ardı edildi. Yakın tarihli bir çalışma, ilk sanatçıların çoğunun kadın olduğuna dikkat çekerek, kadınların tarih öncesi toplumlarda sanılandan daha güçlü bir role sahip olduğunu öne sürmektedir.”

Haring, K, (2014: 7)

İkinci kuşak feminizm dönemine şüphesiz damgasını vuran isim Linda Nochlin'dir. Çünkü insanlara yönelttiği bu soru ile ‘kadın sorunu’ denen meseleyle ilgili hemen hemen bütün tartışmaların arka planında duran ve özellikle suçlayıcı bir biçimde, zihinlerde çınlayıp duracak yeni bir ses yarattı. Fakat feministler, “anlaşmazlık” bağlamındaki bütün diğer sorularda olduğu gibi, bu soruda da meseleyi önce tamamen yıkıp tekrar yapak üzere kolları sıvamışlar, soruya her şeyden önce ironik bir cevapla başlangıç yapmışlardır: *“Hiç büyük kadın sanatçı yok çünkü kadınlar büyük olamazlar ki”*. Bu konu üzerine gösterilen ilk tepkiler için Nochlin, feministlerin yemi olduğu gibi yuttuklarından ve bunu ateşli bir biçimde yapmakla, karşı çıktıkları eril sanat fikirlerini daha da meşrulaştırdıklarından yakınmaktadır. Hatta durumu daha da kötüleştirip ressam Berthe Morisot'nun aslında Manet'ye sanıldığı kadar bağımlı olmadığını göstermeye çalışarak, kendisi dışında kimseye ilginç gelmeyen alanının aslında ne kadar önemli olduğu konusundaki kanıtları sürekli sunmaya çalışan uzman akademisyenin tavrını eleştirmektedir. Bunun da zamanla farkına varan sanatçılar farklı ikinci bir yola girerek “büyüklük” olgusunun erkeklerinkinden farklı değerlendirilmesi gerektiğini düşünüp zemini hafifçe kaydırmayı yeğ tutarlar. Kadının kendine özgü koşullarına dayanan, bir kadın üslubu olduğunu kanıtlamaya çalışırlar (Nochlin, L. 2012: 121-124). Örneğin kadın sanatçıların daha içe dönük, daha kırılğan ve daha malzeme odaklı çalıştıklarını öne sürerler. Ancak bu fikri çürütebilmek pek de zor olmamaktadır Nochlin için. Çünkü eğer kadınlar bu tip bir çalışma performansını kendilerine özgü kabul etmişlerse neden 18. yüzyıl Fransa'sının Rokoko üslubunda tümüyle “kadınsı” denebilecek bir hoşluk, incelik ve zarafet vardır? Hatta şu açıdan da bakılabilir: Örneğin eğer kadınlar bu kadar narin resim yapmaktan öteye gidemiyorlarsa neden Rosa Bonheur'ün “At Panayırı” (resim 5) resminde bir narinlik, Helen Frankenthaler'in dev tuvallerinde de bir zarafet, bir içe dönüklük bulunamamaktadır? Ya da ev içi yaşam sahnelerine ya da çocuk temalarına değinmek kadın sanatçılara mahsus ise Jan

Steen, Chardin ve birçok empresyonistler de aynı konuya değinmiştir örneğin. Onlar da en az Morisot ve Cassatt kadar Renoir ve Monet de bu tür konuları resimlemiştir.



Resim 5 Rosa Bonheur, “At panayırı”, tuval üstüne yağlıboya, 244.5 x 506.7 cm, 1852–1855

Sonuç olarak ilk bakışta mantıklı görünen bu çıkış daha sonra eril bir klişeye dönüşmüştür. Nochlin’e göre (2012: 124): belli bir üslubun, özellikle özünde “kadınsı” olarak nitelendirebilecek bir üslubun göstergesi sayılmaz. Sorun feministlerin, kadınlığın ne olduğuna dair anlayışından değil, sanatın ne olduğuna dair çoğunluğun paylaştığı yanlış anlayışlarından kaynaklanıyor. Ayrıca sanatın bireysel, duygusal deneyimleri doğrudan kişisel bir ifadesi (*kişisel yaşamın görsel yollarla ifade edilmesi*) olduğu şeklinde bir görüş taşıyorlar. Mesele şudur ki, tarihte bildiğimiz kadarı ile çok büyük kadın sanatçılar olmamıştır, ancak yeterince araştırılmamış ve değerlendirilmemiş, gerekli görülmemiş olan çok iyi kadın sanatçıların olduğu da bir gerçektir. Ancak bunların yanı sıra, sadece belli başlı akla ilk gelen alanların dışında da; ne kadar iyi niyetli olursak olalım, hiç büyük Litvanyalı caz piyanisti ya da Eskimo tenis oyuncusu olmamıştır. Durumun böyle olması üzücü ve düşündürücüdür elbette. Michelangelo veya Rembrandt, Delacroix veya Cezanne, Picasso veya Matisse, hatta daha yakın dönemden De Kooning veya Warhol ayarında kadın sanatçı yoktur. Fakat bu kanıtlar ne kadar sunulursa sunulsun sonuç değişmeyecek gibi görünmektedir (Nochlin, 2012: 125).

Kadınlar sanat konusunda erkeklerle aynı statüye sahip değillerdi. Merak uyandıran tarafı da buydu. Neden? Neden kadınların sanatları yoktu ya da büyük değildi? Ancak, neden kadınların sanatı olmasın ki? Peki, varsa nerede? Erkeklerin en başarısız eserleri günümüze ulaşmışken kadınların en başarılı eserleri bile neden yoktu? (Nochlin, 2012: 125). Aslında kadınlar için sadece sanat alanında değil; erkeklerin ayrıcalıklı alanları olan bilim, politika ve sanat gibi alanlarda yine de pek çoğunun büyük bir başarı elde etmiş olması bir mucizedir.

Kadınlar ve kadınların sanat ile başka alanlardaki durumları, egemen erkek iktidar elitinin bakış açısından değerlendirilecek bir “sorun” değildir, ama ne yazık ki öyle olmuştur. Yüzyıllar boyu kadınlar kendisini sanatta yetersiz görmüştür, beklide birçoğu denemenin bile boşa çaba olduğunu düşünmüştür. Nochlin (2012: 127); bunun yerine kadınların kendilerini hali hazırda olmasa da potansiyel olarak erkeklere eşit varlıklar olarak görmeleri gerektiği ve kendi durumlarını değerlendirirken; kendilerine acımdan, belli bakış açılarını kendilerine mal etmeden, yapmaya hazır olmaları gerektiğini savunur. Aynı zamanda kadınlar; toplumsal kurumların eşit başarıyı olanaklı kılmakla kalmayıp aktif olarak teşvik edeceği yeni bir dünyayı yaratacak kadar yüksek düzeyde, duygusal ve zihinsel adanmışlık içine girerek durumlarını değerlendirmeleri gerektiğini de ekler.

Gösterilen çaba ve çalışmaların sonucunda bazı feministler iyimserlik göstermekte, hem sanat ortamında hem başka alanlarda erkeklerin çoğunluğunun yakında doğru yolu bulacağına inanıyorlardı. Kadınlara tam eşitlik vermenin kendi çıkarlarına da olduğunu anlayacaklardı. Bu umutlu beklentiler Nochlin’e göre pek de gerçekçi bir durum değildir. Kendilerini öteden beri “kadına özgü” kabul edilen alanlardan, duygusal tepkilerden mahrum bırakmalarının zararlarına olduğunu fark edeceklerini sanmak da öyleydi. Çünkü sonuçta, sorumluluğa dayalı ve kazançlı olduğu sürece erkeklerin “mahrum bırakıldığı” çok az alan vardı. Nochlin’in bu konuda sunduğu ilginç örnekler ise (2012: 128); kadınların ne kadar boşa ümitlendiğine kanıttır. Örneğin bebeklerle veya çocuklarla ilgilenmek isteyen ama “kadınsı” bir etkileşim olarak değerlendirilen bu iş, erkekler için hiç de gocunulması bir durum değildir, çünkü insanları susturacak kurtarıcı yollar vardır. Örneğin çocuklarla haşır neşir olmak isteyen bir adamın çocuk doktoru veya çocuk psikoloğu olmasıyla tüm sıkıntı çözülebilir. Üstelik yanlarında işin rutin kısmını üstlenen hemşireler bile bulunur. Mutfakta yaratıcılığını ortaya koyma isteği duyan erkekler ise aşçıbaşı olarak ün kazanır, takdir görür ve tabii çoğunlukla “kadınsı” diye nitelendirilen sanatsal uğraşlarla kendini tatmin etmek isteyen erkekler de, kadınların genelde yaptığı gibi gönüllü müze görevlisi veya yarı-zamanlı seramikçi olmak yerine, ressam veya heykeltıraş olur biter. Akademi dünyasına bakarsak, öğretmen ve araştırmacı olan erkeklerden kaçır, bunun yerine maaşsız yarı zamanlı çocuk bakıcısı ve temizlikçi olmak ister ki?

Dolayısıyla kadının eşitliği sorunu-başka her alanda olduğu gibi sanatta da-erkeklerin insafından veya kadınların kendine güveni veya güvensizliğinden dolayı değil, kurumsal yapıların niteliğinden ve bu kurumların parçası olan insanlara dayattığı gerçeklik anlayışından kaynaklanmaktadır. Ki bir yandan bakıldığında zaten iki taraf da bazı olanaklarını kaybetmek konusunda-özgürlüklere rağmen, adalet için bile olsa, tereddütlü davranırlar. Çünkü toplumlar asırlardır süregelen iyi kötü her şeye fazlasıyla alışmıştır. Yani ne kadınlar şanslarını zorlayıp; “kadına göre olmayan” işlere kollarını sıvadıklarında dışlanmayı göze alır, ne de erkekler otoritelerini sarsacak olan “kadına eşitlik” konusunu gözetip, rahatlarını bozmak isterler. Kadınlar zaten çağın getirdiği bazı olanaklara (*ev işleri ve güzellik sektöründeki teknolojik gelişmeler vb.*) yeni kavuşmuşken huzursuzluk çıkarmak istememektedirler.

Nochlin; dayatılan “gerçeklik anlayışı”nın toplum içinde zamanla alışkanlık halinde kasıtlı oluşturulduğunu, sonrasında bu anlayışın insanların doğal davranış ve seçimlerine dönüşmesini yüz yılı aşkın bir süre önce İngiliz filozof, politik ekonomist, John Stuart Mill (1806- 1873)’in söylediği bir sözle özetlemektedir: “*Alışılmış olan her şey doğal görünür*”. Nochlin’e göre, çoğu erkek eşitlikten yana görünse de, avantajlarının daha yüksek olduğu bu “doğal” düzeni terk etmeyi istemezler. Kadınlar içinse durum, Mill’in zekice işaret ettiği gibi, başka ezilen gruplarla ya da sınıflara kıyasla çok daha karmaşık bir halde çözümlenmeyi beklemektedir; çünkü erkekler kadınlardan yalnızca itaat değil, sonsuz bir şefkat de beklemektedir. Tam da kilit noktası buradadır çünkü kadınlar, çoğunlukla, erkek egemen toplumların kendilerinden bekledikleri tüm durumları içselleştirilmişlerdir ve bir yandan, kendilerine sunulan maddi olanaklardan vazgeçemedikleri gözlemlenmektedir. Bu sebeple kadınlar zayıf düşerler ve orta sınıf kadının prangalarının yok olmasıyla; aslında çoktan alıştıkları onca “imkânlarını” da kaybetme riski vardır. (*kozmetik ürünleri, teknoloji, güzellik için kurulan kurumlar, kıyafetler, tarzlar ...*) (Nochlin, 2012: 128).

Tüm bunların ardından, basit ama üzerine hiç durulmamış o soru etrafı kasıp kavurmuştur: “Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?” Daha doğrusu Linda Nochlin’in ifadesi ile “*Kadınlar erkeklerle gerçekten eşitse, neden hiç büyük kadın sanatçı yok?*” (Nochlin, 2012: 121)

Bu sorunun zemininde yatan olaylar zinciri, görünenden ve sanılandan çok daha büyük bir yer kaplamıştır sanat tarihinde. Bu sorunun altında; karanlık, temelsiz, kocaman bir “yerleşik düşünceler” yığını yatar. Örneğin belli başlı alanlardaki entelektüel çarpıtmaya da işaret edebilir.

Cevaplar yine toplumu oluşturan içyapılarda aranabilirdi. Yani sanatsal uğraşı ile toplumsal sınıf ilişkisi bağlamında, “neden aristokrasi mensubu büyük sanatçı yoktur?” sorusuna verilecek yanıt, “neden hiç büyük kadın sanatçı yoktur?” sorusuna verilecek cevaplar ile ortak çıkış noktaları oluşturabilir. Yani Nochlin (2012: 125), aristokratların ve kadınların toplumsal görevler için zorunlu olarak harcadığı zamanı göz önünde bulundurmakta ve ilginç bir çıkarım yaratmaktadır. Nochlin, üst sınıf mensubu erkeklerin ve kadınların kendilerini profesyonel bir sanat üretimine adanmak konusunda zora düştükleri söylemektedir. Bunun toplumsal talepler ve beklentilerle ilgili olabileceğini söylemektedir. Bu durumda Nochlin şu soruyu sorar (2012: 129): “Ya Picasso dünyaya kız olarak gelseydi? Senyör Ruiz, küçük Pablita’yla da benzer biçimde ilgilenir, başarıma hırsını aynı ölçüde ona da yansıtırmıydı?” Bu sorunun içeriğinde bulunan cinsiyet vurgusu, içten içe “sorduğumuz soruların cevaplarının kaynağını belli” eder gibidir. Bu soru örneğinin daha iyi anlaşılabilmesi için konuyu başka bir sanat örneği ile açabiliriz. Rönesans’tan yaklaşık 19. Yüzyılın sonuna kadar olan dönemde, “cinsiyet ve sanat” arasındaki bağlantıya, sanat tarihi açısından bakacak olursak: bugün; hevesli kadın sanatçıların, çıplak modelden çalışma olanağı bulma çabası bize ne kadar doğal ve basitçe halledilebilecek bir sorunmuş gibi gelmektedir. Fakat tahmin edilebileceği üzere, “insan anatomisi” genelde sanat eğitimlerinin temelini oluşturacak kadar ciddi ve uzun uğraşlar sonucunda, ancak başarı edebildiğimiz bir iştir. İnsan anatomisinin; bilimsel anlamda masaya yatırıldığı dönem ise, Rönesans dönemidir. Bu durumda, o dönemdeki sanatçılar için olmazsa olmazlar arasında elbette ki ‘çıplak modeller’ yerlerini alacaktır. Ki Rönesans’tan 19. yüzyıla kadar uzanan süreçte de çıplak modelden çalışmak genel olarak sanatın en yüksek kategorisi olarak nitelendirilmiştir. Çıplak modeli çok iyi çalışmış olmak, sorunsuz şekilde çözümlenmiş olmak gerekirdi. “19.yüzyılda geleneksel resmin savunucuları, klasik bir idealleştirmeye ve zamanlar ötesi bir evrenselliğe gölge düşürdüğü gerekçesiyle anıtsal bir resimde giyinik figürün bulunmaması gerektiğini söylüyorlardı.” (Nochlin, 2012: 137). Ancak ne var ki, 16. yüzyıl sonu, 17. yüzyıl başlarında kurulmaya başlanan sanat akademilerinde eğitim programlarının temelini,

genellikle bir erkek çıplak modelden çalışmak oluşturuyordu. Bunun yanı sıra sanatçılar ve öğrenci grupları, modelden çalışma seansları için özel olarak atölyelerde de buluşurlardı. Sanatçılar ve özel akademiler sık sık kadın modelden de çalışırlardı, ancak kadın modelden çalışmak devlet sanat okullarında ta 1850 yılına dek yoktu, hatta kimi kurumlarda bazen sonrasında da birkaç kez yasaklanmıştı. Hevesli kadın sanatçılar için, erkek ya da kadın çıplak modelden çalışmanın tümüyle olanaksız olması elbette günümüze kadar uzanan ‘kadın sanat tarihi’nin bir şekilde yaratılmamasına kötü bir zemin hazırlamıştı. 1893 yılına geldiğinde bile “hanım” öğrenciler Londra’daki Kraliyet Akademisi’nin model sınıfına sokulmuyordu, bu tarihten sonra izin verildiğinde ise modelin “kısmen örtülü” olması gerekmektedir (Nochlin, 2012: 137). Tüm bunların sonucu olarak ancak şunları söyleyebiliriz ki: hem bu ayrımcılığın evrenselliğini ve doğurduğu sonuçları, hem de sanat alanında uzun bir dönem boyunca, yeterli beceriyi edinebilmek için gereken hazırlıkların bireysel değil, kurumsal doğasının nasıl işlediğini bizlere göstermiş oldu. Nochlin bu konuda farklı bir noktaya değinmektedir (2012, 141-142): Nochlin için, kadınların erkeklerle edebiyat alanında daha adil şartlarda bir üretime sahip olduğunu söyler, yani daha eşit koşullarda rekabette söz eder. Çünkü bir üretimi kadın, belli bir sürede ev dışındaki kurumsal bir yapı içinde, özel bir takım tekniklerin ve becerilerin öğrenilmesini gerektirecek bir pozisyon içinde olması gerekmektedir. Şair ya da romancı olabilmek için sokağa çıkmak şart değildir. Herkes, yani kadınlar bile, okuma yazmayı öğrenerek kendilerine ait bir odada oturup kişisel deneyimlerini bir kâğıda dökebilir, zamanla çok daha fazla okuyarak kendini ve yazısını geliştirip, aktarabilir. Nochlin’in bu iddiası (*yazan kişi erkek ya da kadın olsun, iyi edebiyat yaratmanın zor koşullarını basitleştirse de*) edebiyatta nasıl olup da bir Emily Bronte ya da bir Emily Dickinson’ın var olabildiğini ancak görsel sanatlar alanında bu sanatçılar ayarında bir kadının çıkmadığının ipuçlarını aradığını göstermektedir.

Tabi, “küçük” bir detayı gözden kaçırmamak gerekmektedir. Örneğin o dönemlerde, bir kadının edebiyatta ve şiirde belli bir üretim noktasına geldiğini varsayarsak, akla hemen şu soru gelmektedir: “kadının işini yürütebileceği bağlantıları bir kadın sanatçı nasıl sağlanacaktı?” O dönemler için o şiir veya yazının yayınlanması, sonrasında yayılması için belli başlı çevrelerce en başta o sanatçının benimsenmesi gerekirdi ve sanatını konuşup tartışacağı meslektaşlar tanınması ve eleştirmenlerle haşır neşir olması ve bol bol seyahat etmesi gerekirdi ki sanatında birikimli olarak

sürekli ilerlesin. Yani yazın sanatında bir kadın üstün başarıya ulaşsa bile, fiziksel ya da toplumsal nedenlerle bu gereklilikleri yerine getirebilecekleri imkânları olamayabilirdi. Nochlin'in bu konuda bizlere aktardığı bilgi dikkat çekicidir: “Rubens'in atölyesi gibi büyük bir atölye –fabrikayı yönetmek için üstün bir organizasyon becerisi ve deneyimi şarttı. Resimler üretilirken çok sayıda asistan ve öğrenciyi idare etmek durumunda olan büyük bir Chef Decole olabilmek için yoğun bir bilgi birikimi, deneyim ve kendine güvenin yanında doğal bir egemenlik ve iktidar kurma yetisi de gerekmektedir.” (Nochlin, 2012: 142).

Dış etkenlerle kadınların elini kolunu bağlamak bugünlerde kadınların meslek seçimlerini ve yaşayış biçimlerini böylesine etkilemiştir. Elbette, dış etkenlerin yanı sıra bazı iç etkenleri de gözden kaçırmamak yarar sağlayabilir. Kadınlar, özellikle daha eski dönemlerde, genelde çevre baskısı ile “erkek uğraşları” olarak değerlendirilebilecek birçok alan ile ilgilenememiştir. Yetenekleri olsa dahi destek görememişlerdir. Fakat günümüzde bile, fark edilen bir şey vardır ki, o da bir kadının dilediği mesleği gerçekleştirmesi konusundaki kararlılığı ve başarısı konusunda, genelde -diğer bir iç etken olarak sayılabilecek- “aile” yapısıdır. Bugün, profesyonel kadın sanatçıların gelişiminde açıkça destekleyici olmasa da hoşgörülü babaların rolünü araştırmak ilginç olabilir. Örneğin; Kathe Kollwitz ve Barbara Hepworth gibi sanatçılar arasında bekliden de en şanslı olanlardan sadece ikisiydi çünkü onlar sanat konusunda, alışılmadık dışında, babalarının anlayış ve desteğini görmüş olduklarını Nochlin özellikle belirtmektedir. Bu yönde böyle kapsamlı bir araştırma henüz yapılmadığına göre, kadın sanatçılarda baba otoritesine başkaldırının olup olmadığı, erkeklere oranla, kadın sanatçıların daha mı çok yoksa daha mı az başkaldırdığı konusunda ancak izlenimlerimize dayalı veriler toplayabiliriz. Bu anlamda kadınlar, dünden bugüne sanat dünyasında, ne kadar örtük de olsalar, Nochlin'e göre, tuttuğunu koparma, odaklanma, sabır etme, yaptığı işe kendini adama gibi ‘erkeksi’ özellikleri ile başarılı olmuş ve olmaktadır (Nochlin, 2012: 149).

