

Plastik Sanatlarda Toplumsal Cinsiyet

*Doç. Dr. Demet ULUSOY**

Özet

Bu çalışma sosyo kültürel yapının —birbirine bağlı ve etkileşim içinde çalışan bir sistem olduğu kabulü ile— örgütlenme dizaynında rol oynayan temel ideolojik kabullerin ve ilkelerin az çok yaşamsal her alana rengini vereceği görüşünden hareketle, söz konusu ilkelerden biri olarak işlev yaptığını düşündüğümüz ‘toplumsal cinsiyet’ (gender) farklılaşmasının plastik sanatlar alanındaki tezahürünü ele almaktadır. Elde edilen bulgular, toplumsal cinsiyet farklılaşmasının sosyo-artistik sistemin organizasyonunda da rol oynadığını göstermektedir. Toplumsal cinsiyet ideolojisi 19.yy. sonlarına kadar plastik sanatlar alanında kadınları bu alanda faaliyet göstermeleri için cesaretlendirmemiş ve onlara ancak mütevazı ve amatör seviyede bir başarıyı uygun ve yeterli görmüştür. 19. yy. sonlarından itibaren plastik sanat alanında faaliyet gösteren ve mesleki başarı elde eden kadın sayısında bir artış olmuşsa da, bulgular hala cinsiyet temelli farklılık örüntülerinin kadınlar için bu alanda profesyonel düzeyde kariyer sahibi olmalarını kısıtlayıcı ve cesaret kırıcı yönde işlemekte devam ettiğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal cinsiyet, cinsiyet, feminizm, plastik sanatlar.

Abstract

This paper deals with the ‘gender’ problem - as we think that it is functioning as one of the basic assumptions of the social system- in plastic arts, accepting that these basic ideological assumptions and the principles of the socio - cultural structure that are playing a role in its design of organisation, gives their color more or less to every institutional area.

* Sosyoloji Bölümü

The paper concludes that 'gender' is also playing a role in the organisation of the socio-artistic system. The ideology of Gender discourages women for showing a performance in the plastic arts and sees an amateur and a humble position proper and enough for them. Although, from the end of the 19th century, the number of the women artists performing an activity and achieving a careerist success in this field are increasing, the data are showing to us that 'gender' based discriminative patterns are still functioning discouragingly and restrictive for women.

Key Words: Gender, sex, feminism, plastic arts.

GİRİŞ

Toplum insanların gelişigüzel tesadüfi bir birleşimi değildir. Çünkü bir aksiyon sistemi, içinde dinamik süreçleri barındırmakla birlikte, bir durumla ilgili aksiyon öğelerinin görelî bütünleşmiş bir yapısıdır. Bu bağlamda toplum, kendini oluşturan parçaların düzenli bir bileşimidir ki bu, esas olarak motivasyonel, kültürel veya sembolik öğelerin bir çeşit düzenlenmiş (organize edilmiş) sistem içinde bir araya getirilmeleri demektir (Parsons 1965: 36). Sistem, belli bir zaman diliminde az veya çok değişmeyen bir şekilde birbiri ile ilişkili veya bağlı parçaların bütününe verilen addır. Düzen ise o sosyal sisteme biçim veren ayırt edici birbiriyle ilişkili gruplar ve onların aktiviteleri arasındaki ilişkililik örüntülerini ifade eder. Diğer bir deyişle, sosyo-kültürel yapı tekrarlanan davranış kalıplarının zaman içinde meydana getirdikleri kurumlardan oluşur. Böylelikle, kurumlar insanın ihtiyaçlarını karşılamak üzere tesis edilmiş, onaylanan, bilinen ve genellikle de meşru olduğu hissedilen eylemlerin beklenen tarzını tanımlayan ve kuran normatif kalıplar olarak görülebilir (Chinoy 1964). Bu bilgilerden de açıkça anlaşılıyor ki, kurumlar hareketin gizil normları olarak neye izin verildiği, neye izin verilmediği veya neyin makul olduğuna neyin olmadığına açıklık getirerek toplumun üyeleri üzerinde sosyal kontrolü tecrübe ederler ve sistem olmanın getirisi ile de birbirine dayanırlar ve birbirleri üzerinde baskıda bulunurlar (Fichter 1990: 110).

Kurumların bileşkesi ise bir toplumun toplam kültürünü ifade eder (Fichter 1990: 128) ve kurumsal sistem olarak her kültür, her kültür için tamamıyla ayrı ayrı olan başat öncüllere dayanır. Bu öncüller belirli bir kültürün esas karakteristiklerini belirler: Bilim ve felsefesinin, zihniyetinin, sanatlarının ve inançlarının, düşünce, yaşama ve eylemde bulunma yolunun karakterini.....(Sorokin 1972:79)

İşte, "cinsiyete dayalı farklılaşma" hemen hemen bütün toplumların örgütlenme dizaynında rol oynayan 'başat öncüllerden' biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Erkeklerin ve

kadınların aynı şeyleri yaptıkları, aynı statü pozisyonlarını işgal ettikleri aynı normlara itaat ettikleri hiçbir toplum yapısı yoktur.

Tüm toplumların cinsiyetlerin davranışlarını farklı yönlere kanalize ettikleri ve farklı örüntülerle bu farklılığı bildirdikleri görülmektedir (Arkan 1997:21).

Sistem parçalarının birbirine bağlı bir ağ oluşturmasının bir fonksiyonu olarak bu örüntünün yaşamsal her alanda etkin bir rol oynadığı gözlenmektedir ve bu bağlamda sanat da, yaratılması ve tanımlanmasında global sosyal sistemin temel ilkeleri çerçevesinde cinsel vaziyet alış ve kabullerinin rol oynadığı alanlardan biridir.

Son zamanlarda oldukça ses getiren ve hararetle tartışmalara neden olan feminizmin söz konusu temel öncülün doğallığını tartışarak sanat tarihine de oldukça radikal sorular sorduğu, sanat alanında da alışılmış ve bilinen tanımların ve durumların yeniden tanımlanmasını sağladığı görülmektedir ve şimdi geçmişin sanatının etik ve idealist değerler bağlamında acaba insanoğlunun doğal evrensel değerlerini mi yoksa erkeklerin daha sınırlı olan değerlerini mi yansıttığı tartışılmaktadır. Bir başka deyişle sanatsal imgelerin kadın ve erkek rollerinin ve ilişkilerinin güvenilir bir yansıtıcısı mı olduğu yoksa erkek egemen bir toplumsal yapılanmanın ve bu çerçevedeki mevcut kurumsal örgütlenmenin normatif tezahürlerini mi yansıttığı sorgulanmaktadır. Bu bağlamda, artık, pek çok sanat eserinin geleneksel sanat tarihi yorumlarının yeniden ele alınarak sanatın kültürel ve sosyal kullanımının da tekrar sorgulandığı görülmektedir (Broude, N. ve M.D. Garrard 1982:2).

İşte, bu çalışmada, birbirine bağlı ve az çok uyumlu olan parçalardan oluşmuş sosyal sistemin dengede bütünleşmiş olarak işlemesini kendisine problem etmiş yapısal fonksiyonalist yaklaşımın, kavramsal modeli çerçevesinde denge için zaruri ön şartlarından biri olarak kabul edilerek meşrulaştırılan kadın ve erkeklerin farklı roller oynadığı toplumsal cinsiyet örüntülerinin, plastik sanatların entelektüel ve icraat alanındaki görünümü irdelenecektir.

