TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANATTA YETERLİK PROGRAMI

SANATTA YETERLİK ESER ÇALIŞMASI

ÇAĞDAŞ SANATTA AİLE KURUMU TEMSİLİ VE YENİDEN KURGULANMASI

SEDA HEPSEV
07724204

TEZ DANIŞMANI:
Yrd. Doç. MUAMMER F. BOZKURT

İSTANBUL
2013

TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANATTA YETERLİK PROGRAMI

SANATTA YETERLİK ESER ÇALIŞMASI

ÇAĞDAŞ SANATTA AİLE KURUMU TEMSİLİ VE YENİDEN KURGULANMASI

SEDA HEPSEV
07724204

TEZ DANIŞMANI:
Yrd. Doç. MUAMMER F. BOZKURT

İSTANBUL
2013

TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANATTA YETERLİK PROGRAMI

SANATTA YETERLİK ESER ÇALIŞMASI

ÇAĞDAŞ SANATTA AİLE KURUMU TEMSİLİ VE YENİDEN KURGULANMASI

SEDA HEPSEV
07724204

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 15.01.2013
Tezin Savunulduğu Tarih: 05.02.2013

Tez Oy birliği ile başarılı bulunmuştur.

	Unvan Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı :	Yrd. Doç. Muammer F. BOZKURT	
Jüri Üyeleri :	Prof. İlhan ÖZKEÇECİ	
	Prof. Rıfat ŞAHİNER	
	Doç. Dilek TÜRKMENOĞLU	
	Doç. Rıza KURUÜZÜMCÜ	



İSTANBUL
ŞUBAT, 2013

ÖZ

ÇAĞDAŞ SANATTA AİLE KURUMU TEMSİLİ VE YENİDEN KURGULANMASI

Seda Hepsev

Şubat, 2013

Aile kurumu ve aile yapısına yönelik farklı görüşler mevcuttur. Sigmund Freud ve Jaques Lacan aileyi psikolojik ve dilbilimsel kavramlarla ele alırken, Friedrich Engels, Wilhelm Reich, Max Horkheimer, ailenin tüketim kültürü ve kapitalist ideoloji ile ilişkisini incelemişlerdir. Aile, tarih boyunca yapısal dönüşümlere uğramış, toplumsal konumu ve algısı değişmiştir. Buna göre, burjuva ailesi, arsitokrat aile, köylü aile ve işçi sınıfı ailesinden söz etmek mümkündür. Türkiye'de de kentli aile yapısı benzer değişimler geçirmiştir. Sanatta aile kurumunun temsili, önce sınıfsal bir temsili karşılarken, günümüzde ailenin kurumsallığına yönelik bir eleştiri halini almıştır. Ailenin toplumdaki kutsallık algısı ve bu alandaki tartışmalar, sanatçılar tarafından farklı yöntemlerle işlenmiştir. Buna göre aile kavramının tek bir yapı dahilinde ele alınması mümkün görünmemektedir. Aile, içinde cinsiyet rollerini, iktidar ilişkilerini ve tüketim alışkanlıklarını barındıran değişken bir yapıdır. Sanattaki temsili de bu yaklaşıma paralel biçimde, farklı fikirler, yöntemler ile sürekli olarak yeniden kurgulanmakta, tartışılmaya devam etmektedir.

AnahtarKelimeler : *Aile, çağdaş sanat, temsil, toplumsal cinsiyet.*

ABSTRACT

REPRESENTATION AND RECONTEXTUALIZATION OF THE FAMILY INSTITUTION IN CONTEMPORARY ART

Seda Hepsev
Febuary, 2013

There are different opinions for the institution of the family and family structure. While Sigmund Freud and Jaques Lacan have been addressing the family through the psychological and linguistic concepts, Friedrich Engels, Wilhelm Reich, Max Horkheimer have examined the relationship between the family and consumption culture and capitalist ideology. The family has undergone structural transformations throughout the history, its social position and perception has changed. Accordingly, it is possible to mention about the bourgeois, aristocratic, peasant and working-class families. The urban family structure in Turkey has undergone similar changes as well. While representation of the family has been a class representation; today, it has become a criticism intended for the institutionalism of the family. Family perception in society and the arguments in this field has been addressed in varied methods by the artists. Accordingly, it is not possible to deal with the family within a single structure. Family is a variant structure which includes gender roles, power relations and consumption habits. Family representation in art has been constantly reconstructing and discussing through the different ideas and the methods.

Keywords : *Family, contemporary art, representation, gender.*

ÖNSÖZ

Bir kurum olarak ailenin yapısını, toplumda algılanış şekillerini ve sanatta temsil edilme biçimlerini tartıştığım tezimde ve bu kavramlar doğrultusunda gerçekleştirdiğim sergide bana destek olan başta tez danışmanım Yrd. Doç. Muammer BOZKURT'a, Doç. İnci EVİNER'e, kitap tasarımı için Yiğit HEPSEV'e, İ. Orton AKINCI'ya, sergi yapım aşamasındaki yardımları için 5533 ekibi; kürator Nazlı GÜRLEK, sanatçı Volkan ASLAN ve Nancy ATAKAN'a teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZ ..... **IV**

ABSTRACT ..... **V**

ÖNSÖZ ..... **VI**

İÇİNDEKİLER ..... **VII**

RESİM LİSTESİ ..... **VIII**

1. GİRİŞ **10**

1.1. Çalışmanın Amacı 10
2.2. Yöntem 10

2. AİLE KURAMINA FARKLI YAKLAŞIMLAR **12**

2.1. Freud'un Aile Kavramı 12
2.2. Üretim Tarzı Olarak Aile 13
2.3. Ailenin Dili 15

3. AİLE YAPISI MODELLERİ **17**

3.1. Burjuva Ailesi 17
3.2. Aristokrat Aile 18
3.3. Köylü Aile Yapısı 19
3.4. İşçi Sınıfı Ailesi 21
3.5. Günümüzde Aile 22

4. TÜRKİYE'DE AİLE VE HANE **25**

4.1. Terimler ve Anlamları 25
4.2. Tarihsel Perpektiften Hane Kurma Biçimleri 26
4.3. İstanbul Hanelerinin Genel Özellikleri 27

5. ÇAĞDAŞ SANATTA AİLE KURUMU TEMSİLİ VE YENİDEN KURGULANMASI **29**

5.1. Çağdaş Sanatta Toplumsal Cinsiyet Rolleri ve Aile 31
5.2. Ev İçi Tüketim Kültürü ve Aile 34
5.3. Aile Portreleri 38

6. SANATTA YETERLİK ESER ÇALIŞMASI **41**

6.1. Önceki Yıllarda Yapılmış Çalışmalar 41
6.1.1. Ev Ödevi 41
6.1.2. Kadıköy Evlendirme 42
6.1.3. Dünyanın En Kısa Masalı 43
6.1.4. Yutan Eleman 44
6.1.5. Bazı Yanlışlar Doğruları Götürmez 46
6.2. Sanatta Yeterlik Eser Çalışması Sergisi 48
6.2.1. Amaç ve Yöntem 48
6.2.3. Popeye The Sailor Man 48

6.2.4. Kadın Erkekleşince 49
7. SONUÇ 52
KAYNAKÇA 53
EKLER 55
Ek 1. Resimler 55
ÖZGEÇMİŞ 84

RESİM LİSTESİ

Sayfa No

Resim 5.1: Charles IV of Spain and his Family ……...55
Resim 5.2: Las Meninas …..……...55
Resim 5.3: The Family Reunion…… 56
Resim 5.4: Peasant Wedding…… 56
Resim 5.5: Christening Feast…… 57
Resim 5.6: American Gothic …….. 57
Resim 5.7: Family Romance……...58
Resim 5.8: Future Plan#2…… ……..58
Resim 5.9: "Tesla", "Saskia", "Julia"…… 59
Resim 5.10: Mothers…… 59
Resim 5.11: Self-Portrait, Nursing …….. 60
Resim 5.12: Look at you, Loving Me……60
Resim 5.13: Liminal Portraits ……61
Resim 5.14: Bianca and her Opposite …… 61
Resim 5.15: Housewife, Kitchen Apron ……62
Resim 5.16: Semiotics of the Kitchen . ……..……62
Resim 5.17: Supermother ……63
Resim 5.18: Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080, Bruxselles…..……63
Resim 5.19: Kitchen……..……64
Resim 5.20: Bremen Town ……..…64
Resim 5.21: Homes for America ……..…. 65
Resim 5.22: Die Familie Schneider……..… 65
Resim 5.23: Home Sweet Home …… 66
Resim 5.24: The Cost of Living ……..……66
Resim 5.25: Family at the Sea……..……67
Resim 5.26: Kazuki-Family ……..……67
Resim 5.27: Brown Sisters ……..…. 68
Resim 5.28: My Parents……...68
Resim 5.29: Album-Self Portrait at three years old……69
Resim 5.30: Autobiographical Series ……..……69
Resim 6.1: Homework ……70
Resim 6.2: Homework 2……...70
Resim 6.3: Kadıköy Evlendirme ……71
Resim 6.4: Dünyanın En Kısa Masalı ……..…71
Resim 6.5: Takım Çalışması ……..……72
Resim 6.6: Konsantrasyon …… 72
Resim 6.7: Birlikte misiniz?……73
Resim 6.8: Kararsız……..…… 73
Resim 6.9: Babası kim biliyor musun? ……..……...74
Resim 6.10: Ellerin Terli mi? ……74
Resim 6.11: Bitse de gitsek ……..……75
Resim 6.12: Romantik bir akşam yemeği……..…… 75
Resim 6.13: Cüzdanın içinden……..…. 76
Resim 6.14: Popeye The Sailor Man……..…. 76
Resim 6.15: Olive Oyl ……..…… 77