Buradan özetle anlaşılıyor ki; sanat akademisinin koşulları, özellikle canlı çıplak modelden çalışmaya verdiği öncelik, saygın kadınları ‘büyük sanat eseri’ yaratma olanağından mahrum bırakıyordu. Bu dışlama, tarihsel olarak akademinin kurumsallaştırmadan önce zaten mevcuttu. Bunun sonucunda da kadın sanatına ve kadın sanatçıya olan bakış açısı da, tarihsel hataların peş peşe gelip bugüne yığılmasına, bazı önyargılara ve eşitliksizlere meydan verdi. Tıpkı sanat tarihçisi

(1913 –1982) Horst Woldemar Janson’ın, sanatçı ve Sosyal Tarihçisi olan Elanor Dickinson ile yaptığı görüşme gibi. Bu konuya iyi bir örnek sayılabilecek bir isim olan Jason, kadın sanatçılara kitabında yer vermemesinin nedenini soran Dickinson’a, umursamaz bir tavırla, hiçbir kadın sanatçının “*tek ciltlik bir sanat tarihi kitabına girecek kadar önemli olamadığı*” yanıtını verir. Böyle bir tarihe dâhil edilmenin koşulları sorulduğunda ise şöyle der: “*Kitaba aldığım eserler hayal gücünün başarılarının temsilcileridir.*” Kadın sanatçılar böylelikle, bu baba-oğul mantığı ile oluşan sanat tarihini değiştirebilmelidir. Salomon; kuşkusuz, kadınları bu mantığın dışında bırakan pratiklerin bazılarını çözümlmek yaşamsal önem taşıdığını ifade eder (Salomon, N., 2012: 166).

Kadının, sanat tarihinde onca zaman tek bir satırda dahi anılmadığını, dışlanması için sunulan gerekçeleri gözlemledik ancak Salomon’ın vurguladığı bulgu ile “kadın sanatı” hakkında geçmişte bir kaynak mevcuttur. Fakat gerçek şu ki, bu bahsi geçen kadının sanatı ve sanatçısı beklenen düzeyde bir övgüye mahzar olamamıştır. Bu ilginç örnek 1511-1574 yılları arasında yaşayan, İtalyan ressam, yazar ve tarihçi olan Giorgio Vasari’nin eseridir. Kendisinin yazdığı eserde Rönesans’ının belli başlı sanatçılarının hayat hikâyeleri yazılmıştır. İlginçtir ki eserinde bazı kadın sanatçılara yer vermiştir. Bu durum öncelikle o dönemlerde, sanat dünyasında kadın sanatçıların da var olduğunu gösteren yadsınamaz bir kanıttır. Hatta Amerikan tarihçi Joan Kelly’nin işaret ettiği gibi, kadınlar için toplumsal ve kişisel olanakların sistemli biçimde azaltılmaya başlandığı dönem, tam da “Rönesans” olarak adlandırdığımız dönemdir. Bu bağlamda Vasari’nin eseri, kadınların kültür yaşamına doğrudan ve rahatlıkla katılmasına son veren bir düzeneğin parçası olarak görülebilir. Bunun sebebi; Vasari, kadınların sanatını ve bu sanatın ne denli tuhaf olduğunu, sanatçı olarak bir kadının olağandışı konumlarını açıklamak için büyük bir kibirle ve küçümseyici ifadeler kullandığı görülür. Vasari bu eseri yazarken, erkek sanatçıların eserlerini bireyselleştirmek, gizemli bir hale getirip, onların biyografilerini kullanırken erkek dâhilerin niteliklerini yüceltmeyi amaçlamıştır; öte yandan aynı araçla kadınlara tümüyle farklı bir etki yaratmayı amaçlamıştı. Bunun aksine bir kadının biyografi ayrıntıları, o kadının ne kadar acayip ve tuhaf bir varlık olduğunu ifade etmek için kullanılmıştır. Kadınlıktaki bu ilginç vaka; kadının sanatını, onun kişisel ve psikolojik yapısıyla örtüştürülüp, sanatını azımsamıştır (Salomon, 2012: 173).

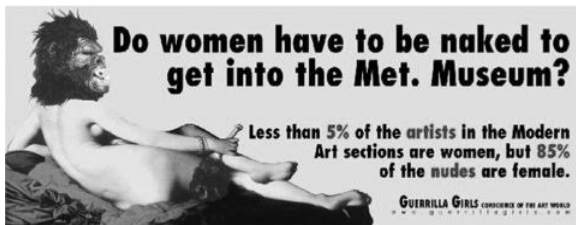
Vasari kitabında bugüne kadar gördüğü en tuhaf olaya şahit olmuşçasına kadın bir sanatçıdan bahsetmektedir. O kadın Sofonisba Angussola'dır. Vasari'nin Cremonalı sanatçı Sofonisba Angussola konusundaki yaklaşımında, kadının doğuma bağlı yaratıcılığına yönelik, klişeleşmiş tüm göndermelerine rastlamak mümkündür. Vasari onun bir görsel sanatçı olarak olağandışı yetenekleri karşısındaki şaşkınlığını gizleyemez. "Olağandışı" kadın sanatçı kavramı, belki de kadınların yaratıcı sanatlar dünyasına girme olasılığını azaltan en sinsi araçlardan biriymiş gibi görünüyor (Salomon, N., 2012: 167) (Resim 6).



Resim 6 Sofonisba Anguissola, "*Satranç Oyunu*", tuval üzerine yağlı boya, 72 × 97 cm, 1555
(*Satranç oynayan sanatçının kız kardeşi, portre*)

Vasari'nin cinsiyetçiliğine karşın verilebilecek iyi örneklerde neyse ki mevcuttur. Bunun örneğini bizlere Arnold Houbraken'nin yayınladığı sanat kitabı göstermektedir. Arnold Houbraken'ın 1718-1721 gibi geç bir tarihte yayınlanan, büyük Hollanda ressamlarının yaşamlarını konu alan kitabında hem erkek hem kadın sanatçılar yer almakla kalmaz, kitabın adı da kadın ve erkek sanatçıların ortak katkılarına işaret eder: "Büyük Hollandalı Kadın-Erkek Ressamlar." Salomon tüm bunların bize şaşırtıcı geleceğini tahmin ederek, Rönesans öncesi Orta Çağ sanatı gibi "Kuzey Alpler Sanatı"nın da değersizleştirilmesinde yatan sebebin "cinsiyetçilik değerleri"ne karşı tutunduğu tavırdan dolayı olabileceğine işaret etmektedir. Bu Salomon'a göre, ilk bakışta kavrayabileceğimizden daha derin anlamlar taşıyan bir strateji olabilirdi. Çünkü bu kültürlerin kadınları, ekonomik ve sosyal hayatta daha fazla role sahipti ve bu etkinliklerle daha çok bütünleşmişlerdi; dolayısıyla, İtalya'daki kadınlarla kıyaslandığında sanat eseri üretiminde de daha yoğun yer alıyor olmaları hiç de tesadüf değildi. Michelangelo'nun 1538'de Francisco de Hollanda tarafından aktarılan, Flaman resmi hakkındaki ünlü yorumları, kadınların Hollanda resminin inşasındaki önemini açığa vurur: "Kadınlar bu resmi sevecek; özellikle çok yaşlı ya da çok genç olanları. Bu resim rahiplerin ve rahibelerin de hoşuna gidecek; gerçek armoniyi algılama yeteneği olmayan bazı soylularında."

(Salomon, N., 2012: 169). Ancak bu sorunun mutlak doğru olmadığını, hatta yanlış bir çıkış noktası oluşturduğunu düşünen, şaşkınlıktan ziyade bu soruya tepki gösteren bir grup kadın ortaya çıkmıştır. Kendilerine Gerilla Kızlar diyen bu kadınlar, New York'ta 1985'te kendini gösterir ve 90'larda büyük bir üne kavuşur. Onlar, erkek sanatçılar başta olmak üzere, sanat galerilerini, sanat eleştirmenlerini ve beyaz erkek sanatçıları hedef alarak, onlara tepki göstermiştir. Sanat pratiklerindeki tercihleri ise aktivizm temellidir. Bunun için çeşitli gerilla taktikleri uygularlar. Örneğin, anonim üyelik, gizli sayım, sürpriz hareketler ve kamusal alanlara yasadışı olarak posterler iliştiirmek gibi... Ayrıca gülünç buldukları ve tepki gösterdikleri bazı maddeler vardır. Biyoloji kaderdir, hiç büyük kadın sanatçı yoktur, duygusal ve sezgisel olan erkektir, Palladium'da sadece erkek sanatçıların işleri sergilenebilir (Özüdoğru, 2010: 116-118). Özellikle bu bölüm için en dikkat çekici olan "hiç büyük kadın sanatçı yoktur." cümlesidir. Feministlerin bazı yaklaşımlarıyla zıt düşseler bile, çoğu zaman feminist sanatçıları desteklemişlerdir. Gerilla Kızlar bu tip yaklaşımlarıyla dikkat çekmelerinin yanı sıra kullandıkları goril maskeleri de çok ilgi çekmiştir. Onların kullandığı goril maskesinin hikâyesi aslında küçük bir yanlışlığa dayanmaktadır. Basın karşısında anonimliklerini korumak için yöntemler düşünen bir grup üyesi "Gerilla" yerine "Gorilla" yazmıştır ve çözüm istemeden, ama güzel bir tesadüf ile bulunmuştur. Örneğin goril maskesi ile yaptıkları ve dikkatleri üzerine topladıkları eserlerinden biri (Resim 7)'dir. Bu eser Gerilla Kızlar'ın en çok ses getiren çıkartmalarından biridir ve eser Metropolitan Müzesi'ndeki çıplak kadınları sorguladıkları bir çalışmadır ve çıkartmada Ingres'in çıplaklarından birinin kafasına Gerilla Kızlar'ın sembolü olan goril maskelerinden biri takılmıştır (Özüdoğru, 2010: 116-118) (Resim 9).



Resim 7 -Kadınlar Metropolitan Müzesine girmek için soyunmak zorunda mı?

- Çağdaş Sanat bölümündeki sanatçıların %5'i kadın, ancak çıplakların %85'i kadın.

2.3 Kadın Sanatçıların “Cinsiyetçilik” Karşısındaki Çalışmaları ve Cashback

“Masayı temizle/ bulaşıkları yıka/ yerleri sil/ çamaşırları yıka/ ayakkabılarını yıka/bebeğin bezini değiştir/ raporu tanımla/ yanlışları düzelt/bahçe çitini onar/müşteriyi memnun et/ kokmuş çöpü dışarı at/ dikkat et burnuna bir şey kaçmasın/ne giysem/hiç çorabım kalmamış/ faturaları öde/ yere çöp atma/ ipleri sakla/ saçını yıka/ çarşafları değiştir/ bakkala git/ parfümüm bitmiş/ bir daha söyle-anlamıyor ki/yeniden kapla-yine akıtıyor/ işe git/bu sanatın modası geçmiş/masayı temizle/ onu yine ara/sifonu çek/genç kal”⁷

Feminist eleştiri, feminist harekete paralel bir biçimde gelişen bir eleştiri türüdür. Bu tür, kuramsal içeriğini feminist hareketin tarihselliğinden ve diğer sanatlarla ilgili tavrından ayıramaz yapısı ile feminist bir estetik anlayışına sahip olup; kadının, kadınlığın kendine has ifade biçimlerini oluşturma ve var olanı incelemeyi amaçlayan bir bilinç ve estetik tavır arayışı içinde olmuşlardır (Özden, 2011: 66). Diğer sanat dallarında olduğu gibi, kadın hareketinin yükselmesiyle birlikte, feministler erkek kültürüne yönelik bir eleştiri başlatmışlar ve kadın kültürünü kutlayan bir “dişi estetik” hareketi geliştirmişlerdir.

Örneğin, erkek egemen sanat formlarına karşın geliştirilen birçok sanat dalının arasında, feminist sanatçılar en çok “feminist video” sanatına ilgi göstermişlerdir. Çünkü diğer sanat türleri içinde daha farklı bir niteliğe sahip olan bir sanat türüdür. Bu alanda üretim yapan sanatçıların ortak noktaları toplumsal cinsiyeti konu edinmeleri ve bir araç olarak feminist bir bakış açısı getirmeleridir. Feminist sanatçılar için video iki nedenden dolayı oldukça tercih edilen bir araçtır. Bunlardan ilki, videonun teknik olarak diğer görüntü üretme sistemlerinin aksine, anında ve başka hiçbir kullanıcının yardımına ihtiyaç duymadan görüntü üretmesidir. Bu durum videoyu “mahrem” bir iletişim aracına dönüştürür. Özellikle kadın bedenini ya da kendi bedenini bir sanat aracı olarak kullanmak isteyen sanatçılar için video yeri doldurulamaz bir araç halini alır. Kolay kullanılabilirliği, fotoğraf ya da filmden farklı olarak, başka bir desteğe ihtiyaç duymadan görüntü üretebilmesine olanak sağlamıştır. İkinci sebep ise videonun narsis tarafının olmasında yatmaktadır. Videonun beden üzerinde kullanılması söylemi ise videonun aynaya benzemesi ile temellendirilmektedir. Video tıpkı bir ayna gibi işlev görebilir ve tıpkı bir ayna gibi

⁷ Mierle Laderman Ukeles, ‘Korumacı Sanat Manifestosu’ (1969). Judy Chicago ile tanıştı ve ilk feminist sanat programını başlattı.

nesnesi ve imgesini aynı zaman mekân düzleminde buluşturulabilmektedir. Bu da istendiğinde sanatçıyı kendisi ile alanında baş başa bırakabilecek olanakları içeren “narsis” bir ortam yaratır (Altunay, 2013: 70).

Örneğin Türkiye adına video sanatından yararlanan ilk Türk sanatçı Nil Yalter'dir. Fransız feminist sanat akımının 1970'lerdeki öncü temsilcilerinden olan Nil Yalter (d.1938, Kahire) 1960'ların sonunda cinsiyet, Türk göçmen işçileri gibi konularında; resim, fotoğraf, video ve performans sanatı gibi farklı disiplinler gerçekleştirmiştir. Örneğin, (resim 8)'de görülen eser Nil Yalter'in “The Headless Woman or the Belly Dance” (*Başsız Kadın veya Göbek Dansı*) adındaki ilk videosudur (Resim 9) ve erken feminist sanat akımının klasik örneklerinden biri olarak gösterilmektedir.

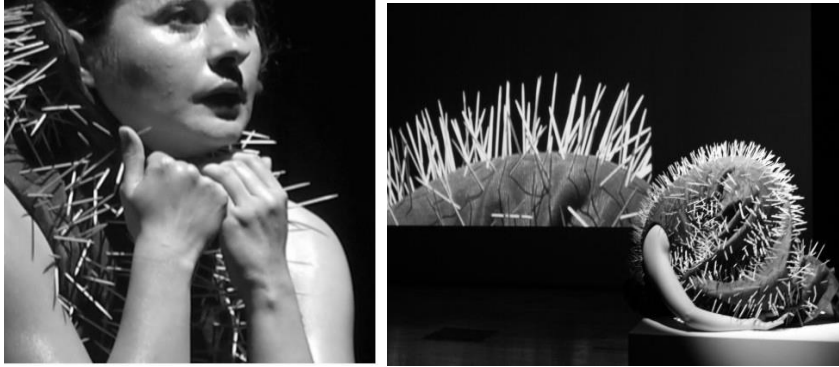


(Resim 8), Nil Yalter, “The Headless Woman or the Belly Dance”, video, 1974

Nil Yalter'in bu videosu sanatçının kendi göbek deliğinin etrafına, René Nelli'nin «*Erotique et Civilisations*» adlı kitabından alıntılacağı bir metni, siyah keçeli kalemle yazmasıyla başlar. “Kadın hem dışbükey hem de içbükeydir...” Yaklaşık 20 dakika süren siyah-beyaz video, doğurganlaştırılmak üzere imam tarafından karnına tılsımlı yazılar yazılan Anadolu kadınının durumuna gönderme yapar. Bu videoda kamera açısı sabittir, göbek deliği görüntünün merkezinde yer alır, sanatçı kendi gövdesine söz konusu metni yazar – belinin aşağısında beliren etekte de aynı metin yazılıdır ve de ardından yazıyla kaplı bölge göbek dansı yapar: İzleyici trajik-komik bir ayine tanık olur. Video Anadolu kadınının durumuna gönderme yaparken geleneksel yaşamın baskısı altındaki kadının doğal zevklerinden menedilmesine isyan eder.

Son yıllarda sanat dünyasında adından sıkça söz edilen ve Almanya'da yaşayan Türk sanatçı Nezaket Ekici'nin “*İtaatsız*” (2010) adlı performansını ele alabiliriz.

Ekici'nin giydiği kıyafet üzerinde yüzlerce kürdan taşımakta ve bu da kişinin sınırlarını zorlaması gerektiğine işaret etmektedir. Ekici; kadınların kimlik inşasını reddetmesi gerektiğini vurgular. Kürdanlar, özgürlüğün can yakan sivrilikte ve ulaşılmazlıkta olduğuna işaret etmektedir. Performansın sonunda Ekici, izleyicilerden seçtiği kadınları yanına çağırarak, nihai uzlaşmaya ışık yakmıştır (resim 9).

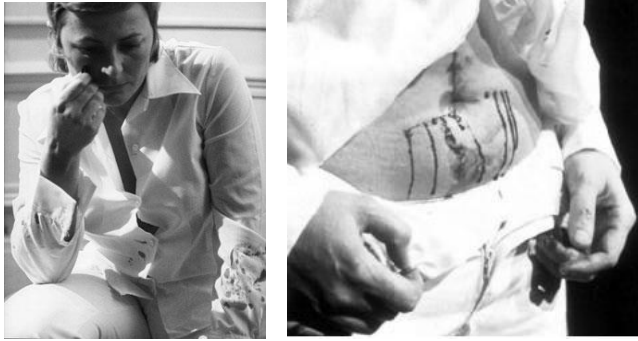


Resim 9, Nezaket Ekici, “İtaatsiz”, Performans, 2010, (Detay)

Bu tip beden sanatı uygulamaları içerisinde -ajit-prop-, beden sanatı ve ritüelleştirilmiş şiddet gibi daha militan feminist sanat formları da türetilmiştir. Bu formlar örneğin öfkenin dile getirilmesini sağlayarak ya da kadınların ikincilleştirilmesi ile ilgili belli bir olguya-duruma odaklanarak kısa sürede sonuç almayı hedefliyorlardı. Güney Afrikalı feminist bir teorisyen olan Griselda Pollock bu sanat dalları için sorunların derinliğinin aydınlanması açısından olumlu sonuçlar verebileceğini düşünmektedir. Çünkü kuramsal boyutu daha gelişkin olan bir sanat; kadınların ezilmesinin sonuçlarından ziyade, derinlerde yatan yapısal nedenlerine yönelerek kalıcı değişimlerin oluşumuna katkıda bulunabileceğine inanmaktadır. Tüm bunların ardından ortaya çıkan sonuç; aslında feminist sanatçılar kişisel düzlemlerini aşarak ideoloji, kültür ve anlam üretimi gibi sorunlara el atarak, evrensel düzeye taşıdıkları sorunları çözebilmek için bu tip kuramların gerekliliğine inanmaktadırlar (Pollock, G., 2012: 214).

Örneğin; Fransız beden sanatçısı Gina Pane bu kategoride yer alan sanatçılardan biridir; son on yıldır gerçekleştirdiği performanslarda kendini yaralayıp ayinsel bir tarzda kendi kanını çekiyor. Hatta Pane bir performansında, jiletle yüzünü kesip yaralıyor. Bu şekilde yüzünde açtığı yaralar; iktidarın dayattığı medyanın güzellik tabularını temsil etmektedir. Yani eril iktidarın sürekli istediği -kadın güzelliğine-

dair yerleşik düşüncelerin ihlal edilmesine olanak sağlamak için kendini yaralamaktadır. Bu eylem önce “gösterene acıdan yana öncelik verdiği” gerekçesiyle övgü bulmuştur (Resim 10)



Resim 10, Gina Pane, “*Fizik Aksiyonları*”, Beden Sanatı, 1974, (Detay)

Ancak Amerikalı film teorisyeni Judith Barry’e göre sonrasında düşünecek olursak bu tip sanatın dayandığı varsayımlar incelendiğinde bazı sorunlar ortaya çıkmaktadır. “Hâkim sanat uygulaması, zevke dayandığı söylemenin karşısına bir acı estetiğinin çıkarılması, zevk- acı ikiliğinin veri kabul edilmesi demektir.” (Barry, j., Flitterman-Lewis, S., 2012: 256). Pane’nin performansında kendini yaralaması aslında toplumun aldığı yaraları temsil etmiştir. Ancak onun yaraları sanat bağlamında olduğundan, acıyı güzellikle özdeşiren bir sanat anlayışı içinde kolayca eriyebilmiştir. Bu iş, aslında “acıda dayanışmayı” temsil etmiştir ve gerçekte yüzyıllar boyunca kadınlara dayatılan bir dayanışma biçimidir. Birleştirici değil tutsak edici bir tür dayanışma...