Bu bağlamda, ilkönce sanat ve sanat tarihinin mevcut sosyo-kültürel yapılanmanın başat öncüllerinin entelektüel ve ideolojik temellerine endeksli bir yönelimle nasıl bir 'form ve anlam kazandığına işaret edeceğiz ve artistik örgütlenmenin sosyal sistem içindeki kurgulanmış boyutunu tesbit etmeye çalışacağız. Daha sonra da, sözünü ettiğimiz 'başat öncüllerin' aktarımından ve bireylerin sosyalleşmesinden birincil derecede sorumlu tutulan aile ve eğitim kurumundaki cinsiyete dayalı sosyal farklılaşma örüntülerinin sanat alanındaki tezahürünü inceleyeceğiz ve bu çerçevede Türkiye'deki durumu da değerlendireceğiz.

Cinsiyet (sex) ve Toplumsal Cinsiyet (gender):

Bulgulara geçmeden önce, cinsiyet farklılığı ile toplumsal cinsiyet ayrılaşması kavramları arasındaki farklılığa değinmek gerekmektedir. Cinsiyet, kadın ve erkek arasındaki fizyolojik farklılıkları ifade ederken, toplumsal cinsiyet cinslere atıfta bulunulan aktüel veya normatif kültürel özel davranış örüntülerini ifade etmektedir.

'Cinsiyet farklılıkları'ndan konuşurken, kadın ve erkek arasındaki fizyolojik ve biyolojik farklılıktan, 'toplumsal cinsiyet' ayrımcılığından bahsederken ise kadınlık ve erkeklik rolleri arasındaki ayrımdan söz ediyoruz demektir. Kadın/erkek farklılığı kalımsal ve büyük oranda evrensel olarak belirlenirken kadınlık/erkeklik ayrımı kültürel olarak belirlenir ve oldukça değişkendir (Bilton ve diğerleri 1993: 148).

Simone de Beauvoir, bu durumu "İkinci Sex" adlı kitabında, kadın olarak doğulmaz, kadın olunur" diyerek özetlemektedir (Butler 1990:8). Bir başka deyişle, toplumsal cinsiyet insan kişiliğinin temel bir unsuru değil, fakat özel şartlanmış etkileşimler içindeki akışkan ve süreçsel bir kabuldür (Butler 1990). Pek çok toplum kadınlar ve erkekler için farklı faaliyetleri ve özellikleri salık verir ve bunlar, insanlar tarafından 'doğal'mış gibi kabul edilirler. Böylelikle, biyolojik farklılıklar kültürel olarak kabul edilmiş cinsiyet farklılıkları ile birleştirilir ve sosyalizasyon sürecinde bu hakim ve başat olan değerler, kadınları kadınsı, erkekleri de erkeksi olmaları doğrultusunda cesaretlendirir (Bilton 1981: 148).

Özetle, toplumsal cinsiyet farklılıkları kadın ve erkeklerin oynamasını öğrendikleri veya çeşitli kurumsal yapılar içinde oynamak durumunda kaldıkları farklı rollerden kaynaklanmaktadır. Farklılığın temel determinantı olarak görülen cinsel iş bölümü, erkekleri kamusal alanlara bağlarken kadınları da eş, anne, ev içi işçi ve ailenin özel alanına bağlamış ve böylelikle onların yaşam boyu süren tecrübeleri, karşılaştıkları olaylar serisi oldukça farklılaşmış ve ayrı bir sosyal kategori oluşturmalarını sağlamıştır (Çelebi 1990: 4). Sosyolojik perspektifte kurumsal yapıların toplumsal cinsiyet için önemli bir potansiyel kaynak olduğu kabul edilmektedir (Ritzer 1996: 448) ve toplumsal cinsiyetin inşasında özellikle aile ve eğitim kurumunun etkin bir rol oynadığı düşünülmektedir.

Toplumsal cinsiyet ile ilgili esas sorun, farklılıklardan da öte, kadın ve erkeğin toplumsal ilişkiler ağı içinde yalnız farklı değil fakat eşitsiz koşullarda oluşları noktasında toplanmaktadır. Yapılan çalışmalar özellikle, kadınların kendi düzlemlerindeki erkeklere göre daha az maddi kaynaklara, sosyal statüye, güce ve kendini gerçekleştirme fırsatına sahip olduklarını göstermektedir ve bu eşitsizlik kadın ve erkek arasındaki biyolojik veya kişilik farklılıklarından değil, toplumsal organizasyondan kaynaklanmaktadır.

Dolayısıyla, erkek ve kadın sadece farklı değil fakat tâbi olma ve baskın olma ilişkisi içindedirler ki, bu türlü yapılanmaya patriarşi adı verilmektedir. Bu kavram sosyal ilişkiler hiyerarşisini ve erkeklerin kadınları baskı altına alabildikleri kurumları ifade etmektedir.

Yapılan çalışmalar, kadınların pek çok sosyal durumda aktif olarak bulunmalarına ve hatta önemli roller oynamalarına rağmen erkeklerden genellikle farklı, daha az imtiyazlı ve erkeklere göre ikincil pozisyonda kaldıklarını, bazen de tamamen dışlandıklarını göstermektedir. Onların bu görülmezliği, eşitsizliğin önemli göstergelerinden birisidir.

Dolayısıyla, toplumsal cinsiyet konusunda yapılan çalışmaları güdüleyen temel sorular şunlardır:

Herhangi bir sosyal pozisyonda veya durumda kadınlar nerededir? Eğer mevcut değilse nerededirler? Eğer mevcutlarsa tam olarak ne yapmaktadırlar, söz konusu durumu nasıl tecrübe etmektedirler, katkıları nelerdir? Bu onlar için ne anlama gelmektedir ve neden durum böyledir? (Ritzer 1996: 438). İşte, biz bu sorulara sanat tarihinde ve plastik sanatların icraat alanında 'kadın pozisyonu' kavramı bağlamında cevap aramaya çalışacağız.

1. Plastik Sanatlarda Toplumsal Cinsiyet

1.1. Sanat Tarihinde Toplumsal Cinsiyet

Kuşkusuz, sanat tarihi de bu entellektüel gelişmelerden nasibini almaktadır. İnsan tecrübesine ilişkin elde edilen yeni bakış açıları sanat tarihçilerinin de düşünme tarzında geniş bir etki yaratmaktadır. Bugünlerde pek çok feminist teorisyen sadece kadınlarla ilgili soruları değil, disiplinlerin bu bağlamdaki kültürel - ideolojik sınırlılıklarını da sorgulamaktadırlar ki bu alanlardan biri de sanat tarihidir. Bu sayede, geçmişte ve günümüzde kadın sanatçıların başarıları veya başarısızlıkları yeniden değerlendirmeye tâbi tutulmuş, bir başka deyişle keşfedilmiştir. Şimdi, sanattan ve standartlaşmış sanat tarihinden dışlanmaları sonucu kayıp ve görülmez olan kadın sanatçıların çalışmaları hakkında da bilgi sahibi olmaktadır.

Bu konuda yapılan çalışmaların büyük bir kısmının tarih boyunca değerli bulunmamış veya yeterli derecede değerlendirilmemiş kadının sanatsal aktivitelerini sorgulayarak ve bu konuda alışılmış yanlış anlamaları ve değerlendirmeleri ayıklayarak durum tesbitine yöneldikleri görülmektedir (Tufts 1974, Sutherland, A.L. Nochin 1976, Petersen Karen and J.J. Wilson 1976, Fine Elsa, Bachmann D. 1978, Sheiman 1981). Ayrıca, ayırt edilebilen formal ve ifade edici kalitesinde farklı olan ve tamamen kadının durum ve tecrübelerinin özel karakterine dayanan, erkeklerinkinden farklı bir çeşit kadın stili olgusu gösterme çabası içinde olan çalışmalara da rastlanmaktadır. Bu teorisyenlere göre tarihteki kesin olarak

atfedilmiş cinsiyet rolleri cinslerde temel tecrübe, beklenti ve algı farklılıkları yaratmakta ve bunlar yaratıcı süreçlere de taşınmaktadır. Dolayısıyla, bu tür bir feminist ikonofik analizlerle yapılacak bir iz takibinin sanat tarihindeki kayıp kadın sanatçıları tanımlamada önemli bir araç olduğu ifade edilmektedir (Garrard, 1982: 147-172).