Resim 6.16: Bluto…… 77
Resim 6.17: Swee Pea……...78
Resim 6.18: Onlarca Tango……...78
Resim 6.19: Onlarca Tango……...79
Resim 6.20: Onlarca Tango……...79
Resim 6.21: Onlarca Tango……..……..80
Resim 6.22: Onlarca Tango……..…80
Resim 6.23: Onlarca Tango……...81
Resim 6.24: Onlarca Tango……...81
Resim 6.25: Onlarca Tango……...82
Resim 6.26: Onlarca Tango……...…82
Resim 6.27: OnlarcaTango……..…….83

1. GİRİŞ

Bu bölümde Sanatta Yeterlik Eser Çalışması'nın amacı ve kullanılacak yöntem ele alınacaktır.

1.1. Çalışmanın Amacı

Batı sanat tarihine bakıldığında aile kurumunun farklı temsilleriyle karşılaşmak mümkündür. Rönesans'ta, ailelerin sınıfsal statüleri ve toplum içindeki saygınlığını pekiştirmeye yönelik aile portreleri yaygındır. Bununla birlikte, köy yaşamı ve sıradan insanların hayatlarını işleyen resimlerde de aile temsili vurgulanmıştır. Daha yakın tarihlerde ise, aile, aile içi ilişkiler ve ailenin sosyal algılanışı irdelenmeye başlanmış, ailenin kutsallığı ve dokunulmazlığına yönelik eleştiriler sanatçılar tarafından yapıtları aracılığıyla ortaya konmuştur. Bu çalışmada öncelikle farklı teorisyenlerin aile kavramına yönelik yaklaşımları ele alınacaktır. Daha sonra ailenin tarihsel ve yapısal değişimleri incelenecek, aynı zamanda Türkiye'deki aile kurumu ve toplumsal algılanışına değinilecektir. Bu bilgiler ışığında, sanat tarihinde ve günümüz sanatında, aile kavramını temel alınarak gerçekleştirilmiş örneklere bakılacaktır. Ailenin sanattaki temsili, toplumsal cinsiyet rolleri, tüketim kültürü ve aile albümleri olarak üç ayrı kategori halinde incelenecektir. Son olarak ise, Sanatta Yeterlik Çalışması'nın yapıt bölümü için gerçekleştirdiğim proje ve öncesinde yaptığım çalışmalar anlatılacaktır. Aile kurumu ekseninde ilerleyecek bu tez ve eser, ailenin toplumdaki kutsallık algısını tartışmayı amaçlamaktadır.

2.2. Yöntem

İlk olarak aile kuramına ilişkin farklı görüşler aktarılacaktır. Sigmund Freud'un aile yapısına yönelik teorileri ele alınacaktır. Anne, baba ve çocuk ilişkisinin hiyerarşik yapısını, psikolojik kavramlarla açıklayan Freud, özellikle çocukluk dönemini aile bağlamında incelemiştir. Daha sonra, aile ve ekonomi arasındaki etkileşim, Marxist aile kuramı ile açıklanacak, Freidrich Engels, Wilhelm Reich, Herbert Marcuse gibi teorisyenlerin düşüncelerine yer verilecektir. Jacques Lacan ve okulunun, dilbilim bağlamında aile kuramına yönelik çalışmaları anlatılacaktır.

Bir sonraki bölümde, aile yapısı modelleri incelenecektir. Buna göre tarihteki dört farklı ailenin -burjuva, aristokrat, köylü ve işçi sınıfı- özellikleri, ardından ise

günümüz ailesinin yapısı ve toplumsal konumu işlenecektir. Türkiye'de aile yapısı, öncelikle kullanılan terimler ve anlamları bağlamında ele alınacak, daha sonra özellikle Türkiye'de kentli ailelerin yapısal özelliklerine bakılacaktır.

Bu teorik bilgiler ışığında, sanat tarihinden yapıtlarla ailenin temsilinin örneklendirilmesinin ardından, günümüz sanatında aile kurumuna yönelik çalışmalar tartışılacaktır. Toplumsal cinsiyet rolleri, tüketim kültürü ve aile portreleri alt başlıkları ile, aile kavramını ele alan sanatçıların yapıtları sunulacaktır. Bu örneklerden sonra ise, Sanatta Yeterlik Çalışması dahilinde gerçekleştirdiğim serginin içeriği, kavramsal çerçevesi, öncesinde yaptığım çalışmalarla birlikte açıklanacaktır.

2. AİLE KURAMINA FARKLI YAKLAŞIMLAR

Aile kavramını tartışma gerekçeleri arasında, endüstrileşmiş Batı toplumlarında ortaya çıkan aile kurumunun çok yönlü krizi ve sosyal bilimlerde aile ve insan ilişkileri konusundaki teorilerin oluşturduğu birikimlerle beraber düşünme ihtiyacı gelmektedir. Bu bölümde, aile kurumuna değinmiş başlıca teorisyenlerin birbirinden farklı yaklaşımları ele alınacaktır.

2.1. Freud'un Aile Kavramı

Freudcu psikolojinin temel ilkesi zihnin yapısının çocuklukta biçimlenmesidir. Bu nedenle zihin önceden verili bir şey değildir, ancak bir süreç boyunca gelişmektedir. Bu nedenle Freud, bireyi temel aile ilişkilerine ayrıştırarak, aile yapısını incelemiştir. Aile iletişiminin esas itibariyle hiyerarşik olan karşılıklı ilişkisini ele alarak, anne, baba ve çocuk açısından ailenin iç yapısını anlamaya çalışmıştır.

Freud, aile içinde meydana gelen sistemli ve sürekli değiş tokuşları, çocuğun libidosunu, çocuğun kendine özgü seçimleri olarak biçimlemeye başlayan eylemleri, bilinçdışı olan seçimler olarak göstermektedir.[1] Çocuğun bağımlılığı fikri, Freud için birçok ideolojik amaca hizmet etmiş ve ailenin toplumsal gerçekliğini örttüğü tarzı açığa vurmuştur. Freud (2000, 63)'a göre bağımlılık, öncelikle anne babayla çocuklar arasında gelişen bağın tanımlamasıdır.

Aile kurumunun gelişimi ile ilgili olarak ise Freud, ailenin tarihi gelişimiyle, duygusal ve cinsel yaşamın ilişkisini ele almıştır. Çağdaş ailenin aşırı derecede cinsel bastırmayı düzenlediğini kabul etmektedir. Aile, Batı Avrupa'da cinsel bastırmanın çok yüksek bir seviyesini uygulamaktadır. (Freud, 2000, 28) Özellikle burjuva ailesinin ve şehirleşme sürecinin nevroza ve cinsel bastırmaya yol açtığını belirtmektedir.[2] Burjuva ailesinin en ayırt edici özelliği, onun herhangi bir geniş topluluktan göreli yalıtımı, aile yaşantısının mahrem niteliğidir. Çekirdek aile

[1] Çocuğu belirli ihtiyaçları olan bir varlık olarak, ancak anneyle babanın onu oluşturmasından sonra, anne babanın gördüğü gibi tasvir etmektedir.

[2] Erkeklerle kadınların evlendiklerinde tatmin edici cinsel yaşantılara hazır olmadıklarını gözlemleyen Freud, bu ihtiyaçların çocuğun cinsel fantezilerinin doğrudan nedenleri olduğunu kabul etmiştir.

mahremiyet, özellik ve yoldaşlıktır. Aile ilişkilerinin yoğunluğu çarpıcıdır ve çocuk bütün duygusal ihtiyaçlarını mümkün olan en dar insan çevresinde dışa vurarak bulmak zorundadır.