“Kadın bedenini” (*özellikle vajina ve göğüsleri*) temel olarak alan ve mitolojik referansları ağırlıklı olarak kullanan bir tavır içinde, kadın anlatısını oluşturacaktır. Kadınların ürettiği sanat, özsel kadınlık gücünün yüceltilmesidir. Bu gücün, özgürce keşfedilmesi sonucunda ifade edilebilecek, kadına özgü içsel bir sanatsal öz olarak nitelenmiştir. Bu yapı, “özcü” bir yaklaşımı temsil etmektedir; çünkü kadınların bedeninde bir yerlerde bir “vajinal” formların vurgulanmasında bu yaklaşımla karşılaşmak mümkündür. Bazen de bu yaklaşım mistisizmle, ritüelle ve bir kadın mitolojisi fikriyle ilişkilendirilir. Bedene öncelik veren bu sanat tipinin, Batı’nın düşüncüyü maddeden üstün gören geleneksel hiyerarşisini tersine çevirdiğini söylemek de mümkündür. Bu durum yani sanatta feminist özcülük, tahakküm ve itaat koşullarını basitçe tersine çevirir. Ataerkil kültürdeki erkek üstünlüğünün yerine, kadını birincil konuma yükseltir (Barry, j., Flitterman Lewis, S., 2012: 255).

Feminist kuramcılar hem geçmişteki kadın sanatçıların ortaya çıkarılması, yapıtlarının tanıtılması ve ifade tarzlarının incelenmesi yönünde çaba göstermişler, hem de çağdaş kadın sanatçıların “dişil” dışavurum biçimlerinin geliştirilmesi konusunda destek vermişlerdir. Feminist kuramcı ve eleştirmenler dişil ifade tarzlarını yaratabilmenin yolunun kadın bedeninden geçtiği düşüncesiyle, kadın anatomisine ve psikolojisine yaslanan anlatı tarzlarının ve görselliğin arayışı içine girmişlerdir (Özden, 2011: 66).

New York'ta yaşayan sanatçı Hannah Wilke, beden sanatına dayanan benzer işler üreten, dişil dışavurum yöntemleriyle çalışan bir sanatçıdır. İşlerinde kadın duygularının ve fantezilerinin ortaya çıkmasına izin veren bir sanat tipinin oluşmasını istemektedir. “Yıldızlaşmış nesne serisi” adlı işinde şöyle der: “*Ben sanatımın, sanatım da bana dönüşüyor.*” Wilke, bedeninin duruşu ve vajina şeklindeki sakız parçalarını soyunduğu kısımlarına yapıştırarak, bedeninde gerçekleşen değişim ile harflerdeki küçük bir değişiklik ile ya da oynamayla bir sözcüğün ya da sözcük dizisinin anlamının değiştirildiğini vurgular ve dil arasında bir denklik kurar. Kendini yaralamaya dönüştürür. Wilke'nin açıklaması şöyledir: “*Benim sanatım baştan çıkarmadır*” (Barry, j., Flitterman-Lewis, S., 2012: 257-258)

Wilke, gövdesine yapıştırdığı sakızlarla, Afrikalı kadınların vücutlarında açtıkları yaraları özdeşleştirir ve bedeni adlandırırken, sınıflandırırken gösterilen faşistliği; kadında gerçekleşen ruhsal yaralara benzetmektedir. Çünkü Afrikalı kadınlar kendilerini yaralamalarında açılan yaranın çokluğu ile güzelleştiklerine dair geleneklerinin olması Wilke'nin dikkatini çeker ve kendi sanatına yansıtır. Bunu çağdaş kadının güzelleşme kaygısıyla da ilişkilendirmiştir. Batı'daki kadınların bedenlerinde gerçekleştirmeye çalıştıkları güzelleşme kaygısını ‘içsel yara’ olarak niteler. Özellikle Amerikalı kadın ve sakız metaforu; kadının sakız gibi kullanılıp bir kenara atılmasına işaret etmektedir. Sakızın biçimi ise vulva ile penis arası bir biçimde gerçekleştirilmesi açısından, kadının eksiklikle tanımlanmasına da bir eleştiri niteliği taşımaktadır (Aydoğan, 2006: 82) (Resim 11).



Resim 11, Hannah Wilke, 'S.O.S. Yıldızlaşmış nesne serisi', 1974

Sanatını gerçekleştirirken kendi bedenini kullanan ve bu yüzden teşhircilikle suçlanan Wilke bu suçlamanın bir “beden nefreti” yaratma çabasının sonucu olarak görmektedir. Bedenden nefret etme düşüncesini, kapitalist ve mutlak itaatçi bir yöntem ile toplumları, bireyleri denetim altına almak ve sözde bir ‘iş ahlakı yaratmak’ üzere aşılana bir fikirler bütünü olarak görür. Bu yüzden hiçbir şekilde ekonomik çıkar sağlanmayı hedeflemeyen çıplak bir beden temsiline bu yüzden tepkiyle karşılandığından söz eder. “Her şeyden önce kendimi kullanmak asla narsisizm değildir. Çünkü ben öldüğümde yapıt yaşayacak ve böylece salt bir kadın figürü olacağım.” derken, kendini sanatında bir imge olarak görünen ‘Wilke’den ayırmaktadır (aktaran Aydoğan, 2006: 80).

Kadınların geleneksel eril egemenliği içerisindeki sanat türlerini ve biçimlerini reddetme tavrı aslında I. Kuşak feministlerin önerisi ve uygulaması ile başlayan bir harekettir. Farklı sanat dalları ile bölünerek çoğalmış ve sonraki kuşaklarına da örnek olmuşlardır. Bu deneyimin başlangıcını yapan önemli isimlerden biri I. Kuşak feminizmde öne çıkan Judy Chicago’dur. Chicago’nun, beş yıllık bir iş birliğinin ürünü olan, “*Dinner Party*” adlı yapıtı, belleklerden silinmesine rağmen tarihte önemli bir yere sahip kadınların her birine ayırdığı tabakların içine resmettiği soyut ve stilize vulva imgelerini içerir. Ancak sanatçı, bedeni sabit göstergelerle temsil eden yöntemi nedeniyle özcülük ile suçlanmaktadır (Aydoğan, 2006: 16). Oysa Judy Chicago; kadınlara uygulanan baskıyı ve kadınların başarılarını ortaya koymayı amaçlamıştır. Chicago, bir oda büyüklüğündeki bu iş aracılığıyla, kadınlara ve kadınların sanatına saygı uyandırarak, kadınların deneyimini anlatacak yeni bir sanat yaratarak ve geniş bir izleyici kitlesinin bu sanata ulaşmasını sağlayarak toplumsal değişimi teşvik etmeyi hedefler. Proje için yoğun emek harcanmış, kadınların tarihi

ve geçmişteki seramik ve iğne işi teknikleri hakkında muazzam araştırmalar yapılmıştır. Ancak, bu iş hiçbir zaman övgü toplamamış ve herhangi bir kurum tarafından sahiplenilmemiştir. Hâlbuki feminist sanatın ilk on yılının en önemli yapıtlarından biri olduğu açıkken, oldukça az sergilendiği de söylenebilir. “*Akşam Yemeği Daveti*”, çeşitli düzlemlerde eleştirilir; açık saçık kadın imgelerine tepki gösterilir. Amerikalı bir sanat eleştirmeni olan Hilton Kramer bu işin kadın hayal gücüne yapılan çok çirkin bir hareket olduğunu söyleyerek eserin niteliğini azımsamaktadır. Bu iş 1982’de Montreal’de sergilendiğinde ise Ferdinand Saint-Martin Chicago’nun kadın tarihinden sadece vajinalarla ilgilendiğini ima eder. Londralı Sanat tarihçisi Tamar Garb, işin modernizm olarak tanımladığı boyutuna karşı çıkmakta ve Chicago’nun “modernist dev makine”yi kendi oyunuyla yenmeyi amaçladığını iddia eder. Tamar Garb’ın Chicago’nun eseri üzerine söylediği şu sözler Garb’ın eser hakkındaki düşüncelerini özetlemektedir: “Bu işin, büyük batılı kadının başarılarıyla sonuçlanan sahte ilerleme birikimini anımsatma anlamı taşıdığı maalesef ortadadır; hepsinden önemlisi, erkeklerin yazdığı tarihin dışlayıcılığına saldırmak için... Sofra kurma gibi geleneksel kadın ritüellerini kullanması ve böylece alternatif bir kadın geleneği önermesi, görünürde bozguncu olmakla birlikte modernizmin yenilik konusundaki açlığını gidermeye yarar.” (Patricia, M., 2012: 54).

Sanat tarihçisi Lisa Tickner’da “yemek daveti”ni benzer bir zeminden değerlendirir. İşin “büyüklüğü ve iddialı oluşu, işbirliği ürünü olması ve hitap ettiği izleyici” bakımından önemli olduğuna dikkat çektikten sonra, postmodern feminizmin irdelediği “değişken kadınlığa” karşılık “sabit kadınlık göstergeler”ni kullanmasının sorunlu olduğunu belirtir. Chicago’nun işiyle ilgili belki de en dengeli yorumu Elizabeth Goodman yapmıştır: “Yemek daveti hem hantal hem de çığır açıcı bir iş; izleyici dünyaya farklı biçimde bakmaya çağıran bir işin de böyle olması beklenir... Bu iş, doğru zamanda yapıldı. Modernizmin izinde, parlak renklerle ve güçlü duyguları yansıtan tonlarla... Feminist araştırma ve kavrayışın sağladığı avantajlardan yararlanıyor; kadın bilincinin gerçeklerini de aşırılıklarını da önemsiyor; büyük bir odayı dolduruyor; bu devasa işin yapımında dört yüz işçi çalıştırıldı; yemek daveti göz ardı edilemez ve yitip gitmesine izin verilemez.” (Patricia, M., 2012: 55) (Resim 12)



Resim 12, Judy Chicago, “Akşam Yemeği”, Karışık malzeme, 1463 × 1280.2 × 91.4 cm, 1979

Böylece hedeflenen kadınların deneyimlerine ve bedensel süreçlerine değer yükleyerek kadınların kendine saygısını artırmasını sağlamaktır. Kadınlığın aşağılandığı bir kültürde, kadın olmaktan gurur duymayı, kadın olmanın verdiği deneyimlerin farklılıklarını olumlayarak, kadınları güçlü ve özgüvenli kılmaya çalışırlar. Kadın bedenini sanat eserinde yücelterek bir özdeşleşme süreci kurar ve böylece eserin ulaştığı kişilerin kendi kadınlıklarına değer vermelerini sağlamayı amaçlarlar. Bu tip sanat eserleri bazen anneliği, kadın yaratıcılığının yuvası olarak yeniden tanımlamaya uğraşırlar. Kadınları yalıtın ve rekabeti kamçılayan bir toplumda bu tip sanat eserleri, duygulara hitap ederek, ritüel formu ve performans sırasında yaratılan sinestik etkiler aracılığıyla kadınlar arasında dayanışmayı da teşvik etmeyi amaçlamışlardır (Barry, j., Flitterman-Lewis, S., 2012: 256).

Bu durumda, ikinci kuşak feministlerde baskın gelen şey ise; kadınlığın, erkeklerin inşa ettiği kurumlarda ve yapılarda yerleşmiş belirleyici öğelerini açığa çıkarmaya değil, kadınlığın sabitliğini bozmaya çalışmak olduğunu belirterek çalışma yöntemlerini açığa çıkarmış olurlar (Patricia, T., 2012: 68). Yani amaç, mevcut erkek egemen sanat dünyasına girmek ve bu dünyada kabul görmek, üretmeye buradan devam etmek ve kemikleşmiş eril yapılarla bu şekilde mücadele etmek değil, kurumsallaştırılmış bir ideolojik pratik olarak bizihati sanat tarihini eleştirmektir. Sunduğu imgeler ve dünyaya ilişkin yorumlarıyla toplumsal sistemin yeniden üretimine katkıda bulunan sanat tarihinin kendisini eleştirmektir (Nochlin, L., 2012: 79) Bazı eleştirmenlere göre tüm bunların uygulamadaki süreçler, elbette ki erkek egemen sanat dalları ve türlerinin içine sızıp onların silahıyla kendilerini vurmakla olmayacaktı. Eril söylemdeki türlerin değişimi, topluma ve sanatçılara verilecek birkaç öğütle ya da verilecek temelden bir yapı içeren eğitim biçimleri ile de olacak

bir şey de değildi. Zaten bu yönde Griselda Pollock ve Carol Duncan sanatta feminizm görevinin, kadınların erkek kurumları içinde meşrulaştırılmasından ya da eğitim yoluyla yeni davranışların yerleştirilmesinden çok daha karmaşık olduğunu düşünmekte ve söylemekteydiler. Bu şekilde bir yol izlemeye başlayan, teorik çözümlere daha fazla önem veren ikinci kuşak feminizm, eleştirmenlerce hızla benimsenmiştir. Feminist edebiyat kuramında ve eleştirisinde yapısöküm ve psikanaliz yöntemleri, geçmiş uzanan bir geleneğe sahip olmaları sayesinde daha kolay kabul edilmiş ve böylece edebiyatta kadın deneyimi ve duyarlılığı konularında önceden yapılmış çalışmalarda daha fazla kullanılabilmiştir. İkinci kuşakta yer alan çağdaş sanat eleştirmenleri, yeni postmodern yöntembilim⁸ olan post yapısalcılık, göstergebilim ve psikanalitik eleştiriye feminist bir perspektifle kullanırlar (Nochlin, L., 2012: 76-79).

Bir feminist eleştirinin ne yönde ilerleyeceğini ve yöntemlerinin ne şekilde olacağına değindik. Sonraki ve en önemli araştırma ise; feminist eleştirinin konusunu nereden aldığı, bir “feminist eleştiri” oluşumunun kökeninin ne olduğuna değinmek olacaktır. Çünkü feminizmin doğuşuna sebep olan, kadınların yakasını bir türlü bırakmayan tarih boyu süregelen; “Toplumsal Cinsiyetçilik ve Kadın Mitleri”dir. İlk çağlardan bugüne; gerek din gerek sanat aracılığı ile her şekilde insanlığa aşılana bu görüş, ne yazık ki endüstri ve teknoloji çağlarında evrilerek aynı geleneği farklı yollarla ve araçlarla bugüne taşımıştır. Cinsiyetçiliğin kaynakları dün; kiliseler-sanatsal tablo ve heykeller ve yaratıcıları din adamları iken, bugün medya, sinema dünyası aracılığı ile yayıcıları iktidar sahipleri olmuştur.

Toplumsal cinsiyet kavramı etrafında süren birer tüketim nesnesi haline getirilen kadınlar, bazı durumlarda daha baştan zaten bir meta olarak tüketilmek üzere ortaya atılan kavramlarla ya “yorulduklarına” hüküm verildiği için, ya da yapı bozumuna tabi tutulmak suretiyle kısa sürede ıskartaya çıkartılıyordu.

Sanatçıların, “özcü” olmakla suçlanacaklarını bile bile sürdürdükleri tavırlarını destekleyen Fransız felsefeci Hélène Cixous (1986); hiç tereddüt etmeden ataerkil sistemin kendisine ciddi anlamda karşı gelmesi gerektiğini söyleyerek safını seçtiğini ve tavrının bu konuda asla yumuşamayacağını insanlara göstermiştir.

⁸**Metodoloji:** Belirli bir alanda kullanılan bütün metotlar; geniş anlamı ile metotların bilim ve felsefesiolarak da açıklanabilir.

Kadına bir çeşit kalkan kullanmayı öğütlerken tepki çekme derdini hesaplamaktan kaçınmamaktadır. Yani ona göre; “simgesel düzende” sessizlik dışında bir yere sahip olmak için fallusun egemen olduğu tüm sözlere, kadının yazarak meydan okuyabileceğini belirtir. Bedenden yola çıkmak, kadın yazısının kaynağıdır ona göre. Bu ifade şekli bile, ataerkil düzene karşı gelmenin en iyi yolu olarak görülür. Ancak Cixous’da, diğer postyapısalcı Fransız feministler gibi özcülük ve kadını bedene indirgemekle suçlanmışlardır (Aydoğan, 2006: 15). Bu kolayca yapılan suçlamaları anlamak çok da zor değildir. Çünkü daha öncede belirttiğimiz gibi insanların zihinlerine çok uzun zamandır kazınan, hayat pratiği haline getirilen eril söylemler vardır ve bu anlamda erkekler otoritelerinin sarsılmasına ve çatlamasına tahammül etmeyecek; çeşitli yollarla (entelektüel anlamda da) kadını baskılamaya çalışacaklardır. Herhangi bir ideoloji, gelenek, adet ancak öznelerin gündelik hayat pratiklerinde kendi bedenlerince deneyimlendiği ve normalleştiği oranda kabul edilmekte ve yerleşmektedir. Bu durumda oluşan/oluşturulan beden algısı bir çeşit ideolojiye işaret etmektedir. Örneğin İngiliz antropolog Paul Connerton’un bu konudaki yorumu ise; özellikle toplumsal iktidarların uyguladığı şeyleri, daha sonra bireyler tarafından da normalleştirilmesini sağlayarak, toplumsal bireyin uyguladığı bu beden politikalarının onların hafızalarının oluşumunda da oldukça etkili olduğundan bahsetmektedir. Çünkü bedensel pratikler, toplumsal hafızanın aktarılması ve korunması, gerektiğinde unutulması ve dönüşmesi açısından merkezi bir noktadadır. Bu bedensel pratikler sadece sosyal ve toplumsal kimliklerin oluşturulmasında değil kişinin cinsel kimliğinin oluşturulmasında da oldukça etkilidir. Kişi cinsel kimliğinin ilk izlenimlerini biyolojik cinsiyetinin de taşıyıcısı olan bedeni aracılığıyla edinir. Kadın ve erkek dualitesi temelinde şekillenmiş bedenler için; Bourdieu (1997), “en tekil yanılla ve hatta cinsel boyutunda bireysel tarih toplumsal olarak belirlenmiştir” derken bu noktaya da değinmektedir. Foucaultya göre ise “beden bir söylem içinde belirlenip bu yolla bir doğal ya da asli cinsiyet “fikri” ile donatılmadan önce dikkate değer herhangi bir şekilde cinsiyetlendirilmiş değildir.” diyerek aynı görüşü farklı açılarla değerlendirmişlerdir (Topaloğlu, 2010: 254-255).

İki görüşün ortak paydası ise; kadın-erkek arasında olan ve ciddi anlamda tehlikeli boyutlara ulaşan “toplumsal cinsiyet ayrımcılığı”nın temelinde, tarihsel süreç ile oluşturulmuş, kötü niyetli ve çıkarıcı ideolojilerin olduğudur. İktidar gücüyle

beslenen tüm bu toplumsal cinsiyet ayrımcılığının ardından kadın toplumun her alanına uzak mesafeden zavallı bir izleyici konumuna itilmiştir. Özellikle sanat alanına odaklanacak olursak; kadın sanatında birinci kuşak feminizmine dönüp bu dönemin kendi sınırlarını nasıl çizdiğini görerek; itilen ve azımsanan kadın sanatının dünden bu güne nasıl şekillendiğini daha net görebiliriz. Böylece kadının da diğer tüm alanlarda aynı azim ve çaba göstermesi gerektiği inancını bir kez daha yenilemiş oluruz.

I. Kuşak feminizm, II. Kuşak feminizme göre (kadın sanatının ilk kez sisteme oturtulmaya çabalanmasından dolayı da) daha çok, kadına özgü nitelikleri incelemiş olduğunu görürüz. On yıl sürecek olan keşif süreçleri kuramsal boşlukları doldurmakla geçer ve feminist sanatçıların ve eleştirmenlerin büyük bölümü böyle bir estetiğin belli bir düzeyde var olduğunu kabul etmekle kalmaz, bu estetiğin araştırılması gerektiği görüşünde birleşirler. Amerikan, gazeteci ve eleştirmen olan Vivian Gornick'in 1973'te kadınlara bir hamle yaparak kendi deneyimlerinin merkezine ulaşmaları gerektiğini ve hayatlarını değiştirmek için, bu deneyimi bilinçli bir düzeye çıkarmaları gerektiğini söylemektedir. Ayrıca, kadınların kendi kimliklerinin ne olduğunu daha net ve kesin görmeleri gerektiğini söyler, çünkü bu güne dek kültürel kayıtları erkekler tutmuştur (Peterson- Gouma, T., ve Mathews, P., 2012: 34). Fakat hırs ile ilerleyen, çalışkan ve üretken olan I. Kuşak feminizm hareketlerine rağmen ve kuram hakkındaki bilgilerin araştırılmasına ve feminist sanatı destekleyen örgütlerin çoğalmasına karşın, önemli galerilerde ve müzelerde sergi açan kadınların ya da burs sağlanan kadın sanatçıların sayısında çok az bir artış olur. Çünkü Amerikalı yazar Patricia Mathews'ya göre bu durum (2012: 62); sanat dünyasının kadınların yaptığı sanat eserlerini "güvenilir bir yatırım" gözüyle görmeleri durumudur. Buna, sanattaki statü konusunda kadınların henüz bilinçlerinin gelişmemesi ile gelen; feministlerin kendi içinde tutarsız ve ayrışık hareket etmelerinden sebep olmaktadır.