Yakın dönemde, bir çok feminist bilimcinin sanat tarihinin bizzat kendisinin metodolojik kabullerini tekrar incelemeye soyundukları görülmektedir. Çünkü, bu teorisyenlere göre sanat tarihi bir disiplin olarak, yaptığı tercihler ve redleri ile, şimdiye kadar objektif olduğu ileri sürülen ama aslında değer yargısı taşıyan bir bakış açısına sahiptir (Alpers 1982: 183-200) .

Sanat tarihinin mevcut verilerinin yeniden incelenmesi sonucunda, sosyal sistemin örgütlenmesinde etkin olan başat öncüllerinden biri olduğu görülen 'toplumsal cinsiyet farklılaşması' ideolojisine dayanan şu entellektüel vaziyet alışların olduğu iddia edilmektedir:

a- Sanatta ve sanat tarihinde eril (masculin) değer sistemi baskındır. Sanat tarihinde olduğu gibi genel olarak bilimde erkek bakış açısı egemendir. Bu yüzden kadınların varlığı, tecrübeleri ve oynadıkları roller ya görülmemelikten gelinmiştir ya da yanlış veya eksik yorumlanmıştır (Sherman 1978, Kraus 1967, Kampen 1976, Have Lock 1979, Scully 1969, Luomala 1978). Literatürde bu problem ile ilgili oldukça ilginç çalışmalara rastlanmaktadır. Konunun daha iyi anlaşılması açısından bir kaç tanesini özetlemek yararlı olacaktır. Örneğin, Nancy Luomala (1978), "Matrilineal Reinterpretation of Some Egyptian Sacred Cows" (1982: 19-32), Vincent Scully (1969), "The Great Goddess and the Palace Architecture of Crete" (1982: 33-44) adlı çalışmalarında eski Mısır ve Girit kültüründe, 'Büyük Tanrıça' kültürünün tarihi gerçeğini ortaya çıkartacak maddi kanıtların varlığını ileri sürerek, sanat tarihçilerinin patriarşal dönem öncesi fiziksel ve estetik kalıntıları bile bazen sosyal organizasyonun patriarşal kavramları ile açıklayarak yanlış veya eksik yorumladıklarını kanıtlamaktadırlar. Luomala makalesinde, arkeolojik ve antropolojik kanıtların Mısır medeniyetinin başlamasından en azından 20.000 yıl önce çeşitli formlarda Tanrıça ibadeti olduğunu teyit etmelerine rağmen, ve Mısır'da Kral soyunun ana soyu doğrultusunda olduğunun bilinmesine rağmen, sanat tarihçilerinin eldeki verileri yanlış yorumlamalarını, onların ataerkil kültürde yaşadıklarından ana soyunu anlayamamalarına bağlamaktadır. Sanat tarihi kitaplarında Firavun'a önemsiz bir yardımcı olarak sunulan kraliçenin gerçekte hem mistik hem dünyevi olarak önemli sosyal güçleri vardır. Kral ise kadın soyuna ancak evlilik yoluyla girer. Luomala, bu çalışmasında pek çok Mısır sanatı örneğinde Tanrıça kültürünün varlığının sembollerine işaret etmektedir ve Mısır'da Ana

soyu ve Mısır Sultanı ile ilgili sembollerin arasındaki bağları göstererek şimdiye kadar sanat tarihi kitaplarında ikinci pozisyona itilmiş olan kraliçenin esas rolünü ortaya çıkarmaktadır. Scully ise çalışmasında, Bronz Çağı Girit saraylarına taş devri Büyük Tanrıçanın sembollerinin bulunduğuna işaret ederek, Eski Giritte yöneticilerin erkek olmasına karşın, yönetme haklarını ve güçlerini Tanrıça'dan aldıklarını açığa çıkarmıştır. Havelock (1979), "Mourners on Greek Vases: Remarks on the Social History of Women" (1982: 45-62) adlı makalesinde önce Eski Yunan'ın derin bir kadın düşmanı olduğunu, kadınları bastırıldığını ve hem Yunan anıtsal ve kominal sanatında hem de mitindeki erkek değerlerinin üstünlüğünü ve etkisini göstermektedir. Ancak, daha sonra geometrik ve post-geometrik vazolar üzerinde temsil edilen cenaze törenleri gibi insan yaşamına ilişkin ritüellerdeki kadınların rollerini analiz etmektedir. Onun da vardığı kanı, doğum ve ölüm ritüellerindeki kadınlar tarafından oynanan bu tür seremoniyel rollerin, bize, bu tür eski kültürlerde doğumu ve ölümü kontrol eden bir Ana Tanrıça'ya tapınma olduğunu kanıtlamaktadır. Aynı şekilde Natalie Boymel Kampen de (1976), "Social Status and Gender in Roman Art: The Case of the Saleswoman" (1982: 63-78) adlı çalışmasında Romalı çalışan kadınları incelerken erkek baskın bir kültür içinde kadının sosyal pozisyonunu irdelemede sanatsal imgeleri kullanmıştır. Kampen, Roma yaşantısının özellikle resmi yönlerini — imparatorluk, binaları, savaşları v.b.— ön plana çıkartacak şekilde Roma sanatının anıtları üzerine vurgu yapan sanat tarihini eleştirmektedir. Kampen, sanat tarihinin erkek egemen alanları ve sadece üst ve yönetici kesimi anlatan imajları genele yayma gibi bir hata yaptığını düşünmektedir ki, bu imajlarda özellikle kadın figürleri zengin ailelerdeki çalışmayan kadınları yansıtmaktadır. Kampen'in bu çalışmada yaptığı en büyük katkı Roma sanatındaki çeşitli mesleki grupları temsil eden imgeleri mukayese ederek 'çalışan kadın' ikonografisini açığa çıkartması olmuştur. Claire Richter Sherman (1978), "Taking a Second Look: Observations on the Icoography of a French Queen, Jeanne de Bourbon (1338-1378)", adlı çalışmasında feminist bakış açısının uyarıları yüzünden daha önce yaptığı bir başka çalışmasından dolayı aşına olduğu 14.yy. Fransız resimli el yazması bir kitabı (Coronation Book of Charles V of France) nasıl tekrar incelemek zorunda kaldığını anlatmaktadır (Sherman 1982: 101-118).