Freud süper-egonun doğuşta bizimle olmadığından ve gelişmesinin bir dizi ailevi etkileşime bağlı olduğunu belirtmektedir. Bu suretle, Oedipus kompleksinin[3]kanıtı içsel bir otoritenin var oluşuna bağlıdır. Oedipus, burjuva ailesinin diğer önemli koşullarını da üretir. Başarılı ve baba gibi olmak için derin bir duygusal ihtiyacı yaratırken, burjuvazinin toplumsal güvensizliğini yeniden üretir ve çocuğun duygusal enerjisini işte başarıya, ertelenmiş hazza yönelik olarak tanzim eder. Oedipus kompleksinin hukuk, din, ahlak gibi modernleşmenin temel kurumlarının dayanağı olduğunu öne süren Freud, Oedipus kompleksinin ve genelde psikanalizin kaçınılmayacak toplumsal bir boyutu olduğunu savunmuştur. Oedipus bireyi aileye indirger ve küçültür. Babanın süper-ego olarak içselleştirilmesi bireyi kollektif mite katılmaktan alıkoyar. Psikeyi daima anne/baba üzerinde merkezileştirerek miti, duyguyu, fanteziyi ve bilinçdışını özelleştirir.

2.2. Üretim Tarzı Olarak Aile

Eleştirel bir aile kavramı geliştirmek isteyen yirminci yüzyıl burjuva yazarları, özellikle Marx ve Engels'ı diğer çağdaş komünistlerle birlikte aileyi ortadan kaldırıp, yerine rastgele cinsel ilişkiler koymak isteyen çılgın insanlar olarak görmüşlerdir. Buna karşılık, burjuva evliliğini fahişeliğin bir biçimi ilan eden Marx, mali çıkarlara öncelik tanıyan orta sınıf insanlarının, duygusal işlerin değerini ekonomik kazanç güdüsüyle karıştırdıklarına inanmıştır.

Engels ise, ailenin incelenmesi gereken uzun ve önemli bir tarihe sahip olduğunu ileri sürmüştür. Ona göre bu tarihte sorgulanması gereken, evrim sürecinin belirli bir aşamasında kadına boyun eğdirilmesi ve ataerkilliğin özel mülkiyetle olan bağlantısıdır. Aile tarihindeki önemli aşamaların insanların yazılı belgeleri tutmaya

[3]Psikanalitik teoride, karşı cinsten ebeveyne sahiplenmesi ve kendi cinsinden ebeveyni saf dışı etmesi konusunda çocuğun beslediği duygu, düşünce, dürtü ve fantazilerin toplamı. 3 ila 5 yaşları arasını kapsayan fallik evrede, karşı cinsten ebeveynine sahiplenmeyi arzulayan çocuk, rakip olarak gördüğü kendi cinsinden ebeveyninden nefret eder. Genelde erkek çocuklar için kullanılsa da, bu terim bazen kız çocuklarda buna karşılık gelen Elektra kompleksiiçin de kullanılır. Freud, kız ve erkek çocukların Oedipus kompleksine farklı yollardan geçerek girdiklerini savunmuştur. Ona göre erkek çocuğun Oedipus kompleksine girmesi, dolaysız bir süreçtir: Fallikdürtülerin baskısıyla annesini arzular, onunla evlenmek ister. Ama kız çocuklarda durum daha dolambaçlıdır; komplekse yol açan şey iğdiş kaygısıdır, yani bir penisi olmadığını gören (iğdiş edildiğine inanan) kız çocuğu bu nedenle annesinden nefret eder ve ona bir penis (çocuk) vermesi için babasına yönelir.

başlamalarından çok önce gerçekleştiğini belirten Engels, bunu üç aşamada inceler: Yabanıllık döneminde grup evliliği hakim görünümündeyken, barbarlık aşaması boyunca bir çeşit eşleşme yaygınlaşmıştır. Değişimin odak noktası ise uygarlığın başlangıcıyla olmuştur. Mülkiyet ilişkilerindeki değişimler, modern tekeşliliğe veya bireysel cinsel aşka yol açmıştır.

Engels'in kurgulamalarında eşleşme, bir yönüyle ahlaki ilerlemeye yol açarken, diğer yönüyle erkeklerin mülkiyet çıkarları peşinde koşmasına ve kadınlara daha çok boyun eğdirmesine yol açmıştır.[4] Engels, aile yapısındaki temel değişimi üretim tarzına indirgeyerek tanımlamıştır.

Aynı anda hem bir psikanalist hem de bir komünist olan Wilhelm Reich, Freud ile Marx'ın bir sentezine varmaya ve bu temel üzerinde yeni bir aile kuramı tasarlamaya çalışmıştır. Karakter yapısı ve cinsel ekonomi kuramını toplumsal koşullarla ilişkilendirmiştir. Reich (1989, 55)'a göre karakter zırhı aile tarafından belirleniyordu. Cinsel ve aile yaşamlarının politikleşmesinin önemine inanan Reich, bunların sınıflı toplumun dolaylı ürünleri olduğunu ve yapılarıyla kapitalizmi beslemek için belli bir özerklik içinde nasıl davrandıklarını göstermeyi amaçlamıştır.

Frankfurt Okulu'nun kurucusu olan Max Horkheimar, aile kavramının Marx'ın toplum kuramına nasıl uydurduğunu açıklamıştır.[5] Horkheimar (2002, 203)'a göre aile, bireyle toplumu birbirine bağlayan en önemli araçtır. Çocukları sınıflı toplumu uysallıkla kabullenmeye zalimce hazırlayan bir egemenlik merkezidir. Horkheimar, gerçekte burjuva ailesinin cinsel baskıya kusursuzca ayak uydurduğunu gösterdikten sonra, işçi sınıfının refah dönemlerinde burjuva aile modelini benimsediğini dile getirmiştir.

Frankfurt Okulu'ndan Freudcu Marxist bir aile kavramı geliştiren Herbert Macuse, günümüz kapitalist toplumunu bir performans ilkesi olarak belirlemiştir. Performans ilkesi, her türlü toplumsal sistem için gerekli olan içgüdüsel bastırmanın derecesiyle, otoriter kurumların talep ettiği ilave baskının derecesi arasında ikinci bir ayrıma yol açmaktadır. Marcuse bireylerin aile içinde toplumsallaşmadıklarını ve bunun bedelinin yaygınlaşan bir uymacılık olduğuna inanarak şöyle demektedir: Bilinci eşgüdüm altında tutulan, özel yaşamı yok edilen, duyguları genele uydurulan birey,

[4] Ataerkilliğe geçiş kadınlarla eşlenen erkeklerin miras soylarını güvence altına alıp mülkiyetlerini korumaya karar vermeleriyle başlamıştır. Böylece erkekler ekonomik nedenlerden ötürü, karşı gelinmeyen babasoyluluğa ulaşmak için anaerkilliği yıkmışlardır.

[5] Öncelikle kültürel alanlar sadece ekonomik olgularla açıklanamazdı. Bunun yerine, insanların davranışını anlamak için aileye bakmak gerekiyordu.

kendi suçluluk duygusuna karşı kendini geliştirmesi ve vicdanıyla birlikte yaşaması için yeterli zihin alanına artık sahip değildir. (Postman, 1989, 97).

Özet olarak belirtirsek, Marxist aile kuramı, özellikle aile ve ekonomi arasındaki etkileşimi araştırdığı, üretim tarzları ve aile yapısında sınıf farklılıklarını önemine değindiği için etkili olmuştur.

2.3. Ailenin Dili

Fransız kuramcı Jacques Lacan ve okulu, dilbilim ve antropoloji ile ilişkili olarak, Freudcu kuramı yeniden kurma çalışmalarında aile kuramı için önemli bir yere sahiptir.[6] Lacan için çocuğun dil sistemine, simgesel dünyaya giriş yolu psikenin biçimlenmesi için önemlidir. Dil, konuşmanın kurallarını öğrenmek için doğuştan gelen bir kapasite olarak değil, ancak öznenin anne-çocuk arasındaki duygusal bağla çelişki içinde bulunan sisteme eklenmesi olarak anlaşılmaktadır.

Dil ile ilgili olarak bilinçdışını yeniden tanımlayan Lacan için bilinçdışı bir dil gibi yapılanmıştır. İçgüdüsel enerjilerin toplandığı bir alan olmaktan öte dile ait mekanizmaların bir mekanı, çözümlemeyi gerektiren bir metindir.

Başlangıçtan itibaren dil işlemeye başlamaktadır. Doğan çocuğa bir ad vermesiyle, çocuk diğerinin söyleminde, annesinin sözcüklerinde bir yere sahip olmaktadır.

Lacan'ın dilbilimi kullanmasının aile kuramı açısından önemi, psikanalizin merkezini içgüdülerin incelenmesinden, aile üyeleri arasındaki etkileşimin konuşulan kısmına dönüştürmesi olarak görülebilir. Lacancı psikanaliz bilinçdışını, anne babayla çocuk arasındaki dilbilimsel oyunla kurulmuş olarak ele almaktadır.