Bu duruma; ünlü bir feminist edebiyat profesörü olan Jane Gallop; 1970'lerin kültürel politikasını şekillendiren "eşit haklar" ya da "toplumsal cinsiyet" eşitliği stratejilerinin yetersizliğine işaret etmektedir. Bu anlamda, Amerikan feministlere yönelik gelen eleştirilerden biri de Nochlin'in de vurguladığı sınırlanmışlıktır. Ona göre; en başından beri, Amerikan feministler araştırma yapmak için toplumsal tarihe yönelmişlerdir; böyle bir yöntem geleneksel sanat tarihinin bağlamı içerisinde radikal

görüldüğünden, daha yeni yöntembilim keşfetmek yerine geleneksel sanat tarihinin sınırları içinde kalmışlardır. Fakat gerçek şudur ki, ABD’de, Avrupa’ya bağlı yöntembilimlere karşı bir güvensizlik mevcuttur. Bu da söz konusu yöntembilimleri araştırma aracı olarak kullananlarda tereddüt yaratmaktadır. Avrupa kuramını benimseyen bazı Amerikalıların bu kuramı kendi amaçları doğrultusunda dönüştürmek yerine hiçbir seçime tabi tutmadan taklit ettikleri gerçeğini de kabul etmemizi istemektedir. Bu nedenlerin yanı sıra, Amerikan feminist sanatın tarihi disiplini, geleneksel sınırlarına hapsolür; genişlemeyi, zaman zaman tutarsız biçimde tasarlanan yöntemlerini tutarlı hale getirmeyi başaramaz. Böylece denilebilir ki; Birinci kuşak Amerikan feministlerinin katkısı, eksikliklerine ve sınırlarına karşı, temel oluşturması açısından önemlidir. Feminist sanat tarihleri başlangıçta kadın sanatçıların yitik tarihinin gün ışığına çıkarılmasıyla ve imgelerin kadın bakış açısından yeniden yorumlanmasıyla ilgilenmektedir. Çünkü tarihte kadınlara uygun görülen rolleri açığa çıkarmak için eleştirel bir gözle, tüm olguları analiz etmek isterler. Ayrıca erkek dâhileri çizgisel biçimde sıralanmasına dayanan sanat tarihi geleneğini de eleştirirler; çünkü bu gelenek, sanat tarihi kitaplarında hala korunan bir sanat hiyerarşisine dayanmaktadır (Peterson- Gouma, T., ve Mathews, P., 2012: 76-77).

Bu dönemler; kadın deneyimini içeren geleneksel kadın yaratıcılığı ürünlerinin büyük bölümü sanat eseri sayılmamış ve niteliksel olarak “yüksek ve düşük” sanat ayırımına dayalı bir estetik hiyerarşisi oluşturularak söz konusu ürünler ‘zanaat’ kategorisine havale edilmiştir. Zanaat da “düşük” sanat olarak kabul edilmiştir çünkü fayda boyutunu aşamaz. “Broud’un Miriam Schapiro hakkındaki makalesinde açıklığı kavuşturduğu gibi, yakın zamana kadar, “dekoratif sanat ve dekoratif Saikler” erkek sanatçıları için “özgürletici birer katalizör işlevi görür”ken, kadınların yarattığı geleneksel dekoratif sanat “kadın işi” olarak nitelenir.” Kadın sanatı tarihinde yaşanan bu azımsama kadın için yepyeni bir durum değildir. Hatta adının tüm yaşamı için bu durum yeni oluşmuş bir şey değildir. Örneğin; 1973-1990 yılları arasında Şili’ye dikta rejimi ile hakim olan Augusto Pinochet döneminde, dışarıya mesaj gönderebilmek için siyasi kadın tutuklular tarafından kamuflej olarak kullanılan örtülere “*Arpilleras*” denirdi. Bir örtü kadına ait basit bir aksesuardır ve ancak süs püs için icat edilmiş üzerine düşülmesi gerekmeyen ‘kadınsı’ bir şeydir. Ayrıca dikiş de önemsiz bir kadın işi olarak görüldüğünden Arpillas, gardiyanlar

tarafından incelenmez ve mesajlar rahatça dışarıya çıkarılırdı (Peterson- Gouma, T., ve Mathews, P., 2012: 28-31). Bu önyargıların ardından Joyce Kozloff, Miriam Schapiro, Charlotte Robinson, Patricia Mainardi, Harmony Hammond gibi sanatçılar da sergilerinde bu yanılgıları kırmak için çeşitli mekânlarda çeşitli sergiler düzenlediler ve sergilerinde; yorganlar, arpillaslar, çeşitli famaj ve kumaşlar kullanmayı tercih etmiştir. Örneğin metro ve tren istasyonları gibi alanlarda ‘dekoratif sanata’ feminist bir hedef kazandırmayı planlamışlardır. Estetik zevk adına yaratılmış, görsel açıdan ise seçkin olan bu eserler veya yerleştirmeler, günlük kullanım için üretilen ürünler arasındaki sınıfı ortadan kaldırmayı hedeflemişlerdir (Resim 12-13).

1970’li yıllarda atılan bu adımlarla, kadınların dekoratif amaçlı kullandığı kumaşları bir sanata dönüştürme çabaları, bugün bile birçok sanatçıyı, sanatlarını ifade etmek için kullandığını görüyoruz. O sanatçılardan biri de Clarina Bezzola’dır (Resim 13)



(Resim 13), Clarina Bezzola, “Tersyüz”, performans, 2012

İsviçre asıllı New York’lu sanatçının, kendini keşfetme yolundaki içsel yolculuğunun tekinsiz yolculuğunu kumaş heykelleri ile gerçekleştirmiştir. Geçmişteki sanatçılar gibi Bezzola da kumaş heykelleri kendisi elleriyle dikerek üretmiştir. Bezzola için beden, duygu ve düşünceleri taşıyan bir kaptır. Sanatçı; farkında olunmadan taşınan ve çocuksu diye kötülünen, uygunsuz düşünceler olarak görünen şeyler yüzünden bedenini kendisiyle bağını yitirmiş bireyin çaresizliğinin konu edinmek istemektedir. Birey, kederli ve umutsuz ağıtını söylerken, yavaş yavaş kontrolünü kaybeder; ağır yükler rengârenk biçimlerde vücut bulup etrafa saçılırlarken, kendini kabullenişle gelen özgürleşmeyle artık gizlenecek hiçbir şey yoktur (EkavArt, 2012).

Ancak kadınların, günlük hayatlarında kullanım amaçlı elde ettikleri zanaat ürünleri ya da dekoratif amaçlı kullandıkları malzemeler ve süslemeler günümüze uzanan

birçok eleştiriyi, azımsanmayı da beraberinde getirmiştir. Özellikle İlk kuşak feministleri bu ağır eleştirilere maruz kalarak asıl hedefleri olan “kadın olma halini ve deneyimini” zorlu ve sancılı şekilde geçirmiştir. Ne de olsa önceki süreçlerde (*erkek sanat tarihi dönemleri*) kadın sanatı yüz yıllar boyu sağlıklı bir şekilde, özgürce serpilememiştir. İpleri eline almaya başlayan kadın sanatçılar, erkek egemen sanatın sınırlarını zorlamış olacaklar ki önce kadının tüm eserlerini “kadınsı” bularak sindirmeye gayret göstermiştir. Bu durum akla ilk şu soruyu getirmektedir: Peki, nedir bu kadınsılık? Kadınsı olma hali? Kadınsı sanat?

Düşünür ve yazar olan Keith Ansell bu konuda çok keskin bir görüşle durumu yeterince özetlemiştir: Ansell’e göre “kadınsı”nın dışlanması ve erkeksinin onaylanması durumu sanıldığından daha karmaşıktır: sözgelimi “kadınsı”nın Batı felsefesi ve sanatından dışlanmakta olmadığını, ama yalnızca erkekler tarafından kendilerine mal edildiğini biliyoruz (*Örneğin Nietzsche*). Erkek felsefeciler ve sanatçılar “kadınsı” yönlerini ve vasıflarını sergilemelerinden ötürü yüceltilirken “erkeksi” değerler ve yönler dile getiren veya açığa vuran kadın sanatçıların “kadına yakışmaz” olarak ve doğanın grotesk deformasyonları olarak görüldükleri öne sürülebilir. Dolayısıyla, erkekler erkeksi ve kadınsı nitelikler kapsamında kimlikleriyle oynayabilme serbestliğine sahipken kadınlara bu özgürlük tanınmamakta ve bunun yerine, ataerkil kültürde sabit roller ve kısıtlı kimliklerle donatılmaktadırlar (Ansell 1998: 241).

Fakat bu durumdan fazlaca şikâyet etmeye hazırlanmadan önce, iyimser bir yaklaşımla diyebiliriz ki; yokluklar, zorluklar insanları, özellikle sanatçıları daha yaratıcı ve çözüme giden yolları daha net görmesini sağlamaktadır. Bu gerçekliye ayan kadınların durdurulması erkek egemen sanat araç gereçleriyle pek de mümkün değildi bu açıdan. Kadınları sinmeye zorladıkça, kadınlar daha başarılı ve yaratıcı oldu. Böylece, tüm bu çetrefilli “sanat dünyası deneyimleri”, kadınların kendi yöntemlerini keşfetmesine yine de zemin hazırlamıştır. Kadın sanatçılar, estetik değerlerine ideolojilerini katarken, erkek egemen birçok yöneme, geleneğe, üretim şekline karşı farklı sanat türlerinden faydalanılmaktadırlar. Müze ve galerilerin cinsiyetçi tavırları onların sanatlarını farklı şekilde sunmalarını sağlamıştır. Zaten bu feminizm akımının en birincil özelliklerinden biridir. Cinsiyetçiliğin doğduğu ve sürdürüldüğü geleneksel hiç bir şeyi, hiçbir düzeni ve yöntemi kendilerine yol ve araç olarak seçmeyeceklerdir (Peterson- Gouma, T., ve Mathews, P., 2012: 65).

Kendi sanat deneyimleri de kolayca ve hiç karşıt bir görüş olmaksızın, sanat dünyasına girivermiş değildir. En başta bu sanat deneyimlerini etrafıca irdeleyenler, her zaman hemen yanlarında duran, destekçileri feminist sanat eleştirmenleridir. Bu tip eleştiriler feminist sanatın daha çok gelişmesi için atılan önemli adımlardır. Bu strateji doğrultusunda, hâkim temsil sistemlerinde genellikle küçümsenen zanaat tarzı eserler, kadınların sanat etkinliğinin “tanınmamış bölgesi” olarak sunulur. Bu tip işlerin örneklerinden biri, kumaş artıklarından yapılmış yorganlar gibi el sanatı ürünlerinin ve kadınların yaptığı ev işlerinin öne çıkarılmasıdır. Bu yolla kadın üretkenliğinin “gizli” tarihinin yeniden inşa edilmesi ve sanat dallarında feminist bir karşı geleneğin oluşturulması hedeflenir. Bu strateji kadınların yaratıcılığının yeni ifade alanları keşfetme yönünde teşvik edilmesini sağlar. Sanatı, el sanatlarını ve daha önce ihmal edilmiş becerileri içerecek şekilde yeniden tanımlar, böylece “yüksek ve düşük” kültür formları arasındaki ideolojik ayırmadan kaçınmış yolların kadınlara kapatılmasına yardımcı olduğunu vurgular (Barry, J. ve Flitterman-Lewis, S., 2012: 260).

Böylece, feminist sanat üretiminin önemli bir bölümü sanatçıların sanat tarihine, geleneksel estetik değerlere, müzelerin koleksiyon stratejilerine ve geçerli piyasa koşullarına yönelik yorumlarını, eleştirilerini, muhalif tavırlarını gündeme getiren yapıtlardan oluşturmaktadır. Bu yapıtlarda modernist geleneğin erkek egemenliğine yönelik kadın sanatçıların başkaldırısıdır. Erkek sanatçıların yapıtlarının alaycı bir biçimde, alaysı yöntemlerle yeniden üretimidir (Pollock, G., 2012: 244).

Kadınların günlük kullandıkları ürünlerin sanatçılar tarafından çeşitli şekillerde ve mekânlarda gerçekleştirilmesinin yanı sıra; kadınların günlük hayattaki pratikleri, yaşamının büyük bir bölümünü kaplayan “eylemleri” de performans sanatı şeklinde yorumlanmaya tabi tutulmuştur. Buna örnek verilebilecek sanatçılardan biri Faith Wilding’dir. Faith Wilding, Los Angeles’ta gerçekleştirdiği feminist sanat projesi *Womenhouse*’da, kadın izleyiciyi bilinçlendirmek adına sahnelediği bu performansta, bir kadının aslında ömrü boyunca beklediği her şeyi simgeleyen bir gösteri sunmuştur. Sanatçı tarafından pasif bir tonda ezberle söylenircesine söylenen cümleler ile kadına biçilen toplumsal rollerin altını çizilmiştir. Bir kadının yaşamı boyunca beklediği anlar da sanatçı tarafından gerçekleştirilmiştir örneğin regl olma yaşından, sutyen giyecek yaşa gelmeye, evlilik teklifi almaktan evlenmeye, doğum yapmaktan yaşlanmaya kadar pek çok ruhsal/ bedensel/ toplumsal ‘durak’lar

performans boyunca sergilenir, sıralanır (Peterson- Gouma, T., ve Mathews, P., 2012: 35) (Resim 14).



Resim 14, Faith Wilding, “Bekleyiş”, performans, 1971

Şimdiye kadar örneklendirilen birçok sanat eseri; o dönemlere kadar yaşanan ve o dönemlerde var olan “cinsiyetçilik” üzerine gerçekleştirilmiştir. Yalnız çağ artık bunları atlamış değilse bile, sorunlarının evrilerek büyüdüğü çok açık bir gerçektir. Baudrillard’ın da belirttiği gibi: “Modernlikle, ötekinin üretilmesi çağına giriyoruz. Artık onu öldürmek, parçalayıp yutmak, aklını çelmek, onunla rekabete girmek, onu sevmek veya nefret etmek söz konusu değildir-öncelikle onu üretmektir söz konusu olan. O artık bir tutku nesnesi değil, bir üretim nesnesidir.” (Baudrillard. J.1998:135)

Arzu nesnesinin Rönesans dönemindeki biricikliği artık yoktur, Walter Benjamin’in de belirttiği gibi “yeniden üretilebilirlik” üretilenin değerini de aşağıya çekmekte, özel atmosferinin yıkılmasına sebep olmaktadır. Bu konuya verilebilecek en iyi örneklerden biri kadın bedeninin nesneleştirilmesi üzerine çekilmiş olan 2004 yapımı olup, Sean Ellis’in yönettiği Cashback filmidir. Bir resim öğrencisi olan Ben’in haz dünyasını, iktidarın medyası ile oluşan toplumsal cinsiyetçilik klişeleri ve iktidarın kadın bedeni üzerindeki stratejilerini, işleyiş biçimini ele almıştır.

Cashback filminde kadın, edilginliği ve erkeğe ait hazzın odağında yer alışıyla bir nesne-partner (eş) olmanın ötesine geçememektedir.

Bir sahnede başrol oyuncusu; Ben, yere düşüp dağılmış olan bezelye tanelerine dikkatlice bakarken aslında onların bütün olarak yarattığı resimdeki güzelliği görmektedir. Nasıl ki sanatçı natürmortla, “nesnelere ve onların bir arada oluşlarında gördüğü güzellik karşısındaki şiirsel hislerini” aktarıyorsa, Ben de aynı yaklaşımla kadınların bir arada duran çıplak bedenlerinin güzelliğini resmetmek

istemektedir. Onlara karşı hissettiği şiirsel hisler sayesinde Ben hayale dalar ve bir anda zaman da durur.



Resim 15

Sean Ellis, 2004, Cashback filmi, 0'27''



Resim 16

Sean Ellis, 2004, Cashback filmi, 1'23''

Donmuş vaziyette duran bu kadınların bedenlerini, tıpkı cansız varlıklar gibi hareketsiz bırakmaktadır. Bu sahnenin atıfta bulunduğu konu, aslında kadın bedenlerinin de adeta, cansız varlığı betimleyen natürmortun öznesi haline gelmekte ve nesneleştirilmekte olduğudur. Kadın bedenini bakışın nesnesi olarak konumlandırırken romantik baş-kahramanı aracılığıyla, arzuyu ve sanat eserine özgü ‘özel atmosfer’ olgusunu yeniden öne çıkarmaktadır. Yönetmen tam bu noktada bizlere şunu söyler; kadın bedenini tüketimin sembolü olan bir süpermarket içinde, Rönesans ve 19. yüzyıl resim sanatı estetiğiyle sunarak, bedeni arzudan yoksun bir üretim nesnesi haline getiren pornografiden ayrıldığı izlenimini vermektedir. Estetik şekilde nesneleşen bu bedenler Ben için resmedilecek maddeler haline dönüşmüş, sanatçısına haz vermektense amaçları olmayan cisimler olarak yerlerini almıştır. Yani başka deyişle Zizek şöyle söylemektedir: “*Pornografide gerçek öznel bizi cinsel açıdan uyarmaya çalışan perdedeki aktörlerdir, biz seyirciler ise felç olmuş bir nesne-bakışa indirgenir.*” (Zizek, S, 2004: 150) Foucault ise, hazlar sahnesindeki etkin oyuncular olan erkekler ve kadınlar arasındaki ayrım çizgisinin bir yanında cinsel etkinliğin öznesi olanlar, öte yanında ise bu etkinliğin üzerlerinde ve sayelerinde gerçekleştirildiği nesne-partner olanlar yer almaktadır (Özden, 2011: 22).

Cashback filminde tüketimin, ürün çeşitliliği açısından tüketime teşvikin en sembolik merkezlerinden birisi olan süpermarkette cansız birer varlık gibi duran çıplak kadın bedenleri, kapitalizmin bedene verdiği öneme de işaret etmektedir.

**Resim 17**

Sean Ellis, 2004,Cashback filmi,9'31"

**Resim 18**

Sean Ellis, 2004,Cashback filmi,12'02"

Jeffreys'e göre bu feminenlik, kadınların, kendilerinin ezilen sınıf olduğunu göstermeleri olarak görülmesi gereken bir durumdur. Kadın kabul görmek için tanımlanan güzelliğe sahip olmalıdır. Bunun için de bedenini, kapitalist düzenin ekonomik döngüsüne hizmet eden çeşitli yöntemlere başvurarak dönüştürmelidir. Bu noktada başlayan tüketim hissi ile kadın kendini kabul ettirmek için her yolu dener.

**Resim 19**

Sean Ellis, 2004,Cashback filmi, 13'47"

**Resim 20**

Sean Ellis, 2004,Cashback filmi, 15'26"

Çıplak olmak bir bakıma insanın kendisi olmasıdır. Nü ise başkalarına kasıtlı şekilde çıplak görünmek-görünmeye çalışmaktır. Bu durumda bu kasıtlı çıplaklık gösterisi vücudun bir nesne olarak görülmesine razı gelmek de demektir. Ancak çıplaklık kendisini olduğu gibi ortaya koymak demektir. Hiçbir kasıt, ideoloji, fikir içermemektedir. Nü kadının bedeni artık nesneleşmiştir. Nesne de izlenmeye mahkûm kılınmıştır ve görevi doğal olarak onu izleyenlere haz vermektir. İzlenebilmesi için ve arzulanması için de kapitalizmin sunduğu kozmetik ve tekstil sektörleri devreye girmektedir (Berger, 2005: 54).

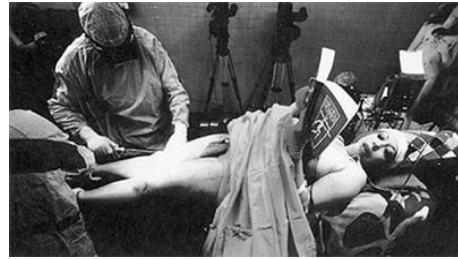
Sonuç olarak; Cashback filminde kadınlar izlenildiklerinin farkında değillerdir, çıplak kalmayı aslında tercih etmezler. Anın dondurulması bu sebeple gerçekleşir. Kadınların izni olmadan bedenleri sergiye sunulur, seçilir hatta estetik bir amaç için kullanılır, tüketilir. Filmde ürün reyonları arasında alışveriş yapan kadınların cansız mankenlere dönüştürülerek çıplak bırakılması ve bunun erkek kahramanın hayali doğrultusunda gerçekleşmesi, kadın bedeninin eril iktidar tarafından her daim

yeniden üretilen ve tüketilen bir arzu nesnesi olarak ele alınışının da bir göstergesidir.