Bu kitap, Fransız kraliçelerinin taç giymelerinin günümüze gelebilmiş en erken tasvirlerini içeriyor olmasına rağmen tarihçilerin dikkatini bu yönden pek de çekmemiştir. Sherman'a göre, bunun nedeni 14.yüzyılda Fransız kraliçelerinin politik pozisyonlarının daha düşük olmasıdır. Her ne kadar bu taç giyme töreni kitaplarındaki kral ve kraliçe minyatürleri incelendiğinde kraliçenin politik statüsünün daha düşük olduğu teyit oluyorsa da Sherman, dikkatli bir analizle, kraliçenin monarşinin kamu yaşamındaki oynadığı önemli rolleri açığa çıkarmıştır. (dini ve sivil kurumların kurucuları, sanat ve edebiyatı himaye eden

patronlar olarak, v.b.....) Böylelikle, Sherman görsel ve tarihi belgelerin yeni bir perspektifle yeniden ele alınmasının ve kadınların kültürel katkılarının ve rollerinin yeniden değerlendirilmesi gerekliliğine işaret etmektedir. Tabii, bu bağlamda konumuz açısından önemli bir diğer nokta da plastik sanat alanında faaliyet göstermiş, ancak sanat tarihinin fazlaca ilgisini çekmemiş veya görmemezlikten gelinmiş kadın sanatçıları mümkün olduğunca ortaya çıkartılması gerekliliğidir. Örneğin Artemisia Gentileschi Judith Lester gibi kadın ressamlar dönemlerinde tanınmalarına rağmen sanat tarihçilerinin fazlaca ilgisini çekmemiştir. Hatta, resimler isimlerine kayıtlı olmasına rağmen bu kadın sanatçıların resimlerinin babaları veya kocaları tarafından yapıldığına dair yaygın bir kanı da mevcuttur. Tıpkı kadının sosyal tabakalaşma sistemindeki yerinin evli değilse babasının, evli ise kocasının sınıfı ile saptanması örneğinde olduğu gibi.

Özetle, bütün bu bilim adamlarının ortaya koymaya çalıştıkları, yakın zamana değin sanat tarihinin, akademik bir disiplin olmasına karşın erkek-egemen bir ideoloji ile tarihi verileri hep tek yönlü yorumlayarak, sosyal sistemin cinsiyet temelli mevcut örüntülerinin değer sistemini kıramamış olduğudur.

b- Söz konusu kurumsal yapılanmanın kendini gösterdiği ikinci eğilim ise, plastik sanatlarda kadınlar ikonografik olarak dikkate alınmadıklarında vurgunun öncelikle cinsel kimlikleri veya onlara atfedilen roller üzerine yapılmasıdır. Özellikle, kadınları zayıflıklarından dolayı suçlayan ortaçağ teolojistleri, papazları ve sanatçıları Batı plastik sanatlarında ve edebiyatında en uzun süren iki temanın prototiplerini yarattıkları görülmektedir: Baştan çıkarıcı, düşmüş kadın ve özellikle aydınlanma felsefesi ile ağırlık kazanan melek anne ve eş ikonografileri....

Sanat, bütün insan yaşamından beslenen bir gerçekliktir. Dolayısıyla, kültürel ve bireysel belirleyicilere tepki verir, sosyal ve psikolojik amaçlara hizmet eder. Ayrıca, bilinçli olarak belirlenmeyen hatta sanatçının kendisinin de farkında olmadığı kolektif mitleri yansıtan unsurları da ifade eder. Bazı duygusal ifadeler sanatçının yaşadığı dönemde yankılanır ve bazıları sonraki nesilleri de harekete geçirir. Böylelikle sanat eserleri incelendiğinde bazı özelliklerin değişmez, bazılarının ise zaman, mekan ve sanat okuluna veya ekolüne endeksli, bazılarının ise belli bir sanatçıya özgü olduğu görülmektedir. Dolayısıyla, herhangi bir resmin yorumu, kültürel formal yapılanmaya paralel olarak ortaya çıkan daha derinlerdeki motiflere de başvurmayı gerektirir.

Özellikle, orta çağda, örneğin resimde en çok işlenen ikonografilerden biri, erkekleri, kendilerine zarar verecek rezil edecek, ihanet edecek olan kadınların kendilerini kandırmalarına karşı direnç göstermeleri için ikaz mahiyetindeki mesajları içeren "Samson ve Delilah"ın hikyesidir. İncil'de yer alan bu hikyede Samson, Delilah'ı çok sever, fakat, Delilah ona ihanet eder, daha da kötüsü bunu para için yapar. İncil'in Delilah için bütün

söylediği şey budur. Ancak, bu, Delilah adını, kadının baştan çıkarıcılığını anlatan bir söz yapmaya yeterli gelmiş, sanat ve edebiyatta yaygın bir ilgi toplamıştır, Madlyn Millner Kahr (1972) “Delilah” adlı makalesinde bu temanın ortaçağdan Rönesans ve Barok dönemlerine kadar olan evrimini inceleyerek Delilah’ın vefasızlığının çeşitli temsillerinde kültürel ve psikolojik örüntülere paralel olarak tablolarında bir çok unsurun değişiklik göstermesine karşın, ‘Delilah’ın kadınlık erotizmi ile erkeğin korkusu’ olma vurgusunun hiç değişmediğini bize göstermektedir. (Kahr 1982: 119-149) Hikayenin erkek kahramanının da bencil, kaba ve kendi isteklerinin peşinden koşan vahşi, kinci (ama fiziksel olarak da çok güçlü) biri olarak dramatize edilmesine karşın, vurgunun hep kadın karakterde olması ilginç bir noktadır.

Resim sanatı tarihi incelendiğinde, özellikle, 16. ve 17. yüzyıl Kuzey sanatında ortak olarak yaygınca işlenen cinsel bir önerme taşıyan ‘baştan çıkarıcı-kışkırtıcı’ kadın imgelerinin diğer bir ucunda ise tam tersine kadının evcil, pasif, güçsüz (özellikle sosyal anlamda) naif olduğunu yansıtan eserlerin yer aldığı ve bunların da ikinci temel kategoriye oluşturdukları görülmektedir. Bu temayı işleyen ilk örneklerden ve en ilginçlerinden biri, Artemisia Gentileschi’nin Hollandalı çağdaşı olan ve literatürde pek de bahsi geçmeyen kadın sanatçı Judith Leyster’a (1609-1660) ait olan ‘dikiş diken bir kadın’ı yansıtan tablodur. Leyster’in işlediği bu tema döneminin tek örneği değildir, ancak fahişelik ile ilgili geleneksel Hollanda artistik temasına karşı mahir bir kişisel eleştiri veya baş kaldırma olarak addedilebilecek ilk çabalardan biri olarak önem arz etmektedir (Hofrichter 1982: 173-182).

Kadınların, geniş ranjdaki dünya aktivitelerine artan katılımlarının gerçekliğine rağmen, onları ortaçağ anlayışıyla öncelikle cinsel rollerine göre izah etme ve imgelemenin Modern döneme kadar yoğunlukla sürdüğü görülmektedir. Örneğin 18.yy.da Fransa’da mutlu anne ve sadık eş gibi laik temaların sanatta gittikçe artarak popüler ve moda haline geldiği gözlenmektedir. Carol Duncan (1982: 201-220) Fransız sanatında bu tür yeni temaların işlenmesinin dönemin sosyal ve politik dönüşümünde şekil almaya başlayan burjuva devletinin ortaya çıkışına olan paralelliğine işaret etmektedir.