Lacan Freud'un erkeğe ait olana yönelik tavrını dil düzeyinde pekiştirmiştir. Buna karşılık Luce Irigaray, fallusa Freudcu bir tarzda simgesel bir yasa olarak yaslanmanın ataerkil kültürün sonucundan ziyade dilin yahut biyolojinin doğuştan gelen bir ihtiyacı olup olmadığını sorarak, fallusun neden tek başına "anlamın teminatı" olduğunu sorgulamıştır. (Irigaray, 2006, 64).

Lacan'a yöneltilen feminist eleştiri penis merkezciliğe karşı durmanın ötesinde, simgeselin tüm kavramsallaştırılmasını sorgulamaktadır. Çünkü Lacan'ın simgeseli yalnızca söylemsel alanı tanımlamak için değil, bilinçdışının düzenlenmesine yönelik

[6] Lacan'a göre psikanaliz, tarihselleştirilemeyen, ve felsefenin temel sorularına göndermelerde bulunan evrensel bir süreci ifade etmektedir. Bilinçdışı ve cinsellik Freudcu Marxistlerde olduğu gibi içgüdü kuramının yeniden vurgulanması anlamına gelmemiştir. Bunun yerine çözüm yolu "sözcük"te bulunmuştur.

de kullanmıştır. Fallus, babanın adı, yasa önem kazanarak günlük iletişimin ötesinde anahtar terimler haline gelmişlerdir.

Lacan'a karşı olarak Deleuze ve Guattari, Lacan'ın bilinçdışını libidinal üretimin bir kaynağı olarak düşünmektedirler. Buna göre bilinçdışı, arzuyu ifade ve temsil etmez, onu üretir. Lacan için bir yoksunluk olan arzunun tersine, Anti-Oedipus'da[7] arzu dolu ve tamdır. Deleuze ve Guattari, doğasını ailedeki önemli şahsiyetlerin temsil edemeyeceğini belirttikleri Oedipus öncesine, arzunun has genel eğilimini konumlandıracakları nesnelere giderler. Arzunun bilinçdışı üretimi ailevi olmak yerine toplumsaldır. (Deleuze, Guattari, 2002, 47).

Deleuze ve Guattari, anne babayı kapitalizmin ürünleri olarak düşünmüşlerdir. Bir bütün olarak toplumdan başlayarak aileyi yalnızca bütünün bir parçası olarak ve bütünle ilişki içinde görmektedirler.

Psikanaliz bireyin ve semptomlarının bakış açısından hareket ederek aileye dönmektedir. Oysa Deleuze ve Guattari, Oedipus'un bilinçdışının serbest akışına karşı toplumsal olarak kabul ettirilmiş bir bastırma olduğunu göstermişlerdir.

Lacan tarafından dilbilimine ait terimlerle, Deleuze ve Guattari tarafından libidinal terimlerle açıklanan bilinçdışı, bu kuramcılar tarafından bir yapı olarak ele alındığı için önemlidir.

[7]Anti-Oedipus: Kapitalizm ve Şizofreni (L'Anti-Oedipe: Capitalisme et Schizophrénie) Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin 1972 yılında yayımlanan kitabı.

3. AİLE YAPISI MODELLERİ

Sosyal bilimciler, ailenin psikolojik yapısını olduğu kadar, bu yapı içerisinde günümüze kadar meydana gelen değişimleri de incelemişlerdir. Günümüz aile yapısını sorgulamak, analiz etmek ve tartışmak amacıyla bu bölümde dört farklı aile modeli incelenecektir.

3.1. Burjuva Ailesi

20. yüzyılda gelişmiş kapitalist toplumların en yaygın biçimi olan burjuva ailesi, Freud'un incelemeleri doğrultusunda duygusal yapısı en açık biçimde tanımlanmış olan aile tipidir. Burjuva ailesi tanımı gereği, kentte yerleşmiş olup, 1750'lerden günümüze değin süregelmiştir. Bu süreçte burjuva ailesinin demografik yapısının düşük doğurganlık ve düşük ölüm oranlarını sürekli koruduğu bilinmektedir. Büyük ölçekli aile planlaması ilk kez bu grupta başlamıştır. (Poster, 1989, 90).

Yakın zamandaki değişimlere kadar bu sınıftaki cinsellik modern tarihin ilginç özelliklerinden birisidir. Burjuvazi, diğer sınıflardan çok daha fazla bir çabayı doyumun ertelenmesi için harcamıştır.

Burjuvazinin cinsel bastırmaya ilişkin düşüncesi Michel Foucault tarafından da sorgulanmıştır.[8] Burjuvazi, bedenin tanınması ve denetlenmesi için kullanılacak bir nesne olarak tanımlanmıştır. Foucault (1993, 39), 'ya göre burjuva ailesi, cinselliği konumlandırmaya, hapsetmeye ve şiddetini arttırmaya hizmet etmektedir.

Burjuva ailesindeki ilişkiler katı cinsiyet rolleri tarafından düzenlenmiştir. Koca, ailedeki egemen otoritedir ve fabrikada ya da pazarda çalışarak ailenin geçimini sağlamaktadır. Karısı ise, kocanın toplumsal statüsüne uyması için kendisini bütünüyle evine vermiştir. Koca, kadının bağımlı olduğu özerk bir varlık, özgür bir vatandaş olarak düşünülürken, kadının benlik duygusu tamamen kocaları kaynaklıdır. Evliliğin iyi bir şekilde sürdürülebilmesi için kadının ilgisi ve sevgisi en fazla çocuklara yöneliktir. Bu annelik şeklinin kadınlar için doğal olduğu

[8]Foucault, burjuvazinin cinselliği bastırmanın ötesinde onun hakkında konuştuğunu, ona ilişkin söylemler icat ettiğini ileri sürmektedir. Bu nedenle Foucault, cinselliğin tarihinin iktidarın bakış açısından yazılmasını önerir. Cinselliğin bedeni tanımlamanın bir aracı olduğunu öne sürmüştür.

düşünülmüştür. Kadınlar yalnızca çocuklarının bakımına yönelmemiş, onları toplumda saygın bir yer kazanmaları için de eğitmişlerdir. Bu nedenle, burjuva kadınları yaşamlarının önemli bir bölümünde eve kapatılmış, çevrelerinde meydana gelen büyük politik ve ekonomik dönüşümleri bir yana bırakarak çocuklarını büyütmeleri, evin bakımını sağlamaları ve kocalarının yemeğini hazırlamaları gerekmiştir.

Burjuva ailesinin iç ilişkileri toplumun yetki alanının ötesinde kabul edilmiştir. Aile, özel küçük bir dünya ve kutsal bir yerdir. Bununla birlikte, burjuva ailesinin özel alanı, kapitalist ekonomi ile son derece bağımlıdır. Rekabetçi kapitalizm aileyi sıcak, duygusal ilişkilerin mekanı olarak tanımlamıştır. Erkekler evlerinden ayrılarak ayrı, işlevsel olarak farklılaşmış işyerlerini kurmak zorundadırlar. Ev artık bir üretim yeri değil, ama boş vaktin, iş dünyası dışında zamanın geçirildiği bir yerdir. İş yeri aklın ve eylemin, ev ise duygunun mekanı olmuştur.

Burjuva ailesinin duygusal yapısı anne baba ile sınırlanan otoriteyle, çocuklara yönelik derin sevgiyle ve ceza olarak fiziksel cezalandırma yerine sevginin geri çekilmesi tehdidinin kullanılmasıyla belirlenmiştir. Erkeksilik; duyguları bastırabilme kapasitesi, saldırgan, akıllı ve etkin olabilmek olarak tanımlanırken, kadınsılık; duyguları ifade etme kapasitesi, zayıf, akıl dışı ve edilgen olmak olarak tanımlanmıştır. Çocukluk benzersiz fakat aşağı bir durumdur. Üstün olanları sevmek, çocuklukta öğrenilirken, yetişkinliğe geçmek otoritenin içselleştirilmesini gerektirmektedir.

Burjuva ailesi, yalnızca ilerici, ahlaki olarak yararlı bir sevgi yuvası, eve ve aileye bağlılık "özgür olma arzusu" ve bireycilik olarak değil, yeni egemen sınıfın çıkarlarının tutunmasına ve yaşla cinsiyet çatışmalarının kaydedilmesine hizmet eden belirli bir duygusal yapının kurulması olarak anlaşılmaktadır.