Bedenin gidişatı adına, bir medya olarak durmaksızın yeniden tasarlanmasına ilişkin gerçekleşen sanatsal performansların en uç örneği şüphesiz, Fransız sanatçı Orlan'ın operasyonlarıdır. Orlan, 1990 yılından beri yaptırdığı ameliyatlara yüzünü sanat tarihinin Mona Lisa, Venüs, Europa gibi efsanevi yüzleri hatırlatacak biçimde yeniden tasarlamış, bedeniyle onların canlı birer röprodüksiyonunu üretmeyi hedeflemiştir. Sonunda ise “Venüs’ün çenesine, Psyche’nin burnuna, Europa’nın dudaklarına” sahip olacaktır. Orlan böylece etini bir tasarım malzemesine dönüştürmektedir (Artun A., 2012: 68) (Resim 21).



Resim 21. Orlan, “Ameliyat”,1990, Performans



Resim 22. Orlan, “Ameliyat”, 1990, Performans

“Bedenlerin içi” diye bir şeye inanmadığını söyleyen Orlan, organsız bedenleri çağrıştıran bu söylemi ile bedenin kendisini hazır nesne ve kökensiz bir kopya yığını olarak görmektedir (Aydoğan, 2006: 49). Orlan, ameliyatları sırasında Serres, Kristeva, Lacan ile Artaud'nun yazılarını ve Hindu metinlerini de okumaktadır (resim 22). Orlan'ın eserlerinde eril düzen eleştirisi farklı işlemektedir. O bedenleri sürekli dış etkenlerle bağlı şekilde değiştirir, medya isteklerine kulak verip, teknolojinin sağladığı imkânlar ölçüsünde tıbbi müdahalelerle vücudunu sürekli yeni oluşumlara sürükler. “Güzellik ve doğallık sınırları”nı kabul etmez. Eril düzene karşı gelmiyormuş gibi görünen Orlan aslında neyi amaçlar? O kendi estetik zevkini oluşturarak, kendi ikonlarını yaşar. Erkek iktidarının güzellik kavramını ve modern Batı toplumlarında kadın imajını eleştirir, Günümüz estetik otoritelerin stereotiplerine karşı direnişe hizmet eden bir metafor gerçekleştirmektedir.

3. BÖLÜM

TEZ KAPSAMINDA OLUŞTURULAN UYGULAMA ÇALIŞMALARI

“İktidarların hastalıklı kişilere ihtiyaçları vardır ki bunlar hastalıklarını sağlıklı kişilere geçirebilsinler.”

Luc-rece

(Guattari-Deleuze, 1980: 7)

3.1. Kapitalizm ile “Cinsiyetçilik” Yaratımı

Cinsiyetçiliğin çeşitli alanlarda (*toplumda, sanatta, bilim dünyasında, dilde, düşünce sistemlerinde, dinlerde*) nasıl ve ne şekilde gerçekleştiği ilk iki bölümde irdelenmiştir. Bu bölümde ise, günümüzde cinsiyetçiliğin aldığı evre, uygulama çalışmaları ile anlatılacaktır. Ancak öncelikle; günümüzde bu cinsiyet ayrımını daha çok tetikleyen ve farklı bir boyuta taşıyan kapitalizmin, genel bir tanımını yapmak gerekmektedir.

Kapitalizm, 1970’li yılların ortalarında fordist⁹ üretim biçiminden post-fordist üretim biçimine geçmesi ile toplum bir dönüşüm yaşamaktadır. Bu dönüşüm; emek temelli üretim yapısının yerinin, bilgi temelli üretim yapısının almasıyla gerçekleşmiştir. Bu değişimleri yaratmak için uygulanan çeşitli yöntemler, kurum haline getirilmiş ve bu kurumlaşma ile ürünler insanların günlük yaşamlarına sokulmuştur. Hayat pratiğimizde var olmaya başlayan bu ürünleri tercih ettiğimiz an, iktidar hayatımıza dokunmaya başlamış demektir. Hayat patiklerine giren ve ihtiyaçmış gibi görünen bu ürünlerin tercih edilmesi- satın alınması, kapitalizm için yeterli bir sermaye kaynağı yaratmamaktadır (Aydınlı, H. İ. 2004).

Bu yönde öncelikle ekonomik kaygıların küresel düzeyde yayılmasına yardımcı olan en önemli organı “medya” ele alınacaktır.

⁹ *Fordizm: Geçen yüzyıl boyunca en baskın olarak kullanılan üretim yöntemidir. 1920’li yılların başında uygulamaya konan yöntem, vasıfsız işçilerin bir üretim bandı oluşturduğu, kitle üretimi ve kitle tüketimi üzerine kurulu bir sistemdir. Her bir işçi üretim bandında çok küçük ve vasıfsız bir işle görevlendirilmiş olup, bütünün (yani üretilen ürünün) ne olduğu konusunda bilgisizdirler. Önceleri Gramsci tarafından Amerikan endüstriyel yaşam biçimini belirtmek için kullanılmış, daha sonra literatürde Fordizm kavramı, kavramsal olarak kapitalist endüstrileşmenin daha çok II.Dünya Savaşı sonrası gelişimiyle ilgili olarak kullanılmıştır.*

Kapitalizmin mantığına göre, seri tüketimin büyük ölçekte olması elbette ki büyük ölçüde insana ulaşmak demektir. Buna ulaşmak için de yaşam biçimleri ile tüketim biçimleri arasında kopmaz bir bağ kurmakta ve kapitalist üretim ilişkilerinin güvenliğini de sağlamaya çalışmaktadır. Sisteme alışmanın ilk eğitimleri ise çocukların aile içi eğitimi ile başlamaktadır. Sonrasında hastaneler, hapishaneler, jimnastik salonları vb. kurumlar ile de (*toplumsal eğitimin yaygınlaştığı yerler olarak*) kapitalizme ve sermayesine insanları hazır hale getirmeye çalışmaktadır. Özellikle kadınlar; güzel olmanın, sağlıklı olmanın, belli bir yaşam biçimi edinmenin vereceği müthiş bir huzur ve mutluluk olduğuna inandırılır. Böylece kadınlar devasa bir ihtiyaçlar evrenine itilir ve küresel ekonomi kendi yörüngesine onları çekmeye başlar. İhtiyaçlar evreninde oluşturulan kural ise mutluluk duygusunun yaşanması ile paralellik göstermektedir. Cinsiyetçiliğin insanoğlunun hayatına girmesi ile özellikle kadın cinsinin (*gördüğü muamele sonucunda*) ciddi bir “önemsenme” kaygısı baş göstermiştir. Bu büyük eksiklik bir Pazar alanı oluşturulmasına zemin hazırlamış ve en sonunda küresel ekonominin ilizyonları ile kadınlara “sözde bir önemsenme garantisi” vaat edilmiştir. Ancak feminizm akımı ile bu güne dek sürüp gelen bazı oyunların yönü değişmiştir. Gözü açık ve sağlam fikirlere sahip birçok kadın düşünür, diğer kadınları da örgütlemiştir ve onların özgür olmaları konusunda gösterecekleri direnişe öncü olmuşlardır. Ancak aksak birçok yapı taşıyan toplum, gelişimini henüz tam anlamıyla gerçekleştirememiş olduğundan, küresel kültürün fırsatçı girişimlerinden yine de nasiplerini almıştır. Sunulan yapay, ancak şaşılağan olan bu yaşam türü özellikle kolay ulaşılabilecek hale getirilmiştir. İnsanlar az çaba ile en güzel hayatı yaşamaya çalışmayı hedefleri haline getirmiştir. Örneğin bu durum bize Baudrillard’ın şu sözlerini hatırlatmaktadır: “İhtiyaçlar üzerine, her söylem naif bir antropolojiye (insan bilimi) dayanır: mutluluğa duyulan doğal eğilim antropolojisi. En basit Kanarya Adaları ya da banyo tozları reklamının arkasında parlak harflerle yazılı olan mutluluk, tüketim toplumunun mutlak göstergesidir. Tam olarak kurtuluşun eşdeğerlisidir. Ama böylesi bir ideolojik güçle modern uygarlığın yakasına yapışan bu mutluluk nedir?”(Cesur-Kılıçaslan, Cesur, Işık, 2012, 66-75).

İnsandaki en doğal duygulardan biri olan mutluluk arayışıdır ve bu da bu yüzden insanların yumuşak karnıdır. İnsanların zaafı bu yönde kolaylıkla kullanılmaya ve saptırılmaya açıktır. Çünkü belli belirsiz ideolojileri arkalarına alarak inandıkları, ancak gerçek anlamda ne olduğunu bilmedikleri bu “mutluluk” duygusunun, hiç

kavuşulamayacak olan bir “sanal evren”den ibaret olduğunun farkına varamamaktadırlar. İnsanlara empoze edilen mutluluk türleriyle yaşamakla sınırlandırılmışlardır. Bu durum kimliklerine de şekil veren bir araç haline gelmiştir.

Bu anlamda iktidarın gücünü perçinlemek için kullandığı medya araçlarının “mutluluk verici” ve en eski yöntemi olan kadın bedeninin teşhiri günümüzde akıl almaz bir hal almıştır. Bu da kadınların toplum içindeki yaşam tarzlarını belirler olmuş. Toplumda kadınların zekâ ve yetenekleri yüzeysel veya geçici bulunmuş ve kadınların asırlarca sürececek olan istem dışı oluşan zayıflıkları bugünlere kadar taşınmıştır. Kadınlar bu şekilde çeşitli etiketler ve kimliklerle sınıflandırılmış oluyor. Bu kalıpların temelini de, alternatifini de baskın eril kültür belirliyor. İktidarın sistemi bunu reklam bombardımanları ile sağlıyor. İdeal kadın tipleri, aile tipleri, ideal anne ve eş tipleri ile zihinlere kazınmış yığınla etiket, sahiplerini aramak üzere uzaya salınıyor. Örneğin özellikle bir çocuğun sekiz yaşına gelene kadar tahminen 360.000 reklam izlediği düşünüldüğünde reklamların insan yaşamındaki önemi ortaya çıkmaktadır (Yağcı, İlarıslan, 2010: 138-155).

Küreselleşmenin beslendiği alanlardan biri olan medyanın yarattığı kültürde, kadın imgesi ve kadın bedeninin neden ön plana çıktığı ikinci bölümde detaylandırılmıştır. Kadın bedeninin anlamlandırılması, Hıristiyanlık dininin kutsal ibadet inşaları olan kiliselerde başlamış; bedenler iyi-kötü, doğru- yanlış etiketlerini orada edinmiş ve bu günlere dek uzanan bir kadın algısı yaratılmıştır. Amaçların aynı kaldığı, yöntemlerin değiştiği günümüz dünyasında ise bu algıyı yaratma görevini medya devralmakta, cinsiyetçilik algısı ise reklamlar aracılığı ile yayılmaktadır. O kadar ki medyanın kadında yarattığı “beklentiler düzeyi” çok yüksek seviyeye çıkmıştır. Bu yüksek seviyeye yetişmeye çalışan kadınların tuhaf halleri (Resim 23-24)’de de görüldüğü gibi trajik-komiktir. Karşı cinsler, merakla kadınların alacağı halleri seyre koyulurlar. Kadınlar da beklentileri karşılamak için (*yani yüksek seviyedeki beklentilere yetişmek için*) kendilerini tanımaktan vazgeçmişler, medyanın sürüklediği rüzgâra kapılmayı tercih etmişlerdir. Böylece oluşan kimlik bunalımı peşi sıra gelen ruhsal sorunlara sebep olmuştur.

**Resim 23**

Saba Baki

“Erkekleri Gölgede Bırakan Kadınlar”

Kağıt Üzerine Lavi- Ko laj, 35X 50 cm, 2014

**Resim 24**

Saba Baki

“Erkekleri Gölgede Bırakan Kadınlar”

Kağıt Üzerine Lavi- Kolaj, 35X 50 cm, 2014

Resim 23-24, seri şeklinde gerçekleştirilen dört kolajdan oluşmakta ancak tez çalışmasında kullanılmak üzere özellikle ikisi seçilmiştir. Çünkü ilki, resim 23’te görüldüğü gibi medyanın aşırı dişil imgelerine kapılmış bir erkektir diğeri ise resim 24’te ise zaten kadın doğup, yine medyanın “kadın imgesi bombardımanı” altında daha da dişil (*hatta eşcinselliğe varan*) bir biçimde aldığı haldir. Bu resimler insanlara sunulan yapay dişil çekiciliğinin ne denli abartıldığını (*diğer deyişle, insanların “yapay bir algı” olan “dişil” olgusuna ne kadar maruz bırakıldığını*) ifade etmektedir. Her uzvu özensizce başka düzlemde çizilmiş ve sonra sanatçının istediği şekilde yerleştirilmiştir. Tıpkı iktidarın yönettiği, oluşturduğu, çıkarlara hizmet eden kurgular gibi. Yönetilen bireyler zamanla; kendilerine, çevrelerine ve geleceğe karşı anlamsız bir duruş sergileyebiliyor. Çünkü medya toplumda yarattığı cinsiyet belası yüzünden, kadınları karmaşık, gülünç ve kendi seçimleri olmayan bir hayat tarzına sürüklemiştir.

Oluşturulan bu sanal yaşam tarzları, kalıplar, düşünce yapısı, istekleri etkileyecek şekilde yaratılan tüketim ruhu kadınları bu şekilde hasta, yorgun, isteksiz ya da aşırı hırslı ya da tedirgin eder. Enjekte edilen sonsuz arzular silsilesi (*her insanın birbirine benzeyen*) insanları tek-tip, sınıksız çevrelemiştir. Bu onların yaşam tarzlarını kiçileştirmiş sonsuz bir yoldur.



Resim 25, Saba Baki, “*Etrafım Sarıldı*”, Alçı Kalıp/hazır nesne, 67.3 x 47 x 5.1 cm, 2014

Bu noktada Resim 25’te ifade edilmek istenen ise bir kadının karmaşık yaşantısını çevreleyen ve toplumsal tarihi çok eskiye dayanan, çelikleşmiş kaygı bulutu mevcuttur. Kadının içini ve dışını kuşatan bu önyargılar, korkular, kalıplar toz bulutu gibi kadının gözlerini körleştirmiştir. Geleceğini “berrak görmesinin lüzumu olmayan” kadın, güzel olma direktifleri ile bezenip, basit kuklalara dönüştürülerek toplumsal etkinlik alanında etkisi azaltılıp, iktidar doğrultusunda işe yarar hale sokulmak istenmektedir. Bu sebeple gerçekleştirilen eserin malzemesi alçı kalıptan oluşmaktadır. İktidarın küreselleşme uğruna, sistemli şekilde meydana getirdiği kılıfları temsil eden alçı kalıplar; bu şekilde tipleşmiş daha yüzlerce birbirine benzeyen kadını temsil etmektedir.

Aslında düşmanca bahsettiğimiz, tutsağı olmaktan kaçındığımız ya da tutsağı olduğumuzdan emin olsak bile, başkaldırmaya cesaret edemediğimiz iktidar, tanıdık bir yapıyla yolunu çizmektedir. İlk ve ikinci bölüm boyunca bahsi geçen cinsiyetçiliğin tabanını oluşturan iktidar, eril gücün ta kendisidir. Alışılmışın dışında mistik bir güç değildir. Her dönem farklı gerekçeler ve yöntemlerle iktidarlarını perçinleyip en küçük yapıda dahi gerçekleştirilen cinsiyetçiliğin yeni yüzü de küreselleşmedir.

Küreselleşme, bedenin haz almasına dayalı olan bir sistemdir. Beden, duyarlılığı yüksek bir haz aracıdır ve bu haz aracı cinsel, midesel ve fiziksel egzersizden alınan hazları kapsayan bir bütünü oluşturmaktadır. Artık, tartışmasız ‘özel mülk’ olan beden; heyecan verici, büyüleyici, çıldirtici ve mest edicidir, çekici bir nesnedir. Bedenlerin kışkırtılması için medyanın nasıl bir araç olduğunu Ali Artun şöyle

açıklamaktadır (2012: 67): “Bedenler, bir gösterge, değiş tokuş malzemesi haline gelerek örgütlenir. Böylece bedenler moda göstergelerine dönüşür ve birlikte vücudumuz, cinsel açıdan sahip olduğu büyüleyiciliği yitirerek cansız bir manken halini alır.”

3.2. Küreselleşmenin Cinsiyetçiliği ve Şizofrenisi

“Küreselleşme çağı, kişilik bozulmalarının öne çıktığı bir şizofren çağıdır.”

Foucault (2000a27-28)

Klişeleşen söylem olan: “Kadının doğası gereği” sözcüğü aslında bir “bağımlılık duygusu”nun sonucunda oluşmuş bir algı, yapay şekilde de gerçekleştirilmiş cinsiyetçi bir söylemdir. Bu düşünce sistemleri toplum içerisinde büyük bir cinsiyet sorunu yaratmıştır. Kadın cinsi (*İlk Çağ’lardan, Orta Çağ’ın sonlarına kadar*) önce kadını yok etmek ve silmek ya da sindirmek için gerçekleştirilmiştir. 18. ve 19. yüzyıllarda gelişen Sanayi Devrimi ile erkeklerin öfkeli baskılarının yönü değişti. Kendilerini bilim, felsefe gibi alanlara verdiler ve kadınların üzerindeki şiddetli yargıları kırılmaya başlamıştır. Kadınlar tüm ilginin üzerlerinde olmadığından dolayı nefes alabildiler. Ancak bu her şeyin köklü şekilde değişeceği anlamına gelmemişlerdir. Tezin (3.2). Bölümünde Berthe Morisot örneğinde, Firestone’nun eleştirdiğı durum gerçekleşti. Kadınlar anneliğe, ev işlerine, ideal eş olma hayallerine hapsedildi. Toplumsal gelişimlerinden ziyade ev hali yüceltildi ve kadınlar da bunu kabullendi ya da kabullenmek zorunda kaldılar. Bu şekilde kadınların sorunları da ikiye katlanmış ve farklı şekillere bürünmüştür. Günümüzde ise kadınlar, özellikle 1960’larda filizlenen feminizm akımı ile sosyal alandaki haklarını daha fazla aramaya başlamıştır. Artık kadınların yetenekleri eve sığmamaya başlamıştır. Fakat (resim 26)’da görüldüğü gibi “annelik” bahanesi ile çocuk eğitimi-gelişimi ve evin tüm yükleri, sosyal hayatın çetrefilli kuralları iki kat daha fazla kadına yük olmuştur. Birer hayaletlermiş gibi davranılan kadınlar, sözde karşı cinsleri ile eşit yaşam koşullarına sahipti. Çünkü erkek, kadına yine eş-denek-partner olmaktan kaçmış, hatta ekonomik anlamda kadını sömürmeye dahi başlamıştır. Kadının üzerinde söz hakkı olan, “bir gözetleyici” konumuna gelen erkek; asırlardır keyfi şekilde yaşadığı birçok şeyi yaşamaya da devam etmiştir.



Resim 26, Saba Baki, “*Evimin Direği TV izlerken*”, Dijital Kolaj, Değişebilir Boyutta Dijital Baskı, 2015

Tüm alanların bir arada yürütülmesi hem yükün fazlalığı açısından güçtür hem de zaten asırlardır sosyal yaşamdan mahrum kalan kadınlar, bu günlerde ancak kavuşabildikleri sosyal yaşama adapte zorluğu çekmiştir. Çünkü kadınlar, negatif bir biçimde sosyal ve iş yaşamlarında da cinsiyetlerine karşı oluşturulan önyargılarla ayrıştırılmışlardır. Tam bu noktada kadının verdiği belli başlı kararları konu edinen Resim 27’de de görüldüğü üzere kadın “topluma kendini kabullendirme” telaşına düşmüştür. Kadınlarca yanlış algılanan “kendini kabullendirebilme” sözleri amacından sapmış, kadın kendini neredeyse bir erkek cinsiyetine bürümüştür. Kadın sert, vurdumduymaz, hayattan zevk almayı ve insanlarla duygusal bağ kurmayı dışıl gören birine dönüşmüştür. Erkek gibi davranmaya çalışır. Kadın gibi olmak utanç verici, eksikli bir durumdur.



Resim 27, Saba Baki, “*Bil bakalım ben 'neyim'?*”, tuval üzerine karışık teknik-Akrilik, 160cm x 110cm, 2014

Kısacası kadınlar da kendilerini “olduğu gibi” kabullendirme değil “taklitle” kabullendirme söz konusu olmuştur. Kadınların bu söz edilen kabul görebilme istekleri ne yazık ki, kadınların, erkek egemen bir dünyada yaşamak zorunda kalıp erkek kültürüne katılmak durumunda olmalarıyla son bulmuştur. Kadınlıktan kompleks duyan bu kadın tipi, erkeklik oyununda erkek gibi yarışmak zorunda kalmıştır. Yaşamak için taklit etmeyi deneyen kadınlar dişiliğini unutmuştur. Bu kadınların davranış biçimlerine ve tercihlerine yansıyan erkeksi itkiler gözlemlenmektedir. Bu şekilde kendini kabul edilir bir yapıya soktuğunu varsayan kadın, erkek-erkeksi olarak çok da bir şey kazanamayacağını öngöremez. Kadını kendi bedenine “korkunçlaştırın” en kötüsü de kendi bedenini kadına tam anlamıyla “yük” eden bu biyoloji, kadın için derhal terk edilmesi gereken tekinsiz bir kılıf olmuştur. Süregelen beden politikaları kadınları kendi bedenlerine “düşman” etmiştir. Başka deyişle kadın “kendiyile barışık olamayan” sadece biyolojik anlamda kadın olan bir insana dönüşmüştür. Ancak erkek gibi davranarak bir yere varmaya çalışmayan kadınların da yaşamdaki kozlarını farklı oynadığını görürüz.