Aristokrat ailelerinin (çocuklarının bakımını üstlenmedikleri veya çok az üstlendikleri ve düzenlenmiş evliliklerin geçerli olduğu) dünyalarında ‘aile yaşantısı’ nosyonu tamamen yeni bir şeydir. Bu dönemde zenginler arasında geleneksel olarak kabul edilen, ‘iş evliliği’ anlayışı ile realize edilen mevcut pratiklerin tersine, aydınlanma felsefecilerinin, eğitimci ve fikir adamlarının kişisel mutluluk için ‘aşk evliliği’ni ve ebeveynliği şiddetle savundukları görülmektedir. Bu bağlamda da, aile birliğinde mutlu, çocuklarına ve eşine kendini adanmış,

çocuklarını evde yetiştiren ve eğiten, onların her türlü ihtiyacını karşılayan ‘anne’ imajı bu dönem filozoflarının, eğitimcilerinin, yazarlarının ve sanatçıların işledikleri temel temalar arasındadır. Duncan bu çalışmasında dönemin resimlerinin, aktüel olarak var olanı değil fakat, aydınlanma filozoflarının olması gereken konusundaki düşüncelerini yansıttıkları kanaatine varmıştır. Dolayısıyla, bu tür örnekler, bugün için bile hâla ‘doğal’ olarak kabul edilen pek çok örüntünün, sosyal mühendislikle kurgulandığı ve tesis edildiğine dair tarihi birer kanıt teşkil ederek, tekrar sorgulanmalarına neden olmaktadır.

c- Üçüncü eğilim gerek sanat ve sanat tarihinde gerekse diğer ilgili toplumsal faaliyet alanlarında ‘sanat yapma’ veya ‘büyük sanat’ yapma hakkında pek çok çarpıtılmış, eleştirilmeyen, saf kabullere dayanan mitolojilerin yaratılmasıdır. ‘Sanatsal başarı’ hakkında yaratılan bu mitolojiler tekrar dönerek ‘büyük sanatçı’ kavramlaştırması ile sorgulanmaz ön kabuller yaratmaktadır. Bu kabuller, bilinçli veya bilinçsiz birbirine benzemeyen Michelangelo, Van Gogh, Raphael gibi sanatçıları, ‘büyük’ nitelemesinin altında birbirine bağlamaktadır. Bir başka deyişle, sanat tarihinde, en sık rastlanılan niteleme ‘deha’, ‘dahi’ nitelemesidir. Bilindiği gibi ‘dahi’, zamanla ve mekanla ilişkisi olmayan gizemli bir güce sahip kişi olarak adledilir; ve “yetenekleri olağanüstü işler başaracak, pek önemli ve şaşılacak şeyler yaratacak kadar üstün olan kimse”... (Türkçe Sözlük 1974, T.D.K. yay., dahi maddesi, s. 198) olarak tanımlanır. Bu tanım, Moreno’nun “sosyometri” kuramındaki belli başlı kavramlardan, ‘kendiliğindenlik’ ve ‘yaratıcılık’ kavramlarını bize anımsatmaktadır. Kendiliğindenliğin kızışarak yaratıcılıkla birlikte görünmesi halinde ‘kişinin üstünlüğü’ ‘deha’ olarak nitelendirilebilecek bir kişilik yapısı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu tür kabullere pek çok sanat tarihi yazılarında da rastlanılmaktadır. Gençlik çağındaki gizemli iç çağrı, “herhangi bir öğreticinin olmamasına ve hatta çoğu kez köy koşullarındaki imkansızlıklara rağmen tabiatın üstün bahşi ile dehanın kendisini ortaya koyması” mitinin 19.yy’a kadar sıklıkla tekrarlandığı görülmektedir.

Temsili sanatlar ve onların yaratıcılarını çevreleyen bu büyümlü aura, sanatçıyı tanı vari bir kimliğe oturtmuştur (Nochlin 1988: 174). Goya, Gouret, Giotto, Monet, Michelangelo, Picasso gibi diğer pek çok sanatçının yetenekleri öylesinedir ki, dış koşullardan bağımsız olarak her yerde açıkça kendini göstermektedir. Bütün bu teorilerde açıkça vurgulanan, mucizevi, belirlenmemiş sanatsal başarının asosyal tabiatıdır. Van Gogh, Cezanne, Gauguin, Lautrec dönemlerinin sosyal problemleriyle savaşımlar ama hepsi de dahi olduklarından başarmışlardır.

Bütün bu “büyük sanatçı” monografilerinde sanatçının ‘dehasının’ birincil, sanatın içinde yaratıldığı sosyal ortamın ve koşulların ikincil derecede etken olduğu anlayışı

hakimdir. Bilinçli ya da bilinçsiz yaratılan bu 'deha teorisi', ister istemez içinde "eğer kadınlar da bu türlü bir sanatsal dehaya sahip olsalardı bu kendini mutlaka gösterirdi" imasını taşımaktadır. Eğer, çoban Giotto elverişsiz koşullara veya Van Gogh sara hastalığına rağmen bunu başarmışlarsa, neden kadınlar başaramasınlar?..... (Nochlin 1988: 156). Benzeri bir yaklaşıma, Türk sanat tarihinden de örnekler bulunmaktadır. Örneğin, Sezer Tansuğ (1988:58), bir çok kadın sanatçının sanatsal performansının tatmin edici olmadığı ve standart başarı çizgisini aşmaya çalıştıklarında önemli bir sonuca ulaşamadıkları değerlendirmesini yaparak, bunun nedenini önce aile içindeki sanatçının eş ve anne rolüne bağlamakta sonra da güçlü bir üslupcu için bunların bahane olduğunu ilave ederek özde dehanın önemli olduğu imasını yapmaktadır. Kaldı ki, bu tür bir niteleme kullanılsa bile sanat tarihi kitaplarında yer alan erkek sanatçıların ezici bolluğu ister istemez bu mite uygun bir kanıt teşkil etmektedir. Nitekim sanat tarihi kitaplarında genellikle—eğer hedef kitlesi doğrudan kadın sanatçılar değilse— bahse değer bulunan kadın sanatçıların erkek meslekdaşlarına oranla daima çok az sayıda oldukları görülmektedir. Bir kaç tanesini örnek verecek olursak kadın sanatçıların durumu netlikle anlaşılır : E.H. Gombrich'in Sanatın Öyküsü adlı (1984) kitabında bahsedilen sanatçıların tümü erkektir. Francis Claudon'un (1988) "Romantizm Sanat Ansiklopedisi"nde, sözü geçen 64 sanatçının tamamı erkekken, Jean Caussou'un (1987), "Sembolizm Sanat Ansiklopedisi"nde adı geçen kadın sanatçı oranı % 5 dir. Maurice Sérullaz'ın (1983) "Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi"nde bahsedilen kadın sanatçı oranı da ancak % 5'e ulaşmaktadır. Lionel Richard'ın (1991), Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi'nde değinilen kadın sanatçılar oranı % 6'yı, Reni Passerou'un (1982) Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi'nde ise % 8'i bulmaktadır. Nöber Lynton'un (1982) Modern Sanatın Öyküsü adlı çalışmasında yine öncüler, büyük addedilen veya döneme damgasını vuran olarak ele alınan sanatçıların tamamı erkektir. 1985'te yayınlanan "The book of Art" kitabının 7. cildi empresyonistler ve post empresyonistlere ayrılmıştır ve sadece bir tek kadın sanatçıdan bahsedilmektedir: Marry Cassalt (1844-1926). Daha da ilginç aynı yayının 8.cildi Modern Sanat'a ayrılmıştır ve tek bir kadın ismine yer verilmemiştir. Benzeri bir durum Türk Resim Sanatı Tarihi için de geçerlidir. 20.yy'a kadar olan dönemlerde kadın plastik sanatçıların olmaması normaldir. Çünkü batılı anlamda resim ve heykel, Türk Sanat Tarihine Batılılaşma hareketi ile girmiştir. Daha önce 'minyatür' dönemin tek resim türüdür ve sanat tarihi kitaplarında tek bir kadın nakkaş ismine rastlanılmamaktadır. Ancak, Cumhuriyet sonrası Türk resim sanatı tarihinde de kadınların erkeklere göre fazla oranda olmadıkları görülmektedir. Örneğin, Sezer Tansuğ(1986)'un yakın dönemde yayınladığı "Çağdaş Türk Sanatı" adlı kitabında plastik sanatlar alanında bahse değer bulunan sanatçıların ancak % 15'i kadındır, % 85'i erkektir. Adnan Turani (1983)'nın "Dünya Sanat Tarihi" adlı çalışmasının Türk Plastik Sanatına ayrılan bölümünde