3.2. Aristokrat Aile

Avrupa aristokrasi haneleri, akrabaların, hizmetçilerin, diğer hizmetlilerin ve yanaşmaların bir karışımını içermektedir. Bu haneler, sayıları kırk ile iki yüz arasında değişen insanı kapsamaktadır. (Stone, 1967, 217'den aktaran Poster, 1989, 76) Aristokratlar kendilerini korunması son derece önemli olan akrabalık ilişkileri ve soy ağacının bir parçası olarak görmüşlerdir. Büyük şatolar kamusal ve politik mekanlar olarak düşünülmüştür ve mahremiyet imkansızdır. Hane üyeleri arasındaki ilişkiler fazlasıyla hiyerarşiktir ve roller katı geleneklerle sabitlenmiştir.

Evlilik en üst konumdaki kişilere ait politik bir eylemdir. Soyun kaderi aile mallarını eksiksiz olarak koruyan evliliklere bağlıdır. Evlenilecek eşlere anne babalar karar verdiğinden ve çeyizler servet değerinde olduğundan, evliliklerin sevgiyle ve cinsellikle fazla ilgisi olmamıştır. Özetle, aristokrat ailenin merkezi karı koca birliği değil, evin statüsüdür.

Toprak, aristokrasinin ana mülkiyetidir ve genelde yatırım yapılıp sömürülebilecek kapital olarak değil, aile soyunun yönetimi altındaki bir şey olarak görülmüştür. Zenginlik, miras alınıp devredilmiştir, kazanılıp biriktirilmemiştir.

Çocuklar dünyaya geldikleri andan itibaren hizmetçilere teslim edilmişlerdir. Çocuk bakımının aristokrat bir kadının asaletine yakışmadığı düşünülmüştür.[9]

Soylular çocuğun yetişmesi süresince toplumsal hiyerarşiye itaat etmeyi öğrenmesi ile ilgilenmişler, çocukların bu konudaki karşı çıkışlarına, onları dövüp, aşağılayarak karşılık vermişlerdir. Yetişkinler çocuğun ihtiyaçları veya büyüme devreleri hakkında bilgi sahibi olmadıkları için çocuğa karşı herhangi başka birine davranıyor gibi davranmışlardır. Otoriteleri tehdit edildiğinde ise kaba kuvvet kullanmışlardır. Burjuva ailesinde çocuğun bedeni denetlenirken, aristokrat ailede toplumsal hiyerarşiye saygı duyulması gereklidir. Bedenle toplumsal dünya ve ahlak arasında keskin bir zıtlık yoktur. Özdeşleştirmeler anne babayla ya da herhangi bir bireyle değil, ailenin soyuyla yapılmaktadır.

Aristokrat ailede anne, romantik bir sevgiyi değil, politik bir ittifakı simgelemektedir. Kuşaklar arasındaki mücadele cinsellikten ziyade toplumsal güçle ilişkilidir. Cinsel erdemlilik değil, politik güç bedene damgasını vurmaktadır ve beden toplumsal hiyerarşiye göre düzenlemeye maruz bırakılmıştır.

3.3. Köylü Aile Yapısı

Avrupa köylülüğü ekonomik konum ve zenginlik açısından ortakçılar ve günlük emekçilerden, bağımsız çiftçilere kadar geniş bir eşitsizliği kapsamaktadır. Köylü aile yapısının çağdaş burjuvaziyle olduğundan çok daha fazla aristokrasiyle ortak noktası olmasına rağmen, bu yapı yönetici sınıfınkinden farklıdır.[10]

Diğer köylüler ve akrabalarla yakınlık içinde yaşamış olan köylü ailesi için aile kavramı özellikle önemli bir toplumsal grup değildir. Köyle olan güçlü bağlılık

[9] Aristokrasi bu açıdan, on dokuzuncu yüzyıl burjuvazisi ile büyük bir zıtlık içindedir.

[10]Demograflar eski rejim köylülerinin çok geç evlendiği (yirmi yaşlarının sonunda) ve belli bir zaman kesitinde dört yada beş çocukları olduğunu söylemektedirler.

duygusu nedeniyle, günlük etkileşimler tüm köyü veya geniş bir kesitini kapsamaktadır ve aile özel bir dünya olarak topluma karşı kapalı değildir.

Eski rejimin Avrupalı köylü aileleri çekirdek aile değillerdir. Sayıları küçük olmasına rağmen aile ağır bir toplumsallık içindedir. Dolayısıyla, ilk modern köylü yaşamının temel birliğinin karı koca ailesi değil, köy olduğunu söylemek mümkündür. Köy, köylünün ailesi konumundadır.

Toplumsal otorite evin babasında değil, köyün kendisinde bulunmaktadır ve yaşamın günlük düzenlenişinde köyün gelenek ve görenekleri egemendir. Evlilikler, karı koca ve anne babayla çocuklar arasındaki ilişkilerin tümü köylüler tarafından etraflıca incelenmekte ve ceza yaptırımları onlar tarafından uygulanmaktadır.

Köylü kadınlar ve erkeklerin yerine getirdikleri ayrı işlevler vardır ve kadınlar kendi alanlarında önemli güce sahip olmalarına karşın genelde boyunduruk altındırlar. Yemek pişiren, çocuklarla ilgilenen, evcil hayvanlar ve bahçelere bakan, hasat işleriyle uğraşan kadınların varlığı nedeniyle, köylü ataerkilliği, aristokrasi ve burjuva ataerkilliğinden farklıdır.

Köylerde duygusal olarak önemli kabul edilen olgular karı koca ailesinde değil, bir bütün olarak toplulukta ortaya çıkmıştır. Dini bayramların, kutlamaların ve oyunların hepsi topluluğa ait olaylardır. Örneğin, köyün her bir üyesinin bütün evlenme törenlerine katılma hakkı bulunmaktadır.

Evliliklerde, köyün akrabalık ve aile üzerindeki egemenliği, anne baba ve çocukların ilişkilerini etkilemiştir. Akrabalar, yaşlılar ve genç kadınlar çocuk bakım işlerinde köylü annelere yardım etmişlerdir. Köylerdeki kadınlar emzirmeyle, kundaklamayla, çocukluk hastalıklarının tedavisiyle ilgili geleneksel bilgileri genç annelere aktarmışlardır. Denetleme bu yardımla birlikte işlemiştir. Karı koca ailesi imtiyazlı ve özel bir alan değildir, topluluğun geniş yapısına eklemlenmiştir.

Çocuklar aile içinde yaşamın merkezi olarak düşünülmemiştir. Anne babalar tarafından kendini adayarak bakılıp büyütülmemişler ve ahlaki mükemmellik için biçimlendirilmemişlerdir. Poster (1989, 205) bu durumu yüksek bebek ve çocuk ölüm oranlarının anne babanın duygulanımına engel olduğu şeklinde yorumlamıştır.

Köylü çocukluğu başka açılardan da on dokuzuncu yüzyıl burjuvalarınkinden farklıdır. Çocuk küçük yaşlarda bir çıraklık devri için genellikle bir başka köylünün evine gönderilmiştir. Genç insanların anne babalarına değil, topluluğa bağlı olmayı öğrenmeleri bu aşamada başlamaktadır. Davranışların onaylanması, bütün

topluluğun genel cezalandırması üzerine kurulmuştur ve özdeşleşme için çok sayıda kaynak vardır. Çünkü çocuk ilk anlardan itibaren geniş bir toplulukta bulunmaktadır.

Köylü ailesinde refah seviyesi, kişisel teşebbüsten çok doğanın döngüsü tarafından düzenlenmektedir. Bununla birlikte, köylülerin yaşamının bireyler tarafından bile sorgulanmayan, sayısız gelenek tarafından idare edilen sabit bir yapısı bulunmaktadır.

3.4. İşçi Sınıfı Ailesi

Sanayileşme dönemi boyunca işçi sınıfı aile yapısı birçok dönüşüme uğramıştır. Yerinden edilmiş köylülükle ve kent toplumunun en aşağı düzeylerinde tutulan işçi sınıfı, toplumsal ve ekonomik zorluk altında bir aile yapısı geliştirmiştir. Bununla birlikte, işçi sınıfı ailesi bir yüzyıl içinde burjuvazi aile yapısına yakından benzemeye başlamıştır.

İşçi sınıfı ailesinde, fabrikada ödenen ücretlerin düşüklüğü nedeniyle, tüm aile geçimini sağlamak için çalışmak durumunda kalmıştır. Buna ek olarak, günlük çalışma saatlerinin uzunluğu da düşünülünce, proleter evinin sıcak bir aile yuvası olmadığı görülmektedir.

Burjuva ahlakçıları, işçilerin ahlaksızca rastgele cinsel ilişki kurduklarını düşünmüşlerdir. Kırsal kesimden kente gelen kadınlar için piyasada bulunan işlerden birisi fahişeliktir.