Bazı kadınların kendi benliklerine verilen zararların fark edilemeyeşleri; sorunların çığ gibi büyüüp daha kötüye gitmesine sebep olabilir ve bu sorunların ileriye yönelik çözümsüzlüğü, geleceği de tehdit edebilirdi. Bu tehdit edici durum karşısında bazı kadınların kendi sorunlarına karşı geliştirdikleri bir fikir sistemi de doğal olarak yoktu. Henüz yerleşmiş bir özgürlük anlayışları yoktu ve o kadınların ruhları bu tip

“nefret” içeren psikolojik bunalımlara kolayca ortam hazırlamış oldu. Örneğin, 2015 yılında gerçekleştirdiğim, 1.52 dakika süren “Delirme Kaygısı”¹⁰ isimli bir izleti, birçok kadının yaşamlarından beledikleri ile eril sistemin onlardan beledikleri arasına sıkışmışlığını konu edinir. Kadınlar bu beledentilerin birçoğuna yetişememekle birlikte, kendilerini de hiç yaşayamamışlardır.

Müthiş bir vazgeçiş evresin baş gösterdiği bu kurgu evreni, eninde sonunda kadını yutmuş ya da kaybetmiştir. Yaşanan tüm bu travmaları konu edinen bu çalışma böylece bazı “ psikolojik kayıpları- yok oluşları” anlatmaktadır.



Resim 28

Saba Baki, “*Delirme Kaygısı*”, 2015, 0'21"



Resim 29

Saba Baki, “*Delirme Kaygısı*”, 2015, 00'29"

Kız çocuğunun doğumuyla başlayan “yapmacık sevgi ve heyecan” (Resim 28); daha sonraki dönemlerde ise yerini tekinsizliğe bırakır, kız çocuğuna-kadına karşı tipik bir “baskıya ve hegemonyaya” dönüşür (Resim 29). Bu video: kız çocuklarına atfedilen “narinlik, güzellik, canlılık ve neşe” gibi şeyler hissettiren, hassasiyet içeren durumların (*ki bunun bir kurgu olduğunu biliyoruz*) zamanla nasıl bir “sömürü düzenine” dönüştürüldüğünü metaforik biçimde ifade etmiştir (Resim 30-31).



Resim 30

Saba Baki, “*Delirme Kaygısı*”, 2015, 00'36"



Resim 31

Saba Baki, “*Delirme Kaygısı*”, 2015, 1'11"

“Delirme Kaygısı” adlı video, günümüzde yaşanan karamsar tablonun, gelişen çağa rağmen hızlı ve olumlu yönde gelişim göstermemesi yüzünden verilen kayıplara

¹⁰ İzletin müziği: Johann Sebastian Bach, Suite No. 3 in D Major, BWV 1068
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Wiki_naxos_8.550194_01_13.ogg

dikkat çekmektedir. “Yok oluş”u temsil eden “bedensel anlamda yaşama son vermek” durumu (resim 33), aslında ciddi düzeydeki sinir hastalıklarının kadınları yok edişinin temsilini oluşturur. Hastalıklarının temeli: erkeğe bağımlı kalan kadınların güçsüzlüklerinden duydukları aşırı kaygıdan, cesaretsizlik ve özgüven eksikliklerinden, en kötüsü de kadınların benliklerini ve yeteneklerini kaybetmişliklerinden kaynaklanmıştır. Cinsiyetçiliğin sonucunda yaşanan bu kötü tablonun en büyük sorumlusu ise günlük hayatlarımıza giren iktidarın ana kaynağı olan “medya kültürü”dür.



Resim 32

Saba Baki, “*Delirme Kaygısı*”, 2015, 1'19”



Resim 33

Saba Baki, “*Delirme Kaygısı*”, 2015, 1'29”

Küreselleşmenin sunduğu kalabalık, şaşıla evren aslında bir insanın öz benliğini böyle kurutup, insanı böyle boş bir yalnızlığa itmektedir. Sunulan tüm gürültülü, ışıltılı, sağlık dolu o kalabalık yaşamda, her şeye ve herkese rağmen insanlar kendilerini sürekli tek başına-yalnız, kaygılı ve tekinsiz hissetmektedir. Küreselleşme emeklerle-ağır hızla kazanılan yaşamı, azımsamak için vardır. Kendi yörüngesine giren herkesin de bu sebeple başını döndürmektedir. Her şeyin hızlı tüketildiği küresel evrende insanların kendilerini de unutturması durumu amaçları arasındadır. Küreselleşme sistemli bir yorgunluktur. Sanki ancak ölebildiğinizde tüm bu karmaşa son bulacaktır (Resim 33). Bu şekilde sürüp giden yaşamın içerisine artık kişilik sorunları, ruhsal problemler eklenmiştir. Fakat bir yandan bunlara direnircesine güçlü olmaya çalışan kadınlar da vardır. Yaşamları arada kalmış, zayıf düzeyde ve başarısızlıkla dolu değildir. Aksine bu kadınlar, toplumda hatırı sayılır konumlarda, kültürlü, zeki ve kendi ayakları üzerinde durabilen kadınlardandır. Erkeklerle benzeyerek bir sonuca ulaşamayacaklarını gören akıllı kadınlar çareyi kendileri kalarak ve hırslarına bu şekilde devam ederek bulmuşlardır.

Ancak buzdağının görünmeyen öteki yüzü aynı kadının bilinçaltını da kapsayan bir bütünlük taşır. Kadının doğumu ile başlayan bu sorunlar unutulmuş gibi görünse de kadının karar mekanizmasını yüksek miktarda etkilemektedir. Yukarıda bahsedilen

güçlü kadın imajları, kritik noktalarda bambaşka bir vaziyete dönüşebilmektedir. O kadınların fikir ve görüşleriyle kurdukları dünyaları, belli bir noktadan sonra çatırdamaya başlamaktadır. Küçük ya da büyük herhangi bir hata ile yıkıldığında, kendinden ve tüm yaptıklarından utanç duyan bu güçlü kadın, müthiş bir ıssızlık hisseder. Hatalarına sahip çıkmaz, kendine çok acımasız olabilir. Tüm bunları yaşamasındaki sebep ise, onların hata yapma gibi bir lükse sahip olmamalarıdır. Çünkü kadın olarak dünyaya gelmeleri ve bir “erkek gibi” sosyal yaşamda hırs sahibi olmaları, onların yaşamlarını yeterince zor yapmıştır zaten. Tırnaklarıyla elde edip kurduğu yaşamı bir anda, bir hata ile yıkılabilmektedir. Bu zayıf temelli kadın karakteri, kadının cinsiyetinin doğasında olan bir durum değildir. Tamamen modern aile kurgularının eseridir.

Dowling “Sindirella Kompleksi” adlı kitabında tam da bu konuyu ele almıştır. Araştırmalara göre; kızların, *özellikle zeki kızların*, özgüven gerektiren durumlarda ağır sorunlar yaşadığını göstermektedir. Erkek çocukları büyüdükçe, başarısızlık anlamında yaşadıkları bir tecrübe varsa, o işe daha güçlü şekilde, çözüme yönelik geri dönüşleri gözlenirken; kadınlar ilk denemelerinde bile başarısız oldukları işlere geri dönme eğilimi göstermedikleri bulgulanmıştır. Kızlar “tekrar başarısız olma olasılığı” nedeniyle korkarak geri çekilir (Dowling, 2007:110). Ki bu durumu Dowling şöyle açıklamaktadır: “Dışarıdan son derece başarılı görünen bir kadın bile, ‘kendilerini başkalarının egemenliğine bırakmaya, onlara bağımlı olmaya ve istemeden, enerjilerinin çoğunu, zor ya da meydan okuyucu veya düşmanca algılanan bir dünyaya karşı sevgi, yardım, koruma arayışına adamaya’ eğilim gösterdiklerine inanıyor.”(Dowling C., 2007: 26).

Bu durumda en güçlü kadınların bile alacakları yolda, çocukken empoze edilmiş olan bağımlılık duygusu baskın gelebilir, bir anda her şey tersine dönebilir. Böylece bu durumun boğucu baskısı kadını daha farklı bir arayışa itmektedir. Örneğin, kadının zihnini kayıp olmaktan kurtaracağı “bilinçdışı bir evren”... Kendini istemeden oraya kilitler. Bir nevi savunma kalkanı olan bu alan kendini keşfettiği, baskının bulunmadığı, direktiflerin olmadığı; ancak kendini bir o kadar da ıssız hissettiği bir alandır. Parçalı zihninde kendine ait, kendi ile yoğrulmuş bir kurgu aramak üzere olduğu boyuttur. Kendiyle barışık olmak zorunda olduğu zorlu bir süreçtir. Geride bıraktığı yaşama duyduğu özlem de onun bu sürecine zarar vermektedir. Ancak bu

durum kadınlarda daha fazladır çünkü yine önceki bölümlerde de söz ettiğimiz gibi kadın doğumundan ölümüne kadar bağımlı kalma fikirleri, davranışları ile yetiştirilmektedir. Her zaman yenilikten korkan, yenilenirken eskittiği şeyleri tümünden kaybetmekten korkan bu yapısı onun peşini bırakmamaktadır. Bahsi geçen bilinçdışı evren resim 34’de görüldüğü gibi alışılmışın dışında parçalı bir mekânın kendisidir. Çok fazla seçenek içeren, hiçbir şeyin yapılmasının mecbur olmadığı bu alanda kadın kendi iç dünyasıyla tamamen baş başadır. Geride bıraktığı yaşamdan pek bir iz yoktur. Geçmişiyile olan bağını “tam olarak” kesmemek adına sadece sevdiği birkaç basit eşya bulunmaktadır.



Resim 34. Saba Baki, “Evdeki Bilincin Taşkınlığı”, Tuval üzerine akrilik, 150cm x 110cm, 2014

Tam bu noktada eril düzenin ruh bilim doktorları; kadınların kapasitelerinden, kadının duygusallığından, bedeninin ve zekâsının yetersizliğinden dem vurarak bir takım psikanalizler gerçekleştirmekte, çeşitli çıkarımlarda bulunmaktadır. Kadınlar dahi kendilerinin böyle bir yapıya sahip olduğuna inanmışlardır. Acınası, bakıma muhtaç varlık olarak psikolojileri bozulmaya en müsait yaratıklar...

Yukarıda sözü edilen, “kadınlarda özgüven” eksikliğinin sonuçlarını pekiştirmek için daha fazla irdeleyecek olursak Dowling’in yönelttiği soru üzerinden gidebiliriz: “İlerleme fırsatımız varken neden geri çekilme eğilimi gösteriyoruz?”

Dowling bu soruyu sorarak kadınların görünmez duvarlarını aydınlatmaya çalışmıştır. Çünkü kadınlar merdivenlerden adım adım yukarıya doğru çıkarken birden görünmez bir tavana çarpmakta, kendi iradesiyle ilerlerken, yaşadığı bir sorun ile hevesi ve gücü kırılmakta, ilerlemekten vazgeçmektedir. Bunun sebebi;

Dowling'e göre (2007: 8): kadınların korkuyu göğüsleyip aşmaya alışık olmayışlarıdır. Kadınlar onları korkutan şeylerden kaçınmaya, küçük yaşlardan itibaren başlamıştır. Sadece kendilerini rahat ve emniyette hissetmelerini sağlayacak şeyler yapmaya özendirilmişleridir. Bu eğitim özgürlük için değil, tam aksine, bağımlılık içindir. Kadınlara özellikle, kendini korumak, kendini ortaya koymak öğretilmemiştir. Kadının kendini "rahat hissetmesi" için; çalışması ve azim göstermesi gerektiği konusuna hiçbir zaman özendirilmemiştir. Bu zayıf yetişme tarzı ile kadın yaşam boyu yaşadığı korkulardan dolayı hissettiği sürekli kaygı ve korunma güdüsünün verdiği duygularla pasifliğe gömülür. Sürekli bağlı kalacak bir yer arar ve bulamadığında içine kapanır ve dış dünyayla olan ilişkisini neredeyse tümüyle keser, ya da sağlıksız bir iletişim kurmaya başlar. Bu güvensizlik içerisindeki yolculuğu esnasında erkekleri hiçbir şekilde rakip olarak göremez. Çünkü zaten yenemeyeceği, gücünü ölçemeyeceği kadar üsttedirler. Bu sebeple enerjilerini hem cinslerine yoğunlaştırır. Türlü saçma sanrılarla, varsayımlarla kadınlara karşı kadınlar öfke besler ve bu şekilde vakit kaybederler (resim 35).



Resim 35, Saba Baki, "Geçit", Dijital Kolaj, Değişebilir Boyutta Dijital Baskı, 2015

Kendine ait dünyasında; ufak mutluluklarla yetinebilen, kendine ait ancak "özgün" bir hayat istemeyi açgözlülük olarak nitelendiren kadınlar, bu şekilde daha az zarar gördüklerini düşünmektedir. Bu sebeple kadınlar bağımlı oldukları ve sonsuz saygı duydukları eşlerinin haklarını-çıkarlarını, eşlerinden daha ateşli şekilde savunmaktadırlar. Böyle davrandıklarında hem eşlerine fayda sağlamanın zevkine varırlar, hem de yaşadıklarının tadına varırlar. Özellikle kentsoylu kadınlarda görülen bu özellik, zamanla o kadınları acımasız birer çıkarıcılara dönüştürüyor. O kentsoylu kadınlar, erkeklerinin kendileri üzerindeki yasaları sürekli papağan gibi tekrarlayıp, harfiyen yerine getirmeyi görev bilmişlerdir. Bu yasalara göre kendi kişiliklerini oluştururlar hatta kendi gerçekliklerini o yasalarla karıştırırlar bile. Bu durumda

kadınların yüreklerindeki, hatta yüzlerindeki içtenlik bir daha dirilmemesine ölür. Samimiyetini, özünü, kimliğini ve yaşama sevinci yitiren diğer kadınlar gibi emeklerinin karşılığını hiç alamayan bu kadın tipi de, hayal kırıklığı içinde farklı evrenlere açılan odaların birinde çıkış yolu arar (De Beauvoir, 1993: 21) Ya da kimlik bilinci taşıyan ancak birlik olmak konusunda bocalama yaşayan kadınlar, (“boylarını aşan” erkeklerle rekabete girip kaybedince) birbirleriyle rekabete tutuşmaya başlamaktadırlar. Hemcinslerine besledikleri bu ezeli rekabet, kadınları düşüncesizce birbirlerine düşürmektedir. Birbirlerine acımasızlık etmekte adeta yarışan, kendi türüne ihanet eden kadınlar, aslında kendi öz kimliklerine olan keşiflerine ket vurmakta ve dış etkenlere karşı korumasız, dağınık ve savunmasız bir açık yara konumuna gelmektedirler. Resim 37’de kolaj tekniği ile uygulanan bu çalışmada kadının başka bir kadına duyduğu nefreti artık fiziksel boyuta olduğunu görüyoruz. Bir kadının güzelliğini simgeleyen sağlıklı-parlak ve güzel saçları; bir başka kadının güzellik sembolü olan topuklu ayakkabısı tarafından ezilmektedir. İkisinin de güzelliğini gölgeleyen bir “düşmanlık güdüsü”, kadınların sisteme karşı direniş güçlerini kesinlikle kırmaktadır. Kadının kadına karşı olan “derin kuşkusu” belki de yanlış şekilde işliyordur. Bazı kadınlar, kurtuluşlarını hemcinslerini sindirerek ulaşmayı hedefleyerek, aslında kendilerine yanlış bir yol çizmiş olabilirler. Bu konuda, Alman bir filozof olan Arthur Schopenhauer’ın şu sözleri düşündürücü bir nitelik taşımaktadır: “Erkekler doğaları gereği birbirine ilgisizdir fakat kadınlar doğaları gereği birbirine düşmandır.”¹¹



Resim 37, Saba Baki, “Kadınların Ezilişi”, Dijital Kolaj, Değişebilir Boyutta Dijital Baskı, 2015

Michigan Üniversitesi’nde psikolog Judith Bardwick’in yaptığı psikolojik araştırmalarda, iç kuşkunun, bugün kadınların tipik özelliği olduğunu göstermiştir.

¹¹ Arthur Schopenhauer’un sözü Wiki sözlükten alınmıştır. tr.wikiquote.org/wiki/Arthur_Schopenhauer

“Her defasında kadını erkekten ayıran değişkenlerin, pasiflik, bağımlılık ve her şeyden önemlisi de öz saygı yokluğu özellikleri olduğunu” bulgulamıştır. Kadınların bunları yaşamaları çok ilginçti çünkü 1947’te yayınlanmış Amerikalı psikolog Lewis M. Terman¹² (1877—1956) ve “*The Gifted Child Grows Up*” adlı kitabın yazarı olan Melita H. Oden (1947) tarafından yürütülen ünlü bir araştırmanın ilk verilerine göre bu pek de olası değildi. Araştırmalarda tutarlı olarak, erkeklerde **IQ ile başarı** arasında oldukça yakın bir ilişki bulunmasına karşın, bunun temelinde kadınların **başarıyla hiçbir ilişkisi olmadığı** ortaya çıkmıştır. Bu şoke edici tutarsızlık ilk önce “*Stanford Yetenekli Çocuk Araştırması*” ile ortaya çıkarılmıştır. “California okullarında IQ’su 135’in üstünde olan 600’den fazla çocuk belirlenmiş, bu çocuklar erişkinlik dönemlerine kadar izlenmiş. Çocukluk IQ’ları erkeklerle aynı grupta olan yetişkin kadınlar çoğunlukla ayırt edilmemiştir. Aslında IQ’su 170’in üstünde bulunan ve dahi grubuna giren kadınların üçte ikisinin, kadını veya büro işçisi olarak çalıştığı gözlemlenmiştir.” En son gözlemlere göre ise Elenor Maccoby ve Caro Jacklin’in “*The Psychology of Sex Differences*” adlı kitabında yer vermiştir. Çocukken yetenekli olan, orta yaşa kadar gelen kadınların, çocuklukta aynı ölçüde yetenekli olan erkeklere göre; yaşamlarında daha çok acı ve hayal kırıklığı hissettikleri bulgulanmıştır. 1971’de yayınlanan Maccoby ve Jacklin’e ait bir makalede, başka bir araştırmaya yer veriliyor. Araştırma, kadınların “ego yeterliliği”nde ve karmaşıklığında 18-26 yaş arasında düşme görülürken, erkeklerde ise aksine bu yaş aralıklarında artış gözlemlendiğinden söz ediyor. Sosyolog Alice Rossini ilginç bir çıkarım ile toplumun cinsiyetlerden beklentisini özetlemektedir. Toplum erkeklerden yeteneklerine uygun en yüksek meslekleri, prestiji sağlayan işlere yönelmesini beklendiğine dikkati çeker. Aksi takdirde erkeklerde iş yeterince kamçılayıcı değil ise yani erkeğin yeteneklerinin altında bir işe girdiğinde ona ‘kayıp bir yetenek gözüyle bakılırken kadınlarda yeteneklerini zorlamayacak işlere girmeleri teşvik ediliyor ve hatta bu duruma göz yumuluyor (Dowling, 2007: 34-37). Hatta bu durumu örnekleyen ve Michigan Üniversitesi’ndeki gençler üzerinde yapılmış olan bir çalışmayı Dowling şöyle aktarmıştır: Psikolog Elizabeth Douvan, on sekiz yaşına kadar (hatta sonrasına bile devam eden) bir dönemde; “kızların özünde bağımsızlığa yönelik güçlü bir itki göstermediğini, otoriteye başkaldırmaya

¹² (Lewis Madison Terman, (1877-1956), ABD’li ruh hekimi. Birinci Dünya Savaşı sırasında askerler için hazırladığı ruhbilim ve zeka testlerini daha sonra okul çocuklarına uygulanacak biçimde geliştiren L.M. Terman, yetenekli çocuklarla ilgili çeşitli çalışmalar yapmış, Meill’le birlikte çalışarak Binet-Simon zeka testini geliştirip, Terman Meill testini (ya da Ölçeği) hazırlamıştır.)

ilgi duymadığını ve bağımsız inançlar ve kontroller oluşturma ve bunları sürdürme hakları konusunda ısrar etmediğini gözlenmiştir.” Dolayısıyla günümüz kadınlarının zorluklar karşısında kendilerini bu kadar yıkık hissetmesine neden olan şey, kişilik yapısının tamamından vazgeçilmesi yüzünden ya da bunu yapma zorunluluğunun artık kendilerince fark edilmesi veya algılanmasıdır (Dowling, 2007: 103). Bu algılama kadınlar için, “hiçbir şeyin” -özgürlüğe yöneliş- kadar kaygı verici olmadığını fark etmelerinin de başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Kendini tanımanın eşliğindeki kadınların, kendilerine ilişkin gerçeklerle yüzleşmek için sık sık felakete ihtiyaç duyuyor gözükmeleri çok şaşırtıcıdır (Dowling, 2007: 139).