bahsedilen kadın sanatçı sayısı ikiyi, üçü geçmemektedir (Hale Asaf s: 584, Fahrinüsa Zeid s: 583). Günsel Renda- Turan Erol (1980)'un "Başlangıcından Bugüne Kadar Türk Resim Tarihi" adlı çalışmalarında adından bahsedilen tek bir kadın sanatçı bulunmaktadır: Müfide Kadri.Yine aynı seriyi takip ettiğimizde benzer sonuçlara ulaşılmaktadır. Kaya Özsezgin (1982)'in 1940'lı dönemi irdelediği 3.ciltte 185 erkeğe karşın 25 kadın ismine rastlanılmaktadır. Nurullah Berk ve Adnan Turani (1981)'nin Türk Resminde Modern Eğilimleri inciledikleri 4. ciltte ise 267 erkeğe karşın 21 kadın sanatçıdan bahsedilmektedir.

Bu örnekler çoğaltılabilir, sonuçta görülen o ki, belli akımların, izmlerin, okulların veya ekollerin genellikle babaları vardır, anneleri yoktur. Ancak, bu durumun iki sonucu ortaya çıkmaktadır: 1- Kadınlar gerçekten plastik sanatlar alanında yeterince aktif olamamışlardır. 2- Olanlar da erkek egemen değerlendirmelere kurban giderek fazlaca anılmamaktadırlar.

Plastik Sanatlar da bir çok meslekte olduğu gibi erkeklere uygun 'yakışan faaliyet' alanı olarak görülmüştür. Dolayısıyla uzun yıllar boyunca kadınlar plastik sanatların dışında tutulmuştur. Alessandra Comini (1977), "Gender or Genius: The Women Artists of German Expressionism" (1982: 270-292) adlı çalışmasında, bu meseleyi ekspresyonizm ile ilgili olarak irdelemek üzere neden ekspresyonizmin babaları vardır da anneleri yoktur, yoksa kadınlar yeterince anlatımcı mı değillerdir? Belki sorun 'kalite' sorunudur? Belki kadın ekspresyonist sanatçılar erkek meslekdaşları kadar iyi değillerdir? gibi sorulara cevap aramaktadır. Bu çerçevede önce sanat tarihinde bu akımın kurucu babası olarak anılan Edvard Munch ile çağdaşı olan heykeltıraş ve baskı sanatçısı olan Kathe Kollwitz'in daha sonra da Paula Modersohn-Becker ile Gabriele Munter ile onların erkek meslekdaşlarından olan Otto Modersohn ve Wassily Kandisky'nin çalışmalarını, içinde buldukları sosyal ortam, psikolojik durumları ve ifade etme modları bazında karşılaştırmıştır. Comini, bu çalışmasında çeşitli yönlerden aslında alışılmış stereotiplerin bu sanatçılarda nasıl tersine çevrildiğini ama yine de, sanat tarihinde erkek sanatçılara kurucu baba statüsü verildiğini oldukça ilginç örneklerle açıklamaktadır. Örneğin, Munch ve Kollwitz'in her ikisi de, kişisel duygularına ve kendi mesajlarına ses vermişlerdir, her ikisinin de sanatı Nazi rejimi tarafından 'dejenere' addedilmiştir, her ikisi de hastalık ve ölüm korkusuyla kişisel ve sanatsal olarak sarsıntı geçirmişlerdir, her ikisi de ölmeyi arzulamıştır, daha da ilginç Munch çok daha subjektif ve kişisel bir bakış açısına sahipken, Kollwitz, ilgisini 20.yy'ın büyük savaşlarına ve politik karışıklıklarına yönelterek duygusal ve kişisel dertlerini toplum ve genelde insanlık adına sanata kanalize edebilmiştir v.s. Ama, sadece biri 'Munch', sanat

tarihçileri tarafından babalığa layık görülmiştir. Yine, Comini, aynı şekilde diğer kadın sanatçılar Paula ve Gabriele'in çalışmalarını da erkek sanatçıların çalışmaları ile yanyana koyduğunda kadın sanatçıların artistik kalitelerinin, beklenenin tersine romantik ve nostaljik olmaktan ziyade eril olarak tanımlanan kuvvetli kadın çizgilere, ve yenilikçi niteliklere sahip olduğunu tesbit etmiştir. Ancak, bu kadın sanatçılar da sanat tarihçilerin ihmalinden sakınmamışlardır. Comini, bunun nedeninin esas kaynağını (sanatçıların dehasıyla ilgili olmadığına işaret ederek), ekspresyonizmin bütün kültürel manifestolarında erkek üreticiler kadar kadınların da olmasına karşın, sanat tarihçilerinin eldeki malzemeyi tek cinsiyetli (erkek) gözlükle açıklama eğiliminde olmalarına bağlamaktadır.

Kuşkusuz bütün bu bulgular bize kadının sanat alanındaki görülmezliğini ifade etmektedir. Ancak, diğer tarafta üçüncü dalga feministlerin geldiği nokta bağlamında, kadının dışlanması probleminin monolitik aynılık imalarına ters düşecek şekilde pek çok ilginç ve yeteri derecede değerlendirilmemiş kadın sanatçılar olsa da sanat tarihinde ve belleklerde Michelangelo'a, Rembrandt, Delacroix'e veya Cezanna'a, Picasso veya Matisse'e eş değer tutulan büyük kadın sanatçı yoktur. (Eğer bu kadar çok 'saklı kalmış' büyük kadın sanatçı ve erkeklerden farklı bir kadın sanatı varsa o halde problem nedir?)

Bu duruma paralel olarak karşımıza çıkan bir başka mit ise, "kültürel yaratıcılığın erkeğin libidonal enerjisinin bir fonksiyonu" olduğuna dair (Duncan 1982: 293-314) Freudcu bir anlayışla geliştirilen bir kabule dayanmaktadır. Böylelikle çok uzun süre etkili olan "hırslı ve içgüdüsel olarak ahlaksız doğası olduğu kabul edilen kadının", 'kültürün' yapıcısı olmaktan çok düşmanı olduğuna dair inanç meşrulaştırılmıştır. Bunun tabii sonucu, 'yaratıcı' sanatta vücuda geldiği düşünülen sosyal ve yaratıcı hürriyetin genellikle erkeklere tanınmasıdır ki, bunun en güzel kanıtı, kadınlara özgü olarak addedilen el sanatları veya dekoratif sanatların düşük, erkek egemen 'soyut sanat'ın ise yüksek sanat olarak addedilmesidir.

Antropolojik ve sosyolojik veriler, tarihsel süreç içinde sanatın türlerinin toplumsal cinsiyet örüntüleri bağlamında hiyerarşik bir değerlendirmeye tabii tutulduğunu kanıtlar niteliktedir. Bu konuda araştırma yapan Kavolis'e göre (1979: 155-189) sanatsal teşebbüsün sosyal evriminde, sanat türleri arasında hiyerarşik konumlandırma oldukça yaygın bir vaziyet almıştır. Kavolis'in bulgularına göre, örneğin "bağımsız soy toplumlarında genellikle kendi kullanımları için olan sanatsal nesnelere kolektif olarak dizayn edilmekte ve üretilmektedir. Ancak, sepet örme, deri dikme, dokuma v.b. el sanatları daha çok kadınlar, kutsal olduğu kabul edilen objeler ise erkekler tarafından yapılmaktadır. Olayların hikaye edilmesi, vücut dekorasyonu gibi laik sanatlar ise hem erkekler hem de kadınlar ve çocuklar tarafından üretilmektedir.