İşçi sınıfında babanın otoritesini sağlayan kapital olmadığı için, mülkiyet temeli farklı gelişmiştir. Ayrıca çocuklar da ergenlik çağından itibaren çalışmaya başlamaktadırlar. Bu nedenle, genç erkekler ve kadınlar anne babalarına karşı bağımsızlıklarını erken ilan etmişlerdir.

İşçiler isteklerini geciktirecek mülkiyete ilgi duymadan, burjuvaziye kıyasla erken evlenme eğilimindedirler. Erkeklerle kadınlar arasında aile içi ilişkileri ataerkil yapıyı yıkma eğilimindedir çünkü kadınlar ev dışında para kazanırken, ev işlerini de yapmaktaydılar. Yüzyılın başındaki fabrika işinden daha sonraki ofis işine kadar birçok yeni iş sanayi süreci tarafından kadınlara sağlanmıştır. Erkek egemenliği evde ve fabrikada sürmekle birlikte, yeni biçimler kazanmıştır.

Sanayileşme başlangıçta işçi sınıfı içinde özel burjuva ailesini üretmemiştir. Aksine işçiler eski topluluk bağlarını koruyarak kapitalist egemenliğe karşı koymaya çalışmışlardır.

Çocuklar annenin sürekli ilgisi ve denetimi olmadan eski usulde yetiştirilmişlerdir. Ancak burjuva çocuklarıyla karşılaştırıldıklarında proleter çocuklar daha geniş bir yetişkin şebekesiyle karşılaşmışlardır. İşçi sınıfı çocuklarının karşı karşıya geldiği otorite ve sevgi, burjuvazinin özel ailesinden çok köylülerin topluluğuna benzemektedir.

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında tecrübeli erkek işçileri arasında bir işçi sınıfı aristokrasisi doğmuştur. Burjuva sınıfından hayırseverler, aynı zamanda alt sınıflar üzerinde kendi ahlaki standartlarını kabul ettirerek işçilerin yaşamlarını iyileştirmeye çalışmışlardır. Liberaller kısmen çocuklar için uygun bir ev ortamını sağlamak amacıyla kadınların ve çocukların çalışma saatlerini sınırlamaya teşebbüs etmişlerdir. Aynı zamanda, işçi sınıfına burjuva aile yapısının annelik sevgisi, aile hayatı, özel hayat gibi özelliklerini de getirmeye çabalamışlardır.

Proleter ailenin bir diğer devresinde, kadınların artan bir şekilde çocuklarıyla evde bulunmaya başladıkları gözlemlenmiştir. Burjuva sınıfının cinsiyet rolleri etkili olmaya başlamışsa da burjuva aile hayatı bu devrede henüz işçi sınıfına ulaşmamıştır. Annenin veya büyükannenin merkezde olduğu bir anaerkil akrabalık sistemi yaygındır. Anne, kızı evlendiğinde kızı için kendi evi yakınında bir ev açmakta ve kız, kadınların oldukça geniş olan toplumsal yaşamına katılmaktadır.

İşçi sınıfı ailesinin banliyölere taşındığı bir diğer evrede, anneyle ve toplulukla olan bağların bir dereceye kadar koptuğu gözlenmiştir. Bu noktada proleter kadın evde yalıtılmış, kocası aile yaşamı için dışarıda daha az vakit geçirir olmuş, çocuklar ilginin merkezi haline gelmiştir.

İşçi sınıfı ailelerini toplumdan koruyucu bir sığınak olarak görmüşlerdir. İşçi sınıfı kadınları anneliğin ve aile hayatının değerini benimsemişlerdir. Burjuva aile yapısını benimseyerek, burjuvazinin ahlaki meşruluğunun doğruluğunu kabul etmişlerdir.

3.5. Günümüzde Aile

Yukarıda genel hatlarıyla incelenen dört aile yapısı modeli bize, burjuva aile modelinin diğerlerinden kesinlikle farklı olduğunu göstermektedir. Burjuva ailesinin duygusal yapısı, cinsiyet rollerinin dağılımı, otorite ilişkileri, toplumun diğer katmanlarıyla birlikte düşünüldüğünde diğer aile yapılarından farklı bir düzleme oturmaktadır. Bunun yanı sıra, her biri kendi doğuşu ve değişimi için kendi açıklama gruplarını gerektiren farklı aile dokularından oluşan bir aile tarihini öneren bu dört grup, çok yönlü biçimleri, farklı yapıları ve kendine özgü tarihleri içermektedir.

İleri kapitalizmin son zamanlardaki gelişimi, eski fabrika işçi sınıfıyla yeni beyaz yakalı proletaryayı birbirine karıştırmıştır. Babanın sahip olduğu üretim araçlarını çocuklarına aktarabildiği gerçek bir burjuva yapısı, yalnızca küçük bir azınlığa özgü bir durum halini almıştır.[11] Kapitalist ekonominin belirli ihtiyaçları ailedeki değişimleri de beraberinde getirmiştir. Aile, bir tüketim birimi halini alırken, yeni bir boş zaman ideolojisi aileyi giderek daha çok tüketmeye teşvik etmektedir. (Chaney, 1999, 49) Yöneticiler de daha yüksek düzeyde tüketimi teşvik etmeye çabalamışlardır. Yeni ürünler, şık model değişimleri, herhangi bir eşyanın parçalarının demode olması, reklamcılık yoluyla ürünlerin farklılaşmasının hepsi ev üzerindeki büyük etkileriyle tüketim ideolojisini körüklemiştir. Otomobil ve TV de, zaten özelleşmiş aileyi yalıtmaya ve hatta aile üyelerini birbirinden yalıtmaya hizmet etmiştir.

Birbirine bağlı ilişkiler sonucunda cinsel işleyiş yapısında da değişiklikler olmuştur. Orta sınıftan başlayarak, eski bastırmacı burjuva ideolojisi, cinsel doyumun kabulü yönünde çöküntüye uğramıştır. Zengin ailelerin önderliğinde o zamana kadarki cinsel işleyiş tersine çevrilmiştir. Yeni doğum kontrolü araçları ve yasallaşmış kürtaj, cinsel sınırlamaları azaltmaya yönelik eğilimleri desteklemiştir. Tüketim alışkanlıkları ve yeni cinsellik anlayışı ile birlikte serbest çocuk yetiştirme uygulamaları yaygınlaşmıştır.

Kadın hareketi de geç kapitalizmin aile üzerinde konumlandırdığı baskılara karşı bir tepki olarak görülebilir. Genelde kadınları eve ve erkeklere boyun eğmeyle sınırlandıran geleneksel cinsiyet rol farklılaşması biçimlerine karşı koyan kadınlar, eşit ücretle çalışmak için eşit imkan talebinde bulunmuşlardır. Feminist hareket kadının evdeki rolünün temel öğelerine meydan okumuştur. On dokuzuncu yüzyıl burjuvazisinde kadınlar cinsiyetsiz olarak düşünülürken, feministler kadınların erkeklerinki kadar cinsel dürtüleri olduğunu ileri sürmüşlerdir. On dokuzuncu yüzyılda saygın burjuva kadınları politikadan kaçınırken, bu tür bir suskunluk şimdi kuşku ile karşılanmaktadır.

Kadın haklarının savunulması haricinde, aile kurumuna karşı eleştirel bir tutum içinde olan feminist ve sosyalist Simone de Beauvoir, burjuva ailesini kötü bir toplum tarafından üretilen sorunlara yönelik zayıf bir çözüm olarak suçlamaktadır.

"Düşünüyorum da, insanlar aileye ve çocuklara bu kadar çok önem veriyorlarsa, bunun nedeni genelde büyük yalıtılmışlık içinde yaşamalarıdır. Hiçbir arkadaşlarının, sevgililerinin,

[11] Beyaz yakalı orta sınıfla mavi yakalı işçi sınıfının çocuk yetiştirme yöntemlerindeki farklılık değişmeden duruyor olsa da, geleneksel işçi sınıfının önemli bir kesiminin burjuva modeline temel noktalarda benzeyen ailelerde yaşadıkları belirtilebilir.

duygulanımlarının, kimselerinin olmamasıdır. Yalnızdırlar; bu nedenle herhangi bir kişiye sahip olmak için çocuk sahibi olurlar. " (Beauvoir,1993)

Bunun yanı sıra, boşanma oranlarındaki ve evlilik dışı ilişkilerdeki artış, evli çiftlerin yaşam boyu birlikte oturmasına ve sadık kalmasına yönelik düşüncedeki azalma, çocukların evin dışında yaşantılarının olması kendi yaşıtlarının bulunduğu gruplarda yakın ilişkiler kuruyor olmaları, burjuva ailesinin sallantılı bir zeminde durduğunu göstermektedir. Yine de, "mutlu son" ideolojisi son derece yoğun bir çekiciliğe sahiptir. İnsanlar meta ilişkileri haricinde duygusal bir tatmin aradıklarından, aile bunun en etkili yolu olmayı sürdürmektedir.