Kadına olan baskıcı tutum her dönem, farklı biçimlere uğrayarak günümüze kadar uzanmıştır. Erkek iktidarının güttüğü; çağımızda “kadının tümünden yok etme, sindirme” davranışlarının yerini, küreselleşme ile gelen “beden politikaları”na bırakmıştır. Bir nevi küreselleşme politikaları da diyebileceğimiz beden politikaları ne yazık ki başka bir boyuta taşınmıştır. Küreselleşme, gücünün kendisini kamufle ettiği kapitalizmden almaktadır. Daha önce de bahsedildiği gibi kapitalizmin esasları arasında, insandan ziyade sermaye ve kâr vardır. Bunun küreselleşmenin görevleri arasında insanın emeğinin sömürülmesi, onun kendisine, işine, çevresine ve topluma yabancılaştırılması, ayrıca fiziksel olarak çöküntüye uğratılması ve bedeninin tahrip edilmesi yer alır. Tüm bunları özellikle kadın bedeni üzerinden gerçekleştirilmesi, kurban olarak kadın cinsinin seçilmesi de sürpriz değil, aksine tarihsel bir gelenektir. O yüzden daha önce de bahsettiğimiz gibi çağ ve çağın niteliğini oluşturan teknoloji neye dönüşürse dönüşsün, ne kadar değişirse değişsin cinsiyetçi yaklaşım değişmemekte, sadece yöntemleri değişmektedir. Tüm tarih; kadınların ötelendiği, kadının eksik yazıldığı bilgilerle doludur. Bu durumda tarihsel bilgiyi kimin kayda geçirdiği, kimin yorumladığı, kimin ürettiği büyük bir önem taşır. Tarihsel bilgiler; tarihin gidişatını, sonraki nesilleri, toplum düzenlerini ve çeşitli politikaları da kapsadığından, tarihsel bilgilerin kurgulanması ve kendi amaçları doğrultusunda kullanılması iktidarın vazgeçilmez şekilde başvurduğu yöntemdir. Dolayısıyla da tarihin cinsiyeti ya da cinsiyetçi karakteri de erkek egemen ideolojiler tarafından belirlenip, toplumları düzenleyen bir sistem olarak karşımıza çıkmaktadır. Egemenliği elinde tutmayan kadınlar da önceden belirlenmiş rollere uymaktan başka bir yol izleyememektedir. Şayet aksi yönde hareket ederlerse, girişimlerine “marjinal” denecektir ve karşı çıkanlar radikal birer çılgın yerine konulacaktır.

Kısacası iktidar çağımıza kadar uzanan bir cinsiyet körlüğünü yaratmış ve özellikle kadınlar bu zararın büyük çoğunluğunu oluşturan kesimler olmuştur. Böylece toplumun hücrelerine kadar sinen eril iktidar, kadınlığı oluşturan özel etmenleri göz ardı etmektedir. Eril sistemin kendisini tanımlayan Claudia Springer, *Elektronik Eros* adlı kitabında Chris Weedon’ın ataerkillik çerçevesindeki düşünceleriyle erilliğin rollerini şu şekilde çizer (1998: 21): “Ataerkil terimi; kadın çıkarlarının erkek çıkarlarına tabi kılındığı güç ilişkisidir ve bu güç ilişkileri, cinsel işbölümü ve üremenin toplumsal örgütlenmesinden yaşadığımız dışiliğin içselleştirilmiş normlarına değin birçok biçimde görülür. Ataerkil güç, biyolojik cinsel farklılıklara atfedilen sosyal anlamlara yaslanır. Ataerkil söylemde kadının sosyal rolü ve doğası yine eril olan normlara göre tanımlanır.”

İktidar kolay hareket edebileceği alan olan ataerkil toplum yapısını, sürdürerek kendini sağlama alır, bunun içinde toplumun nabzını çok iyi ölçer. Gerçekleştirdiği bir dizi test, araştırma, algı yaratım yöntemleri ile cinsiyetleri “böl-yönet” taktiklerini uygulamıştır.

Bu anlamda, ataerkil ideolojiye kadın ve erkeğin toplumda konumlanması gerek açık, gerekse simgesel düzlemde ataerkil ideoloji tarafından belirlenmiş ve uzun zamandır yeniden üretilen belirli kalıplara rastlamak bizleri şaşırtmaz. Bu roller eski zamanlarda mitlerin yeniden üretimini sağlayan sert ve sürekli kontrol şeklinde gerçekleşen bir düzenle devam ederken, teknolojinin gelişmesi ile bu ön kabuller kitle iletişim araçları vasıtasıyla aktarılmaktadır. Amerikan filozof ve tarihçi olan Fiske’nin de vurguladığı gibi: “Kitle iletişim araçlarının endüstri toplumlarında gördüğü işlevin, mitlerin ilkel toplumlarda gördüğü işlevle eşdeğer olduğu düşünülür.” (Fiske; 1996: 162)

Bu ataerkil iktidarın kadınlara karşı kullandıkları en büyük silahı, genelde kadının bedeni olmuştur. Herkese karşı bu silah kullanılmıştır. Önce nefisleri zorlayan günahkâr, ayartan bir şeytan olmuş, belli bir dönem ise bu es geçilmiş; kadın artık mükemmel, ne yaptığını iyi bilen bir anne, iyi- akıllı bir eş, iyi bir ev hanımı gibi tasvirlerle sıkıştırılmıştı. Bunun dışındaki alanlar ise kadının girmesinin mümkün olmadığı yerler olarak belirlenmişti. Ancak eski dönemlerdeki bu yaklaşımlar bugün ile oldukça çelişkili bir durum yaratmaktadır. Kadınları sokmamak için uğraştıkları “dış yaşam” artık, iktidarın sağ kolu olan medya sektörü sayesinde, tamamen kadın

dişiliği ile dolup taşmış, bir kadından her türlü meziyet beklenir olmuştur. Kadın cinsine, kadın niteliğine karşı olan bu abartılı heves, neredeyse kadın bedeninin kullanılmadığı bir alan bırakmaz olmuştur. Eğer tersi bir durum olsaydı, zaten bu küresel sermayenin hiç de işine gelmeyecekti. Çünkü sermaye; ne kadar çok kitleye ulaşırsa o kadar kazançlı çıkacaktır. Bunun için de dişil bir nesneyi yok etmek yerine onu “nesneleştirmek”, arzulanması sağlamak, ona değer veriyormuş ve onun üstüne titreniyormuş gibi hissettirmek, onun sağlığını-güzelliğini önemsiyormuş gibi görünmek, yani onu yeniden üretmek ve programlamak, olması gereken zekice bir stratejidir.

Bu gösteriyor ki; bugünkü teknoloji ve bilgi çağının yaşanıyor olması bile, eski iktidar hırslarının ve oyunlarının şimdiki oyunlar ile benzerlik göstermesi ve özünde aynı kalmasına engel olamamıştır. Sadece yöntemler değişmiştir. Örneğin önceden İktidar-medya ve kapitalizm üçgeni arasında kalan kadının akıbeti yok oldu, ötekileşmek ve toplum dışı olmaktı. Bugün ise öteki olan bir kadın, eskisi gibi toplum dışı bir konumda bırakılmamakta, aksine hayatın merkezine alınmaktadır. Böylece kapitalizm büyürken, kadını bir basamak olarak kullanır ve ürünlerle beraber onu ortak pazara koyar. Tabi bu durum bir kadını sadece dış görünüşü ile işe yarar hale getirmez çünkü bu yetmez. Ne yazık ki insanlar düşünebilen varlıklardır. (*herhangi bir durumda bir projeye karşı çıkma olasılığı vardır.*) Bu yüzden kale içten kuşatılmalıdır. Yani küreselleşme piyasası kadının dış görünüşünü parsellediği gibi iç dünyasını, ruhunu ve psikolojisini de kendi düzenine göre oluşturmak ve şekillendirmek zorundadır. Bir kadının bilinçaltını oluşturan tüm varlığını kuşatmakla işe başlayan küresel piyasa; önce kadının her davranışını, fikrini, bakış açısını küçümseyip, sınıflandırmıştır. Sürekli kadın ruhunu en az bedeni kadar irdeleyip ‘eril iktidarın’ direktifleri ile (*medya aracılığı ile*) tek tip bir yaşam standardı yakalamak adına, kadını bunlarla ‘tedavi etmeye’-‘aldatmaya’ yönelmişlerdir ki bu kadınları daha da hiçliğe sürüklemiştir. Sürekli kadın ruhunu en az bedeni kadar irdeleyip ‘eril iktidarın’ direktifleri ile (*medya aracılığı ile*) tek tip bir yaşam standardı yakalamak adına, kadını bunlarla “tedavi etmeye-aldatmaya” yönelmişlerdir ki bu kadınları daha da hiçliğe sürüklemiştir. Örneğin Freud’un bilinçaltı psikanaliz kuramlarının, Deleuze ve Guattari tarafından tam bu yönde olduğu söylenmektedir ve en başta da Oedipus’un temelini sorunlu olduğunu düşünmektedirler.

Freud için; Oedipus baba, anne ve çocuk üçgeni içerisinde çocuğun ebeveyninden yoksun (arzuladığı ancak elde edemediği yoksunluk) kalmasıyla oluşan bilinçdışıdaki arzusudur. Çocuk bunu komplekse ve hatta saplantıya dönüştürür. Freud'un temellediği fikirler özünü baba, anne ve çocuk üçgeninden yani çekirdek aileden alır. Fakat Deleuze ve Guattari için ise bu bahsi geçen üçgeninin, yani modern aile yapısının temeli sosyal kodlama aygıtı olmasından başka bir şey değildir. Çünkü Deleuze ve Guattari'ye göre modern toplumlarda bilinçdışıdaki tüm yasalar, bu kodlama mekanizmasıyla gerçekleştirilir. Tüm bunlar çocuğun sosyal kodlarını oluşturan toplumsal makinenin merkezindeki yapı arzusunun bastırılması üzerine kuruludur (Kılıç, 2013: 98). Hali hazırda kodlanan çocuğun, içine dâhil olduğu bu modern aile yapısı da bu anlamda Deleuze ve Guattari için oedipuslaşmış bir aile yapısıdır. Eğer bu şekilde, çocuğun bilinçdışı süreçleri ailede yapılandırılıyor ise (önemli olduğunu düşündüğümüz) şu soruyu sormak gerekmektedir: aile içerisindeki bu bilinçdışıdaki yapıyı ve kodlamaları kim belirler? Deleuze ve Guattari için bu kodlama, yani Oedipulaşmış aile kodlaması, iktidarın belirlediği kapitalist düzen içerisine kodlanmış, yapay bir aile kodlamasıdır. Bu durumda Deleuze-Guattari başka bir kuram ile oedipuslaşma durumuna açıklık getirmeye ve saklanan önemli yanlarını irdelemeye çalışmaktadırlar ki bunlar şizoanaliz ve Anti-Oedipus kuramlarıdır. Amaç, bu kuramların eril iktidardan arındırılmaya çalışılmasıdır. Yani tekrar başa dönecek olursak; kadınları yapay biçimde hasta edip, sonra da yine sahte şekilde tedavi etmeye çalışmak eril iktidarın birincil görevi olmuştur. bu açıdan bakıldığında kadın psikolojisinin de şimdiye kadar sadece erkekler tarafından, erkeğin bakış açısıyla ele alındığı söylenebilir ve kadın psikolojisi aslında bizlere, erkeklerin arzu ve düş kırıklıklarının bir tortusunu oluşturmaktan ibaret olduğunu hissettirir (aktaran Üzel,E., 2006:73).

İktidarın eril şekilde temellenmesi ise psikanalist kuramını geliştiren nörolog Sigmund Freud'un Oedipus kuramlarından ötürü yaygınlaştığı varsayılmaktadır. Daha doğrusu hali hazırda var olan eril egemenlik, Freud tarafından "cinsel kimlik" gerekliliklerini varsayarak kuram haline getirilmiştir ve bunun bilim kılıfına giydirilmesiyle de yaygınlaşması-meşrulaştırılması kolaylaştırılmıştır. Hâlbuki Fransa'nın en ünlü anti-psikiyatrik kliniği olan Lacan'cı bir psikanalist ve Marksist bir eylemci olan Guattari, "anlam" ve yazınsal ürünlere özel ilgisi olan bir filozof olan Deleuze başta olmak üzere birçok düşünür bu savın karşısında yer almıştır. Bu

söylemin kendisinin bir araştırma sonucu değil de eril bir sistemin sonucunda ortaya çıkan yapay bir olgu olduğunu söylemişlerdir (Sherry,1992: 12).



Resim 38, Saba Baki, “*Şehir Düştü*”, Tuval Üzerine Akrilik, 150X100cm, 2015

Bu yolla birçok kadının hastalanan ruhu, iktidara itaat etmesi için, yeniden yapılandırılmıştır. Ancak kadınların ruhlarında oluşan aşırı yozlaşma doygunluk seviyesine ulaşmış, üzerinde oynanabilme limitini de doldurmuştur. Bu noktada zihin derhal kendini korumaya almak adına çeşitli yöntemlere başvurur. Kadın kendi zihninde bir yolculuğa çıkar. Artık hiçbir direktifin işlemediği bu bedenler, kendi yollarını çizmeye başlar ve eskisi gibi pek de yalnız sayılmazlar. Kendine ait olan ya da olması gereken özelliklere sahip olan varlıklar kadının korkuları ya da yol göstericileri olmuştur. Tamamen bu anlatımı betimleyen ‘*Şehir Düştü*’ adlı eser Resim 38’de görüldüğü üzere kadın tanımsız bir durumdadır. Tam anlamıyla ne yaptığı konusunda fikir sahibi olmak zordur Amaç da aslında bunu teşkil eder. Kökler, zeminler kaydırılır. Anlamlar ve değerler gözden geçirilir. Daha önceki odalarda da var olan hayvan figürleri ise eski işlevsizlerini sergilemez. Kadınlar iç hesaplaşmalarını yabani bir tavır takınan kedi figüründen feyiz alır ve onlar da itaatsizleşir. Kedi, kadınların tam manasıyla sahip olamadığı, kendine itaat ettiremediği asi ruhu temsil eder. Resim 38 ve sonraki resimler, diğer önceki çalışmalardan daha fazla çözüme yönelik olarak gerçekleştirilmiştir. Çünkü kadınların uyuşmuş bedenleri içerisinde hapsolan ruhları, tümüyle iktidar ve küresel diktaları reddetmekle aslında iyileşme göstermektedirler.

Peki, çok fazla hasar veren psikanalizlere rağmen insanlar nasıl tam bir yok oluşa sürüklenmemekte, hatta bu durumdan sıyrılabilmektedirler. Deleuze-Guattari'ye göre, bu durum şizo-analiz değerlendirmelerle açığa çıkmıştır. Şizoanaliz: bireysel bağlantıların, kökenin yersizyurtsuzlaştırılmasıdır. Şizo-analiz var olan olayı veya problemi basit, tek bir kökene indirgemek yerine olaya birden fazla nedenle, çoklu bir bakış açısı geliştirir. Bu çoklu bakış açısı ise, kadını çelişkilerden, cendereden kurtaracak, körleşmiş gözlerine berraklık kazandıracak ve kendi başına kendi isteklerine göre verdiği kararlar ile de kendine ait olarak kalacaktır. Şizo-analizin sunduğu (*resimlerde de görülen sabitlenmeyen fikirler ve olgular*) bu tipteki çıkış yollarının yanı sıra, yarattığı diğer olanaklara değinecek olursak; Guattari'ye göre şizo-analiz, tutarlılık veya varoluştan yoksun olan öğeleri ayırma yeteneğidir. Şizo-analiz yöntemlerinin uygulandığı birey olan “şizoid kişilik” durumu ise; psikanalize göre, tüm paranoyak fantezilerin babadan kaynaklandığını varsaymaktadır. Böylece psikanaliz, bütün ruhsal durumları tek bir kökene yani anne-baba problemine bağladığından, sorunları her zaman -baba, ben ve beden- arasında işleyen bir problem olarak görür. Tam bu noktada Deleuze-Guattari, Freud'un psikanaliz yöntemi için ne düşünür belirtmekte fayda vardır. Deleuze-Guattari için bir “psikanaliz çalışması” aslında dağılan bireyin tekrar “eril iktidar” sistemine geri gönderilmesinden başka bir şey değildir. Yani: Psikanalizin işlevi, yönlendirilmiş-kurgulanmış “arzu kodları”ndan kaçarak “oedipal arzu”nun dışına çıkan şizofrenleri yeniden kodlayarak oedipal arzunun işleyişine katmaktır (Kılıç, 2013: 97). Deleuze-Guattari'ye göre de psikanaliz tam bu noktada gerçek niyetiyle kendini göstermiş olur: baba, zorbayı simgeliyorken; anne, toprağı ve yurdu simgelemektedir ve böylece kişi 'özelleştirilmiş özne' haline gelmiştir. Psikanaliz, bu özneyi incelemek üzere, odipal aile birimi içindeki rolü gereği bu hastalığı maskelemek durumundadır (Sherry,1992: 13). Ki bu durum bir nevi, kapitalizm ve psikanalizin birlikte yürümeye çalıştıklarının da göstergesidir. Böylece diyebiliriz ki, psikanalizin temel dayanağı aslında, oedipal üçgenin modern toplumlarda sosyal, politik ve dinsel egemenlik biçimleriyle olan ilişkisiyle özetlenebilir. Ki Deleuze ve Guattari şu sözleriyle durumu ortaya koymaktadır: “*Hastalık yenilemediği vakit, 'yönetilmesi' gereken bir şeydir ve zorunlu olarak insani ilişkileri buna yerleştirmek lâzımdır*” (Deleuze ve Guattari, 1990: 11). Bu nedenle Deleuze ve Guattari'nin eleştirdiği şey; küreselleşmenin kendisi, oluşturduğu psikanaliz kuramlarıyla, toplumda çokça şizoid

insan üretmiş olmasıdır. Deleuze ve Guattari'nin dediği gibi; “*Batı toplumları Renault araba üretir gibi şizofrenler de üretmektedir*” (Aktaran Akay, A., 1991: 67).

Bu noktada şizoid karakter yapısının Deleuze ve Guattari tarafından olumlandığını görüyoruz. Böylece şizoid insanların iyileşmeye daha yakın olması, dayatılan eril sistemlere köktenci bir tavır alabilmeyi de beraberinde getirebilir. Ayrıca şizofren, kendi bedeni üzerinde etki yapan arzuya ve bastırmaya ait soyut, toplumsal süreçleri de en iyi şekilde adlandırabilen, sınıflandırıp ayrıştırabilen insanlardır.

Şizofren, toplumsal bedenin akışına uymayan durumları açığa çıkardığından, bu durumların yer yurt edinen özelliklerini de rahatlıkla parçalayabilirler. Yaratılmış belli kalıpların gölgesinde kendine “yer aramayan” şizoid karakterler kendi kurallarını kendileri oluşturur. Şizo karakter, ne dışlayıcı, ne baskıcı ne de negatiftir. Şizo erkek veya kadın olarak adlandırılmaz, onlar cinsiyetsizdir. Şizolar için hep bir başka yol, bir başka seçenek vardır. İki seçim arasında sıkışıp kalmak yerine çoklu seçim üretirler. Bu nedenle şizonun sınırı yoktur. O yalnızca sürekli olarak kendini kendi köklerinden kopararak var olur. “Sınırdaki Fırtına” adlı eserde (resim 40) görüldüğü gibi seçimlerini yapmaya çalışan kişi soğukkanlılığını korumakta ve kendi seçimleri için bile kaygı duymamaktadır. Çünkü zaten sonuç hep onun istediği şekilde gerçekleşecek, kontrol kendinde olacaktır. Etrafında onu kışkırtmaya çalışan ve eski dönemlerindeki gibi panik, aşırı kaygılı, kompleks içinde geçirdiği ruh hallerine çekmek isteyen bazı dış etkiler olacaktır (*ki bunun temsilini soytarı gibi giyinmiş olan köpek-kedi karışımı hayvan oluşturmaktadır*). Ancak şizoid kadın bunlarla hiç ilgilenmemektedir. Eski alışkanlıklarından sadece ihtiyacı olanı ya da unutulmaması gereken izleri yanında taşır. (*Çocukluğundan kalan unutulmayan masal kitapları, ona uğur getirdiğine inandığı böcekler, renklerine kapıldığı şeker ve onun genç kızlığı boyunca izlediği diziler ve filmlerde olan ancak gerçek hayatta aksini gördüğü güçlü kadın kurguları*) Ama onlar dahi vazgeçilmez değildir. Tıpkı bir uyku gibi, gecenin sonunda yapılacak en güzel şeyi yapar. Dinginleşip tamamen dinlenmeye çekilir. Ancak bu sonsuza kadar sürecek bir dinlenme, bir yalnızlık değildir. Pencereden dışarı baktığında görebileceği çok fazla insan olacaktır. Kalabalık bir şehirde yaşadığı bellidir. Zihni zehirlerinden tamamen arındıktan sonra hiçbir iktidar söylem, hiçbir baskı ve yapmacık gösterilere inanmayacak, tam anlamıyla kendi olacaktır ve insanların arasına katılabilecektir.