Kabile toplumlarında ise kadınların her yerde olmamasına rağmen sanat yaratıcısı olarak daha aktif hale geldikleri görülmektedir. Örneğin, Güney Afrika'nın kabile toplumlarında kadınlar pek çok sanat aktivitelerinde çoğunluğu oluştururlar. Ancak, yine de cinsiyete göre bir ayrışmanın olduğu gözlenmektedir: Tahta, taş oymacılık, maden işçiliği genellikle erkeklere, elbise süslemesi, dokumacılık ve sepet yapımı ise kadınlara tahsis edilmektedir .

Cinsiyet bazında farklılaşma ile ilgili olarak Kavolis'in temas ettiği ilginç olan bir diğer nokta ise, kadınların sanatçı rolünü çalışarak o alanda bir meziyet göstererek kendi gayretleriyle elde etmelerine karşın, erkeklerin bu role aileden miras olarak doğuştan sahip olmalarıdır.

Kavolis (1979:16), aşiretlerde, eğer topluluk görsel sanat üretimi ile ileri derecede ilgiliyse ve sanata olan talep sanatçının geçimini sağlaması için yeterli düzeyde ise erkek sanatçıların tam zamanlı uzmanlaşabildiklerine ,fakat kadın sanatçıların en iyi şartlarda ancak yarı uzman pozisyona gelebildiklerine işaret etmektedir. Burada, bu durumun sebebinin kadınların ev içi sorumluluklarının yoğunluğu ve ailenin geçimini sağlamada birinci derecede değil, yardımcı statüde sorumlu tutulmaları olduğu düşünülebilir. Ayrıca kadın ve erkeklerin ürettikleri sanatın fonksiyonunda da farklılaşma kaydedilmektedir. Örneğin, erkekler tarafından üretilen sanat nesnelерinin sosyal kontrol aracı olarak da kullanıldığı görülürken, kadınlar tarafından üretilen sanatın böyle bir misyonu yoktur: Kavolis'e (1979:164) göre bu durum, kadınların organize olmaya başlamış bir toplumun otorite yapısından uzak tutulduğunu ifade etmektedir.

Klasik medeniyetler aşamasında da sanatsal rolün kazanılması ile ilgili olarak genellikle cinsiyet bazında bir farklılaşmanın olduğu gözlenmektedir. Kadınlar, çoğu kez 'yüksek sanat üretiminin dışında kalmışlar' el işlerine yönelmişlerdir. Ancak, kadın sanatçıların orta çağ Avrupasında da el yazması kitap süslemeciliğinde ve daha sonra 16. yy. da Rönesans sanatçıları arasında çoğunlukla da saray ressamı olarak yerlerini aldıkları görülmektedir. Modern medeniyetler aşamasında ise cinsiyet bazında sanatsal meslek rolünün kazanılması konusunda kadınların lehine doğru bir gelişimin olduğu gözlenmektedir. Kadınların giderek el işlerinin ötesinde 'yüksek' sanat üretimine katıldıkları gözlenmektedir. Örneğin 1863 yılında Fransa'da yaşayan kadın ressamların sayısı yaklaşık 950 olarak tahmin edilmektedir ki, bu sayı erkek ressam sayısının üçte birini oluşturmaktadır (Kavolis 1979:171). Ancak,yine de kadınların profesyonel ressam olarak kabul edilmedikleri görülmektedir. Örneğin, hiç biri Ecole des Beaux-Art'a iştirak etmemiştir, Legion of Honor (şeref nişanı) alamamıştır. Sadece % 7'si resmi görevli olabilmıştır (Nochlin 1988: 51).

20.yy.da bu durumun —kadınların lehine pek çok gelişme kaydedilmişse de— tamamen ortadan kalkmadığı ve hala sanatçıların ve eleştirmenlerin ‘soyut’ ve ‘dekoratif’ sanatlar arasında bir ayırım yapma mücadelesini verdikleri gözlenmektedir (Broude 1982: 315-330); soyut sanatı ‘yüksek’ ve yaratıcı sanat olarak kavramlaştırmak gayreti ile öncelikle kadınların, kölelerin, köylülerin ve ticari sanatçıların üretimleri olan domestik el işlerini veya dekoratif sanatları ‘aşağı’ sanat olarak tanımlayarak, onun dekoratif sanatlarla olan bağını reddetmektedirler. Modern sanat literatürü cinsiyet ayrımcı bir tutum sergileyen dikotomik yargılarla doludur. Buna verebilecek ünlü örneklerden biri 1918 de Le Corbusier and Amé deé Ozenfant’ın söylediği şu cümledir: “ Sanat da hiyerarşi vardır: Dekoratif sanatlar alttadır ve insan formu yukarıda. Çünkü, biz erkeğiz” (Broude 1981: 315).

Ancak, bu tür reddetme çabalarına rağmen artık, sanat tarihçileri giderek artan bir oranda dekoratif sanatların ve motiflerin 20. yy. modernist sanatların oluşumunda esin kaynağı olarak oynadıkları önemli rolü farketmektedirler (Örneğin Art Noureau). Ayrıca, sınıf ırk ve milli sınırlardan bağımsız olarak’ evrensel kadın sanatı’ diye tanımlanan el işlerinin güzel sanatlara göre küçük görülmesini, kültürün felsefi ve etik değerlerini sembolize etmediğine, yaratıcı olmadığına ve insan ruhunun gizemlerini ifade etmediğine bağlayanlara karşı, pek çok bilim adamı bu tür el işlerinde zengin bir ikonografi ve hatırı sayılır şekilde sembolik ve ifade edici anlamların bulunduğunu tespit etmiştir. Dolayısıyla, bugün modern sanat tarihi kadınlara özgü olarak kabul edilen el sanatlarının da güzel sanatlar kapsamında düşünülmesinin ve güzel sanatların sosyal anlamda geleneksel sanatlardan üstün olarak addedilmesinin ne derecede gerektiğini tartışır konuma gelmiştir.

Özetle bütün bu bilgiler plastik sanatlar tarihinde kadının görülmezliğine veya ikinci plana atılmasına işaret ederek, neden büyük kadın sanatçılar yoktur sorusu ile ilgili olarak bizi şu sonuca getirmektedir: Sanat, üstün özelliklere sahip bireylerin hür ve otonom bir aktivesi değildir, daha çok, sanat yapma belli bir sosyal durumda meydana gelir ve sosyal yapının bütünleşmiş öğeleri olan, tanımlanmış özel sosyal kurumlar tarafından belirlenir. Dolayısıyla, neden kadın sanatçılar yoktur sorusuna verilecek olan cevap, bireyin sahip olduğu veya olmadığı dehasında değil, fakat onların sosyal kurumların doğasında ve içinde buldukları çeşitli sınıf ve grupların sosyal ortamı bağlamında nelere cesaretlendirildikleri veya engellendiklerinde aranmalıdır (Nochlin 1988: 158) .

Problem, kadınların hormonları, doğurganlıkları, zeka ya da yetenekleri v.s. yani biyolojik yapıları değil, fakat sosyal yapının kurumlarındadır.