Aile yapısındaki değişimler dolaylı, bilinçdışı şekillerde gerçekleşmiştir. Eşcinsellerin evlenme hakkı, kadınların doğurganlık kapasitelerini denetleme hakkı gibi aile yapısının sorunlarını politikleştirmeye yönelik çabalar toplumsal dönüşümleri de içermektedir. Geçmişte aile yapısıyla ilgili değişimler, küçük belirli gruplar dahilinde ele alınırken, bugün geniş toplumsal bir tabana yayılmaktadır. Yaş ve cinsiyet hiyerarşilerini yeniden üreten, iktidar mekanizmalarını sınırlayan ve bu suretle değişim için yön gösteren ütopyacı aile modelleri, eleştirel aile kuramının araştırma alanına dahil olmaktadır.

4. TÜRKİYE'DE AİLE VE HANE

Bu bölümde, Türkçe'de aile ve hane kelimelerinin kullanımına ilişkin çeşitli anlamlar ele alındıktan sonra, Osmanlı'nın son dönemlerindeki hane kurma biçimleri incelenecek ve özellikle İstanbul merkez alınarak, kentli ailenin yapısına dair gözlemler aktarılacaktır.

4.1. Terimler ve Anlamları

Duben (2002, 98), aile ve hane kavramlarına karşılık gelen Türkçe kökenli terimlerin bulunmadığını belirtir. Yaygın olarak kullanılan aile kelimesi Arapça'dan, hane ise Farsça'dan Türkçe'ye geçmiştir.[12]

Aile ve hane kelimeleri bazen birbirlerinin yerine kullanıldıkları halde, içerdikleri anlamlar bakımından farklı görüşler belirtilmiştir. Sözlük anlamı bakımından, "karı-koca", "ev halkı", "akraba" gibi tanımlar mevcuttur. Coğrafi ve toplumsal farklılıklar gözetilerek yapılan araştırmalarda ise aile, "karı koca ve çocuklardan oluşan ekonomik bir birim", "çocuklu olsun olmasın evli çift", "akraba grubu" gibi tanımlarla açıklanmıştır.

Yaygın halk tanımının değişik versiyonlarına işaret eden hane, kırsal toplumun ve kent toplumundaki esnaf ve zanaatkarların temel üretim ve tüketim birimi olduğu yönündedir. Örneğin Osmanlı yönetimi açısından hane, bir vergilendirme birimi olarak değerlendirilmiştir. Bununla birlikte, ortak yürütülen faaliyetler, akrabalık bağları ve ortak ikametgah, Türkiye'de hane kavramının genel tanımı olabilmektedir.

Hane bir bina olarak ele alındığında ise, ailelerin ikamet ettiği oda, ev veya gözler olarak tanımlanmaktadır. Geleneksel bir Türk evinde, bazı istisnalar haricinde her bir oda tek bir ailenin oturduğu çok işlevli bir fiziksel mekandır. (Kuban, 1995, 290) Modern dönem öncesi Avrupa evlerinden farklı olarak, Türk evinde bu küçük hane ve odalar birbirine bağlı değillerdir ve geçit işlevi görmemektedirler. Mahremiyet

[12] Ev kelimesi ise hane ile eşanlamlı olarak kullanılmasına rağmen, hane ile tam olarak aynı anlamı taşımamaktadır. Hane, hem bina hem de içinde yaşayan topluluk anlamını içerirken, ev daha çok fiziksel bir yapıya işaret etmektedir.

sorununun yaşanmadığı bu odaların her biri sofa, hayat veya serge denilen bir koridora veya ortak kullanılan bir odaya açılmaktadır. (Duben, 2002, 77)

Aileye yeni katılan fertler için binanın duvarları yıkılıp bağlantılar kurularak, yeni odalar eklenebilmekte, bitişik yeni yapılar inşa edilebilmektedir.

Fakat, tam bir toplumsal birim olarak haneyi oluşturabilmeleri için, mimari özelliklerin haricinde üretim ve tüketimlerinin de ortak olması gerekmektedir. Küçük hanelerdeki aile mensupları, bireyler olarak birbirilerine bağımlı hale gelerek, faaliyetlerini beraber yürüten birer grup oluşturmuşlardır. İkamet bakımından özerk odalarda yaşayan aileler, üretim ve tüketim açısından hanenin birer parçasını oluşturmuşlardır. Dolayısıyla, hanenin ortak ikamete vurgu yapan tanımı ile ortak ikamet ve ortak tüketime ilişkin faaliyetlere dayanan tanımı birbiri ile örtüşmektedir.

4.2. Tarihsel Perpektiften Hane Kurma Biçimleri

Avrupa'da evlilik hane kurma sistemlerinin merkezi unsuru olarak görülmüştür. Rusya ve Balkanlar gibi Batı Avrupa'ya yakın olan bölgelerin geçmişine bakıldığında ise, evliliğin hane oluşumuna pek fazla etkisinin olmadığı gözlemlenmiştir. (Duben, 2002, 90) Yeni evlenen çiftin ikameti, geleneksel olarak erkeğin babasının evinde oturma sistemine dayanmaktadır. Otoritenin sahibi olan hanedeki yaşlı erkeğin mirası, onun ölümüne dek bölüşülmediğinden, genç çiftin üretim faktörleri üzerinde denetim hakkı bulunmamaktadır.

Batı Avrupa'daki durumdan farklı olarak evlilik, Türkiye'deki hane kurma sisteminde belirleyici olmamıştır. Sistemi belirleyenin evlilik değil, ölüm olduğu anlaşılmıştır. Otorite olacak yeni kişinin belirlenmesi, oturulan meskenin yeniden düzenlenmesi ve mülkiyet hakkını etkileyen faktör, babanın ölümüdür. Yeni bir kuşağın biyolojik yeniden üretimini başlatan evlilik ve bu kuşağın yetişmesine ilişkin karar verme hakkı, onların anne ve babasında değil, en yaşlı kuşaktadır.

Türkiye'de evlilik, gelinin kocanın hanesine girmesi ve yeni bir evlilik biriminin, yani ailenin oluşması anlamına gelmiştir. Bu durum, ne mülkiyet haklarının el değiştirmesi açısından, ne de bir üretim ve tüketim birimi değişikliği açısından önem arz etmiştir.

İkamet sistemi patriarkal bir sisteme dayalı olduğundan, hanedeki yaşlı erkek, yeni aileye ya aynı çatı altında, ya da baba evine yakın bir yerde oturacak bir yer sağlamakla yükümlü olmuştur.

Kız çocukları evlendiklerinde doğdukları haneden ayrılmışlar, oğullar evlendiğinde, kız çocuklarının yerini gelinler almıştır. Hanenin dağılması, babanın ölümüyle gerçekleşmiştir. Mülk, çocukların geleneksel kurallara göre paylarını almasıyla bölünmüş ve hanenin dağılması bu şekilde gerçekleşmiştir.

Türkiye'de kadının cinselliği ailenin namusu ile yakından ilgili olduğundan, kız çocukların erken evlenmesi bir güvenlik stratejisi olarak görülmüştür. Evlilik, mülkün devredilmesinde belirleyici olmadığından ve evlenen çiftin kendi geçimini sağlaması gerekmediğinden, erkeklerin de genç yaşta evlenmeleri yaygın bir anlayıştır.

Türkiye'de geleneksel hane yapısında otoriteyi belirleyen yaşça büyük olmak olsa da, yaşça büyük erkek ve kadınlar hanedeki farklı faaliyet alanlarında otorite sahibi olmuşlardır. Fakat yerel geleneklere göre hane arazisinin denetiminin, kesin olarak yaşça büyük olan erkeğin elinde olduğu anlaşılmıştır.

4.3. İstanbul Hanelerinin Genel Özellikleri

İstanbul, Anadolu'yla kültürel bağları olan, ama aynı zamanda Akdeniz çevresindeki diğer büyük merkezlerle de benzerlik gösteren farklı bir evlilik ve hane kurma sistemine sahip olmuştur.

İstanbul'da on dokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren ekonomi giderek ticarileşen, ücret ve maaşa bağlı bir sistem üzerine oturmaya başladığından, evlenen kişiler çoğunlukla kendilerine bağımsız bir ev kurmuşlardır. Evlenen erkeğin kendi evini geçindirebilmesi gerekliliği o dönemde yaygın bir inanç olmuştur.

Bununla birlikte, yaşlı annelerle oturan evli çiftlerin de sayısının oldukça fazla olduğu görülmüştür. Çocuk bakma yükünü azaltarak karı kocanın serbestliğini desteklediğinden, bu sistem yaygındır. Ancak İstanbul'da, yeni evli çiftlerin mekansal ve ekonomik bağımsızlıklarını kazanmaları da ön plana çıkmıştır.