Resim 40, Saba Baki, “*Sınırdaki Fırtına*”, Tuval Üzerine Akrilik, 150X100cm, 2015

Deleuz’e göre kapitalizm; bireyleri, yaşam tarzı düzeyinde şizofren yapmaz; daha çok “ekonomik süreç” düzeyinde şizofren yapar. Daha önce de ifade edildiği gibi kapitalizm arzu akışlarıyla işler ve kapitalizm yersizyurtsuzlaştırma hareketlerinden ayrı düşünülemez. Fakat bu hareket yapay ve soyut yeniden yer yurt edinmeyle işler. Bu anlamda kapitalizm büyük, objektif temsillerin yani bir takım ideolojilerin, kültürlerin, değerlerin, kimliklerin çökmesidir. Bu çöküş kapitalizmin yeniden üretiminin yararınadır, fakat bu yeniden üretim de temsillerin dünyasından kaçamaz. Çünkü kapitalizm bütün sosyal kodları bir yandan yersizyurtsuzlaştırırken aynı anda da onlara “yeni” yer yurtlar edindirir. Yani, buna göre kapitalizm herhangi bir yerleşik kültürü bağlantılarından sökerken, aynı anda oedipal baskıyla onu yeniden kodlar. Buna karşın şizofren, kapitalizmin bu oedipal arzu üretimini bozarak kendi içkin arzu üretimini gerçekleştirir. Ancak buna karşın; psikanalize göre, oedipustan kaçış mümkün görünmemekte ve hatta bu tip kaçış yollarının sonucunda oluşan her farklılaşmanın temelinde oedipusun yattığını iddia eder. Yani, her farklılaşma zaten yeni bir oedipal süreçtir. Bu nedenle oedipus çift çıkmaz içinde işlemektedir ki bunlar kaçış ve yakalanmadır. Bu çerçevede kaçışın hadım edilme, gecikme, cinsel bastırma ve yüceltme yoluyla başarıldığı söylenir. Buna karşın şizo-analiz ise kendini yoksunluk, korku veya hadım edilme üzerinden değil de yaratıcı arzu üretimiyle temelini oluşturmaktadır. Şizo-analiz, her defasında var olanı yıkıp yeniyi ürettiği için yıkıcıdır. İnançları, temsilleri ve dramatik sahneleri yok eder. Şizo-analizin yıkıcı özelliği onun olumlu boyutudur. Pozitif boyut “oluş” veya onun arzu

makinelerinin işlevi, herhangi bir yorumdan bağımsızca öznenin keşfini oluşturmaya yaramaktadır (Kılıç, 2013: 103-104). Bu keşif esnasında kişi dış dünyada geçirdiği vakitten çok daha yararlı ve sağlıklı vakit geçirebilir. Bu ince ince gerçekleşen işlem insanın tamamen delirmesini önleyen bir çeşit savunma olabilmektedir. En önemlisi ise bu dönemi atlatan biri sonrasında tekrar topluma kısa sürede dönebilir.



Resim 41

Saba Baki, “Yürekte Roller”, Tuval Üzerine Akrilik, 150X100cm, 2015

Örneğin resim 41’de görüldüğü gibi dış dünyanın küresel sorunların tümüyle kayıtsız bir kadın vardır. Böyle kalmakla kadın, bedeni üzerinde dönen tüm oyunlara, onun üzerinden yapılan tüm analizlere karşı yıkıcı tavır takınıp bunları değersiz kılar. Bu şizoid karakter eril iktidarın kullanabileceği türden bir tip değildir. Bu sebeple şizoid karakter dış dünyanın kurallar bütününe daha tasasız bakmaktadır. Onların düşünce dünyası, kayıtsızlığı delilik ile nitelendirilebilecek kadar farklı bir ortam yaratmıştır. Dış dünyanın boş telaşı ile adeta dalga geçen şizoid karakterin zaman kavramı da tamamen değişkendir. Küresel evrende nasıl geçtiğini anlamadığımız zaman, bu evrende tamamen yavaşlar ve çok da önem taşımaz. Bu sebeple saati taşıma görevi bilge ve hantal olan file verilir. Tüm insanlar tarafından birebir uyulan zamnla, birçok şey, bu evrende varlığı ile de yokluğu ile anlam teşkil etmez.

Sonuç olarak Anti-Oedipus'un karşı çıkışlarında bu konuda birkaç teorik amacı vardır. İlki; ailenin kapitalist toplumdaki çelişkileri maskelemek için kendi içinde politik, yerleşimsel ve toplumsal yapıları canlandırmasını eleştirmektir. İkincisi; tüm

arzunun aile içinde oluştuğunu ileri sürdüğü için psikanalizin, arzusunun gerçek doğasını çözümleyemeyeceği savıdır. Psikanaliz, bireyleri ve toplumsal süreçleri yanlış anlar. Çünkü zaten temelini aldığı zeminin yapay yani iktidarın istekleri ile oluşmuş bir zemin olduğu iddia edilir. Üçüncüsü, aile söylencesini toplumsal bozukluğa yanıt olarak çözümlersek ve bireye arzu eden makine parçalarının toplamı olarak yaklaşırsak, şu anda kendimize bakışımızı bulandıran oedipal söylencenin ötesine geçebiliriz (Sherry, 1992: 14).

Şizoid karakter, sürekli üretim düzeyinde hareket eden bir göçebe olduğundan zeminleri hep değişkendir ve belirleyicisi kendi mekanizmasıdır. Kimsenin direttiği yaşantıyı kendine uygulamaz, aksine bu diretmeye karşı direnir, bu yüzden bir şizofren aynı zamanda savaş makinesidir. Böylece bu şizoid makine; tasarımlanmış aile kategorisinde yaşamayı da reddeder. Bu durum özellikle modern aile yapısı için geçerli olabilir. Örneğin (Resim 47)' de görülen manzara bunun görsel ifadesi gibidir. "Aile" kavramının zeminini biraz kaydırarak, dayatılan "eril aile" yapısının kemikleşmiş olgularını yerinden oynatmakla, birçok kadının "yük haline dönüşen" annelik görevleri hafifletilecektir. "Sarı aş" isimli bu resim; (Resim 26)'da ifade edilen (ve *birçoğu kurgu olan*) annelik vasıflarının, artık eski büyüsünü yitirmeye başladığını göstermektedir. Şizoid kadının yemek pişirdiği o tencerenin, bir mumla hiç pişmeyecek olması da artık bu sistemin reddedileceğini anlatan metaforik imgesidir. Kadın bu evrende, ondan beklenen şeyleri tam manasıyla yerine getirmek zorunda değildir. Kadının hemen yanında duran hayvan ise bu konuda kadını teşvik etmektedir. Çünkü kadının verdiği bu karar yüzünden aşırı kaygı ve endişe duymaktadır ve hayvan da kadının bu şekilde hissetmemesi için elindeki yelpaze ile onu sakinleştirmeye, ferahlatmaya çalışmaktadır. Hayvan, kendi yabani dünyasında hiç var olmayan bu tip küresel kaygıları ve eril baskıları, sinir bozucu derecede, alaya almakta ve kadını da bu kaygısızlığa davet etmektedir. Kendini askıya alan hayvan teşvikleri konusunda hiç itici ve baskıcı olmamak istediğinin mesajlarını kadına vermek istemektedir. Her an ortadan kalkıp yerinden kımıldamayabilir.



Resim 47

Saba Baki, 'Sarı Aş', Tuval Üzerine Akrilik, 150 x 100 cm, 2015

Bu şekilde, yani hiçbir emrin ve kuralın olmadığı bir düzende yürümek, amaçsız bir evrene işaret edebilir. Ancak Deleuze-Guattari için şizofren bireyin ereksiz (*amaçsız*) yürüyüşü, psikanalistin kanepesinde yatan hastadan iyidir (Kılıç, 2013: 103). Bu durumda erk iktidarın çıkar gözetilen yapısının olmadığı herhangi bir yaşam, ne olursa olsun bir kadın için olabilecek en güzel yaşam biçimidir. Kadınların içerisinde oluşan; boş, soğuk, tekinsiz alanlarında; yeniden yaşam belirtilerinin oluşması açısından gösterilen "riskli direniş"ler zaman içerisinde, sonraki nesiller adına, mutlak bir huzur ortamı yaratabilecektir.

SONUÇ

Bu tez çalışmasında; sosyal bir yapı çerisinde, kadınlık algısının ne şekilde oluştuğunu ve bu oluşumun sonucunda, çeşitli evrelerle yaşanan toplumsal çarpıklıkların, kadınların yaşamlarına nasıl yansıdığını göstermeye çalışmıştır. Böylece tez çalışmasını bu hedefe yönlendiren düşünce oluşmuştur ki bu; kadınların varoluşlarının, özlerinin ve yeteneklerinin, toplumlarda yanlış temellenen “kadınlık algısı” yüzünden, oldukça kalın bir toz tabakası ile nasıl kaplandığı ve kadın cinsiyeti üzerindeki “biyolojik kader”in “gerçekliği” sorgulanabilmiştir.

“Kadın algısı”nın araştırılması esnasında konu üzerine yazılmış çeşitli kaynaklardan yararlanılmış, elde edilen bilgiler ışığındaki çıkarımlar, fikir ve düşünceler ise bir düzlem üzerine gerçekleştirilmiş uygulama çalışmalarıyla (*oluşan görüşlerin tümünü temsilen*) görsel olarak ifade edilmeye çalışılmıştır. Plastik açıdan gerçekleştirilen çalışmaların çoğunu resim, daha sonra ise kolaj çalışmaları oluşturmaktadır. Tezin konusunu oluşturan “kadınlık algısı”nın sosyal anlamdaki yapısı ile plastik açıdan ifade biçimi olarak seçilen kolaj çalışmaları bu anlamda benzerlik taşımaktadır. Her iki yapı da kopuk parçaların bir araya gelmesi ile doğru ya da yanlış “bir değerler bütünü” oluşturmaktadır. Kolaj çalışmalarındaki çeşitli parçaların bir araya gelip öznel bir yaklaşım sergilenmesi, aslında sosyal yapıyı simgeleyen bir tutum sergilemektedir. Gerçekleştirilen resimlerde ise hikâyeci ve hayalperest olan bu tavır, dışa vurulan duyguların temsilini oluşturan renklerle bütünlük taşımaktadır. Renk seçimleri ve kompozisyon biçimi, günümüz kadınların ruhsal yapılarına göre düzlemlere aktarılmıştır. Çünkü çalışmanın sonucunda vardığı nokta; günümüz kadınların cinsiyetçilik ile başlayıp medya kültürü ile şekillenen dünyasının son evresinde, ciddi bir ruhsal çöküntü içine girebileceklerini öngörmektedir.

Günümüz dünyasında medya kültürü ile gelen küresel sıkıntıların, kadın gözüyle değerlendirilerek ve kadın açısıyla bakılarak oluşturulmuş bu tez çalışması ayrıca, sadece plastik değerler ile değil aynı zamanda izletiler ile de uygulama alanını genişletmiştir. Sanatçının çalışmaların genelinde sezilen kolaj tekniği izletilerde de görülmektedir. “İzleti” türü, medya kültürünün içinden doğan ancak ona karşı olan bir sanat türü olmasından dolayı tercih edilmiştir.

Tüm bu süreç; “kadın algısı”nın temellendiği yapı ve katmanların, sosyolojik ve psikolojik tabanlarının da irdelenmesi ile gerçekleştirilmiştir.

KAYNAKÇA

- Aktay, Y.** (2000). *İktidarın Nesnesi ve Kaynağı Olarak Beden ve Kimlik Politikaları*, Eskişehir: 3.Ulusal Sosyoloji Kongresi. Erişim: 21 Mayıs 2015, http://www.angelfire.com/art/yasinaktay/bedensosyolojisi/Iktidarın_Nesnesi_ve_Kaynağı_Olarak_Beden_ve_Kimlik_Politikaları.htm
- Akay, A.** (1991). *Tekil Düşünce*. İstanbul: Afa.
- Altunay, A.** (2013). *Sanatın Ortamında Video*. Anadolu Üniversitesi: İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları
- Ansell-Pearson, K.** (1998). *Kusursuz Nihilist: Politik Bir Düşünür Olarak Nietzsche'ye Giriş*. (C. B. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Antmen, A.** (2008). *Mierlelader Manukeles: Korumacı Sanat Manifestosu 1969*. 20.yy Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel.
- (Peterson, T. G. ve Mathews, P.), (Nochlin, L.), (Salomon, N.), (Pollock, G.), (Barry, J. ve Flitterman, S.), (Patricia, T.)** (2012). *Sanat ve Cinsiyet*. Antmen A. (Ed.). İstanbul: İletişim.
- Artun, A.** (2012). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizm Tasfiyesi*. İstanbul: İletişim.
- Artun, İ.** (2012). *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet: Kadın Kimliğinin Ataerkil Söylemlerle Yeniden Yapılandırılması*. Erişim: 21 Mayıs 2015, <http://iletisim.ieu.edu.tr/karine/?p=265>
- Aydoğan, M.** (2006). *Kadın Bedeni Kurguları ve Temsiliyet 1970 Sonrası Batı Sanatında Bedenlerini Kullanan Kadın Sanatçılar*. (Yayınlanmış Yüksek Lisans Eser Metni). Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Aydınlı, H. İ.** (2004) *Sosyo-Ekonomik Dönüşüm Süreci (Post-Fordizm) ve Sanayi Ötesi Yaklaşımlar*. Cumhuriyet Üniversitesi İİBF Kamu Yönetimi. Kamu-İş. C:7. S: 4
- Anonim.** *Külkedisi Masalı*. Erişim: 21 Mayıs 2015, <http://tisipisi.com/kulkedisimasali/>
- Berger, J.** (2005). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis.
- Berktaş, F.** (2014). *Sanat ve Ölüm / Doğum, Ölüm, Mekân ve Kadınlar*. İstanbul: e skop. Erişim: 16 Mayıs 2015, <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-olum-dogum-olum-mek%C3%A2n-ve-kadınlar/2219>
- Çaylı, P.** (2008). *Prehistoryadan Günümüze Kadın Sembolünün Sanata Yansıması*. (Yayınlanmış Yüksek Lisans Eser Metni). İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü, Prehistorya Ana Bilim Dalı
- Cesur-Kılıçaslan, S. , Cesur, S. , Işık, T.** (2012). *Tüketim Kültürü ve Reklamların Bireyin Üzerinde Doğurduğu Zayıflık Hissi*. Tüketici Yazıları III
- Çimen, L.K.** (2008). *Türk Töresinde Kadın ve Aile*. İstanbul: Kültür Sanat.
- Donovan, J.**, (1997) *Feminist Teori* (çev. Aksu B., Meltem A., Gevrek F.). İstanbul: İletişim.
- De Beauvoir, S.** (1993). *O Kadın: İkinci Cins*. (B. Onaran, Çev.). İstanbul: Payel.
- Deleuze, G. Guattari, F.** (1980). *Kapitalizm ve Şizofreni I: Göçebilim İncelemesi, Savaş Makinesi*. (Akay, A. Çev.). İstanbul: Bağlam.
- Direk, Z.** (2009). *Simone de Beauvoir: Abjeksyon ve Eros Etiği*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Dowling, C.** (2007). *Sindirella Kompleksi: Çağdaş Kadının Bağımsızlık Korkusu*. (S Budak, Çev.). İstanbul: Öteki.
- EkavArt blog**, (2012), Erişim: 21 Mayıs 2015: <http://www.ekavart.tv/artblog/diger/dunyaca>

- unlu-performans-sanatcisi-clarina-bezzola-istanbulda
EkavArt blog,(2012), Erişim: 21 Mayıs 2015:
<http://kazukitakamatsu.web.fc2.com/works12.html>
- Ferry, L.** (2000) *Ekolojik Yeni Düzen* (Turhan Ilgaz, çev.). İstanbul: YKY.
- Firestone, S.** (1979). *Cinselliğin Diyalektiği*.(Y. Salman, Çev.). İstanbul: Payel.
- Fiske, J.** (1996), *İletişim Çalışmalarına Giriş*, Ankara: Ark
- Foucault, M.** (2000a), *Psikoloji ve Ruhsal Hastalık*. (Hesapçıoğlu. M. Çev). İstanbul: Bire.
- Giddens, A.** (2000). *Sosyoloji*. (H. Özel, Çev.). Ankara: Ayraç.
- Gülnur, A. S.**(2013). *Beden, Emek, Tarih: Diyalektik Bir Feminizm İçin*. İstanbul: Kanat.
- Haring, K.** (2014). *Tarih Öncesi Sanat*. (E. Gözgülü, Çev.). Gerçekten Bilmeniz Gereken 50. Sanat Fikri Domingo Yay.
- Horney, K.** (2007). *Kadın Psikolojisi*. (S. Budak, Çev.). İstanbul: Öteki Yay.
- Karasu, M.** (2015). *Kartezyen Düşünce-Newton Fiziği ve Psikoloji*. İstanbul: Erişim:16 Mayıs 2015, <http://blog.radikal.com.tr/bilim-teknoloji/kartezyen-dusunce-newton-fizigi-ve-psikoloji-30699>
- Kılıç, S.** (2013). *Deleuze-Guattari: Şizoanalitik Ontoloji Düzleminde Oedipal Bilinçdışının Yersiz yurttaşlaştırılması*. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fak. Felsefe Dergisi, 21
- Nurulhude, B.** (2012). *Murathan Mungan'ın "Zamanımızın Bir Külkedisi"ni Marksist Kuram Çerçevesinde Okumak*.Erişim:16 Mayıs 2015, <http://www.millifolklor.com/tr/sayfalar/96/14-.pdf>
- Nazlı, A.** (2006). *Modernitenin Ötesi: Kadın ve Bedeni*.Kadın Çalışmaları Dergisi
- Okan, B.K.** (2011). *Çağımızda Primitivizm Eğilimi ve Sanatçılar / İlkel Toplum Kültüründe ve Çağdaş Sanatta Simgesellik*. 1. Sanat ve Tasarım Eğitimi Sempozyumu: Dün, Bugün, Gelecek, 204.
- Özden, Z.** (2011). *Cashback Filmi ve Kadın Bedeninin Nesneleştirilmesi*. İzmir:Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını. Yedi, 5.
- Özkazanç , A.** (2015). *Bilim ve toplumsal cinsiyet*, 23 Aralık 2013, (II. Kadın Hekimlik ve Kadın Sağlığı Kongresi: Kadını Görmeyen Bilim ve Sağlık Politikaları, 20-23 Mayıs), Erişim: 21 Mart 2015, <https://www.google.com.tr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1cad=ra&uact=8&ved=0CBsQFjAA&url=http%3A%2F%2Fkasaum.ankara.e.tr%2Ffiles%2F2013%2F02%2FAlev-OZKAZANC>
- Özden, Z.** (2011). *Resim Eleştirisinde Feminist Yaklaşım ve 'Lale Temelkuran Resmi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını. Yedi, 5.
- Özüdoğru, Ş.**, (2010). *Feminist Sanata İki Farklı Yaklaşım: Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman*. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım Dergisi, 6.
- Plumwood, V.** (2004). *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek*. (B. Ertür, Çev.). İstanbul: MetisYay.
- Postl, G.** (2009). *Tekrar Etme, Alıntılama, Altüst Etme Irigary'ın Taklit Kavramının*,

Politikası. Cogito, 58.

- Sherry, T.** (1992). *Anti-Oedipus*. (B. Büyükkal, Çev.). Şizofrenji, 3
- Singer, P.** (2005). *Hayvan Özgürleşmesi*, (H. Doğan, Çev.). İstanbul: ayrıntı yay.
- Schopenhauer, A.** (2012). *Aşka ve Kadınlara Dair*.(A. Aydoğan,Çev.). İstanbul:Say.
- Schopenhauer, A.** (2008). *Yaşam Bilgeliği Üzerine Aforizmalar*. (T. Mustafa,Çev.). İstanbul: Kültür.
- Strauss, C. L.** (2000).*Yaban Düşünce*. (Yücel, T., Çev). İstanbul: Yapı Kredi
- Springer, C.** (1998). *Elektronik Eros*, (Güneş, H., Çev). İstanbul. Sarmal.
- Tamer, R.**(2015). *Din, Ekoloji ve Kadın*. Isparta: Erişim: 16 Mayıs 2015,
<http://www.alakirinsesi.org/din-ekoloji-ve-kadin/>
- Topaloğlu, H.** (2010).*Bodies in the shadows: effects of the social on the construction of the Body*.*Alternatif Politika*, Cilt. 2, Sayı. 3
- Useev, N.** (2012). *Köktürk Harfli Yenişey Yazıtlarındaki Kadını Bildiren Kelimelerin Anlamına Göre Eski Türklerde Kadın İmajı*. İstanbul: Dil Araştırmaları Dergisi.
- Üzel, E.**(2006). *Feminizm ve Doğa Ekseninde Ekofeminizm*. (Yayınlanmış Yüksek Lisans Eser Metni). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Yağcı, M. İ.** , İlarıslan, N. (2010). *Reklamların Ve Cinsiyet Kimliği Rolünün Tüketicilerin Satın Alma Davranışları Üzerindeki Etkisi*. Doğu Üniversitesi Dergisi, 11.
- Zizek, S.** (2004) , *Yamuk Bakmak*. (Birkan T,Çev). İstanbul: Metis.