Nitekim sanat üretiminin koşulları ile ilgili doğru sorular sorulduğunda, kalıtsal olduğu ve sanatsal deha için gerekli ve çoğu zamanda yeterli addedilen zeka ve yeteneğin

bile taahhütlerinin 'durumsal olma' özelliği ortaya çıkmaktadır. Örneğin, Piaget, zekanın ve dehanın statik bir öz olmaktan ziyade dinamik bir aktivite –'belli bir durum içindeki aktivite'— olduğunu vurgulamaktadır. Zeka, deha aslında sosyal olarak tanımlanan ve onaylanan bir şeydir. Zekanın tanımı bile zamandan zamana, gruptan gruba, sosyal yerleşimden yerleşime değişme göstermektedir. Dolayısıyla, zekanın veya dehanın fırsatları belirlemek üzere kullanımı, diğerlerinin zararına olabilecek şekilde, bazı grupların politik, sosyal ekonomik ve estetik ilgilerine hizmet eder. Örneğin pek çok toplumda erkeklerin kadınlardan, orta sınıfın alt sınıftan daha zeki olduklarına dair inançlar vardır (Ulusoy 1996). Oysa, 'zeka ve yetenek doğrudan ölçülememekte, gösterilen performansa göre değerlendirilmektedir. Çok açıktır ki, performans sosyal ortama endekslidir. Örneğin 19.yy. öncesi sanatçılar genellikle orta sınıf veya alt sınıflardan gelmekteydiler (Kavolis:1979). Oysa, sanat tarihi incelendiğinde Aristokrasinin daima sanatın himayesinden sorumlu olduğu ama sanat yaratımının kendisine çok az katkıda bulunduğu görülmektedir. Acaba, aristokratlarda mı kadınlar gibi sanatsal dehadan yoksundular? Dolayısıyla, sorun 'deha' da değil, kadına düşük statü atfeden toplumsal cinsiyet bazlı yaratılmış mitlerde ve kurumlardadır (Bkz. Arıkan 1997). Sanatsal hareketlerin annelerinin olmayışı da bu yüzdendir.

Bu bağlamda, şimdi, özellikle geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin aktanımında birincil derecede rol oynayan aile ve eğitim kurumundaki cinsiyete dayalı sosyal farklılaşma örüntülerinin sanatın icraat alanındaki tezahürünü Türkiye örneğinde inceleyeceğiz.

2. Sanat Alanında Mesleki Rol Kazanımında Aile ve Eğitimin Etkisi: Türkiye'deki Durum....

2.1. Aile

1- Pek çok bilimsel bulgu sanatsal bir mesleğin kazanılmasında aile desteğinin önemine işaret eder niteliktedir (Bkz. Ulusoy 1994) ve bu bağlamda özellikle 'yüksek sanat' olarak addedilen plastik sanatlarda erkeklerin daha şanslı oldukları görülmektedir. Herşeyden önce 20.yy'a kadar sanatsal mesleklerin babadan oğula geçmesinin oldukça yaygın bir örüntü olduğu gözlenmektedir. Ünlü sanatçıların bir çoğunun özellikle babasının veya yakın akrabalarının sanatçı veya ilgili meslek sahibi oldukları tesbit edilmektedir. Örn. Raphael'in babası Ressam Giovanni Santi'dir, Hans Holbein'in babası ihtiyar Holbein idi, Fransız ressam François Clouet'in babası Jean Clouet'di. Fedengo Baracci Milano'lu bir heykeltcinin oğlu idi. Hollandalı Aelbert Cuyp bir portre ressamının oğlu idi. Picasso'nun babası da resim öğretmeniydi. Van Gogh'un iki amcası da tablo ticareti yapmaktaydılar (Turani 1983). Kavolis, (1979) çağdaş ilkeller üzerinde yaptığı çalışmada bu rolün pek çok

toplulukta babadan oğula miras yoluyla geçtiğini bulmuştur. Hatta sanatsal mesleğin babadan oğula geçmesinin akademik ortamlarda bile tabii karşılandığı ve bu duruma, akademisyenlerin oğullarını ders ücretlerinden muaf tutarak destek vermesi gibi örneklere de rastlanılmaktadır (Yapılan araştırmalar öteki mesleklerde de babanın mesleğinin erkek çocuğun meslek seçiminde, annenin mesleğinin ise kız çocuğun meslek seçiminde etkili olduğunu göstermiştir.) Örneğin 18.yy. Fransız Akademisinin uygulaması bu yönde idi. Oysa kadın sanatçıların, plastik sanatlar alanında mesleki bir pozisyon almak için bir şans elde etme açısından en iyi oldukları durumlarda, bunu, miras olarak alamamışlar, yeteneklerini kanıtlamak zorunda kalmışlardır. Ayrıca, onların da sanatçı babaların kızları oldukları ya da özellikle 19. ve 20. yy'da daha baskın ve kuvvetli bir erkek şahsiyetle yakın kişisel ilişkileri bulunduğu görülmektedir. Örneğin, daha önce bahsettiğimiz Rönesans dönemi sanatçılarından Artemisia Gentileschi'nin babası ressam Orazio Gentileschi'dir. Judiht Leyster ressam Jan Mienze Molenaer ile evlenmiştir. Paris salonunda ilk nişan kazanmış ve döneminde kadın olmamakla suçlanan (Nochlin 1988:175) Rosa Bonkeur'ın bütün gelenekleri alt-üst etmesinde babasının desteğinin rolü çok büyüktür v.b. Bu tür bir ilişkinin, erkek sanatçılar için de geçerli olduğunu ifade etmiştik. Ancak, buradaki ilginç nokta, yakın zamana kadar Avrupalı kadın sanatçıların hemen hemen hepsinin istisnasız bu ilişki içinde oluşlarıdır. Bugün bile bu tür bir ilişkiye sıkça rastlanılmaktadır. Bu durum Türk kadın sanatçıları için de ilgi çekicidir. Örneğin, Nazlı Ecevit, Afife Ecevit, Ayetullah ve Semiha Sümer, Şemsi ve Maide Arel, Leyla Gamsız, Hulusi Sarp Türk, Aliye Berger-Fahrünisa Zeid-Füreya Kural Turgut Zaim-Oya Katoğlu, Bedri Rahmi ve Eren Eyüpoğlu, Adnan Çoker-Canan Çoker v.b. gibi karı-koca veya akraba ilişkileri içinde olan bir çok sanatçı bulunmaktadır. Özellikle babaların veya kocaların kadın sanatçıların mesleki başarılarındaki oynadıkları rol ayrı bir araştırma konusu olacak kadar dikkat çekicidir. Nochlin (1988:) iyi bir ev kadını, iyi bir eş ve anne olma rolünün birinci derecede önemli addedildiği bir toplumsal örgütlenme modelinde bir kadın için 'bohem ve aykırı' stereotipleriyle tanımlanan sanatsal bir meslek seçiminin belli oranlarda geleneklere ters düşmeyi gerektireceğinden bu tür bir baba veya koca desteğinin önemine dikkat çekmektedir (Aynı biçimde kadınların siyasete atılmasında da baba ya da koca desteği önemlidir, özellikle Türkiye'de.). Gerçekten de, bu alanda kalmak için inat eden pek çok kadın sanatçı 19.yy'a kadar kadın olmamakla suçlanmış, 20.yy'da ise çoğu kez geleneksel rolleri reddedecek kadar özgür mizaçlı olarak tanımlanmıştır (Tansuğ 1988: 58). Örneğin, kızların henüz Sanayii Nefise Mektebine kabul edilmedikleri ve erkeklerin bile ressamlığı meslek anlamda ciddiye almadığı bir dönemde İnas Sanayii Nefise mektebinin kurulması (1914) için gayret sarfeden ve daha sonra da okulun müdürlüğüne atanan Mihri Besim hanım ya da Mihri Müşfik, Türk Resim tarihinin en ilginç simalarından biri olarak addedilmektedir (Tansuğ 1986: 137).