1930'lu yıllarda kapsamlı bir Batılılaşma sürecine giren İstanbul ailelerinin temel yapısında birçok şey aynı kalmıştır. Genel olarak hane büyüklüğünde önemli bir değişim olmamıştır. Fakat I. Dünya Savaşı'nın sonunda ekonomik ve sosyal çalkantılarla çözülen konak yaşamı, çok haneleri ailelerin oranında düşüşe neden olmuştur. Bu yıllarda İstanbul'a yaygın olan aile tipinin çekirdek aile veya yaşlı dul annelerle paylaşılan aileler olduğu görülmüştür.

İstanbul'da kadın eğitiminin yaygınlaşması, evlenme yaşının yükselmesi, II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinde kadının toplumdaki yeri ile ilgili yeni düşüncelerin doğması, kadınlar için iş imkanlarının açılması, karı koca arasındaki

ilişkiyi de farklı bir seviyeye taşımıştır. 1920 ve 1930'lu yıllarda özellikle orta ve üst sınıflarda gençlerin çoğu ana babalarının bilgisi ve izni dışında flört etme ve eş seçme hakkına sahip olmadığı halde, böyle bir evlenme türünün doğru olabileceği düşüncesi yaygınlaşmıştır. Bu dönemde karı koca arasındaki ilişkiler yeni beklentiler içine girmiş olsa da, aile içinde erkek ile kadın arasındaki geleneksel işbölümü konusunda kayda değer bir değişiklik görülmemiştir.

Azalan çocuk sayısıyla birlikte aileler çocuklarına daha fazla duygusal ve ekonomik yatırım yapabilmişlerdir. 1920 ve 1930'lu yıllarda "çocuk merkezli" aile olarak bilinen bu yaklaşım özellikle İstanbul ailelerinde gözlemlenmiştir.

Yine aynı dönemde yemek tarzında da radikal değişiklikler yaşanmıştır. Yer masasından yemek masasına, el ve kaşıktan, çatal ve bıçağa, ortak tabaktan ayrı tabağa geçiş yaşanmıştır. Birlikte yemek yemek ailenin en önemli günlük ritüellerinden olduğundan, bu ritüelde görülen değişim, o dönemin sembolik dünyasının ve insanların kimliklerinin de değişimine yönelik bir rol oynamıştır.

Dönemin medeniyet söylemlerinin merkezinde yer alan "alaturka-alafranga" ikileminin merkezinde aile yer almaktadır. İstanbul'un bu anlamda konumu belirlenirken, gerek coğrafi ve kültürel bağları bulunan Avrupa'yla, gerek köklü kültürel ve toplumsal gelenekleri paylaştığı Anadolu'yla ilişkisine de bakmak gerekmektedir. Ailenin gelecekteki kimliğinin anlaşılması açısından, bu dönemde siyaset, eğitim, ekonomi kurumları ve aile kurumlarının incelenmesinin önemi büyüktür.

5. ÇAĞDAŞ SANATTA AİLE KURUMU TEMSİLİ VE YENİDEN KURGULANMASI

Temsil kavramıyla birlikte, toplumsal pratiklerin gerçekleri nasıl yansıttıkları değil, temsil edimlerinin bu gerçekliğe nasıl müdahale ettiklerini ve onun kuruluşuna ne şekilde katkıda bulunduklarını ele almak mümkün hale gelmiştir. Temsil kuramları, sanatın, sanatçının kendi içine kapalı ruhunun bir üründen ibaret olmadığının, hem politik hem de kolektif bir süreç olduğunun görülmesine ve bu görüşün dile getirilmesini sağlamıştır.

Resimsel imgeler tarihsel, toplumsal ve kültürel açıdan birbiriyle çelişen görme tarzlarını belirledikleri gibi, farklı tarihsel dönemlerin farklı algılayış şekillerini de belirlemişlerdir. Toplumun algılayışını ise toplum düzeni ve ilkeleri, yani iktidar ortaya koymaktadır. Aileyi ise toplumsal cinsiyet rollerinin meydana geldiği ve tanımlandığı, iktidar ve ekonomi olgularının yoğun olarak yaşandığı bir kurum olarak ele aldığımızda, sanatla olan ilişkisinin incelenmesi kaçınılmaz olmaktadır.

Sanat tarihi içerisinde önemli bir yere sahip olan aile portreleri, sadece ailevi sıfatların temsilini değil, aynı zamanda aile kimliğinin inşasını da ifade etmiştir. Kimlikleri görünür kılma, somutlaştırma görevi üstlenen aile portreleri, özellikle Rönesans'ta yaygınlık kazanmıştır. Varlıklı ve üst sınıf insanlara yönelik bir tür olarak aile portreleri, kişinin yakın ailesinin görüntülerinin yaşatılmasını sağlamıştır. Sınıfsal statünün ve genel önemliliğin göstergesi olarak aile şeceresinin kanıtlanmasına yardım etmiştir.

Francisco Goya'nın 1800 yılında tamamlamış olduğu "Charles IV of Spain and his Family" isimli tabloda (Resim 5. 1) kraliyet ailesi gösterişli kıyafetler ve mücevherler içinde birebir boyutlarda resmedilmiştir. Tam ortada, kollarını her iki yanında yer alan çocuklarına dolamış olan kraliçe Maria Louisa, kutsal anneliği simgelemektedir. Kraliçenin sağında ve solunda kralın erkek kardeşleri, eşleri ve çocukları yer almaktadır. Goya'nın kendisi de resmi yaparken kompozisyona dahil olmuştur ki, sanat tarihçileri sanatçının resimdeki konumu açısından bu resmi Velasques'in Las Meninas'ı ile karşılaştırmışlardır. (Resim 5. 2) Fransız romancı Theòphile Gautier'nin kraliyet ailesi hakkında, "köşedeki fırıncı ve ailesinin piyangoyu kazandıktan sonraki halleri" şeklinde yorum getirmesi, sadece gösterişi amaçlayan kostüm ve takıların

bolluğundan değil, aynı zamanda kullanılan ışığın bir tiyatro sahnesini andırması ve Goya dahil figürlerin izleyiciye direkt olarak bakıyor olmasındandır.

Yine bir tiyatro sahnesini andıran fakat izleyicinin orada olduğunun son anda fark edilmesi hissiyatına dayalı bir başka aile portresi Frédéric Bazille'in "The Family Reunion" (1867) isimli tablosudur. (Resim 5. 3) Bazille, güneşli bir günde terasta ağaç gölgesinde toplanmış, yüksek burjuvaya ait olan kendi ailesini resmetmiştir. Özellikle açık hava resimleriyle bilinen Bazille bu resminde, Fransa Montpellier yakınlarındaki yazlık evlerini kullanmıştır. Güçlü ışık kontrastlarının olduğu resimde, gölgede resmedilen figürler, gökyüzü ve çevrenin ışığını daha belirgin kılmaktadır. Figürler kameraya poz vermek amacıyla toplanmamıştır. Aksine resmi yapan kişi ve izleyici bir anda aralarına dahil olmuş gibidir. Ortada sırtı dönük oturan figür, sanki o an yüzünü izleyiciye dönmüştür. Bununla birlikte, ressamın kendisi de dahil olmak üzere, tüm portreler ve ifadeleri açıkça resmedilmiştir. İzleyicinin bu aile saadetine ve mutluluk tablosuna son anda dahil olması, ailenin kendi içine kapalılığını ve kutsallığını bir kez daha hatırlatmaktadır.

Üst sınıf soylu ailelerin temsillerinin yanı sıra, gündelik köy yaşantısının temsil edildiği Flaman resimlerinde de aile konusu ele alınmıştır. "Janr Resmi"nin önde gelen sanatçılarından Pieter Bruegel, bilinen resmi "Peasant Wedding"de (1568), (Resim 5.4) bir köy düğününü, abartısız, normalde gerçekleştiği gibi hayal ederek yansıtmıştır. Her ne kadar asıl amaç gündelik hayatı resmetmek olsa da, bu dönem resimlerinde köylü ailesi ve onların yaşam şekli ön plandadır. Ressamın, özellikle Flaman köylüsünün yaşamını olanca gerçekliği ile ortaya koyduğu resimler onun "Köylü Bruegel" olarak adlandırılmasını sağlayacak ölçüde öne çıkar.

Bruegel'e değin Avrupa resminde halk kültürüne ve taşra yaşantısına bakış yok denecek kadar kısıtlı ve önyargılıdır. Bruegel'in bütün bu önyargıları kırarak insancıl ve gerçekçi bir bakışla köy yaşamının tüm yönlerini belgelediği resimlerindeki ruh, sonraki yıllarda ressamın bizzat taşra kökenli olduğu zannına yol açmıştır. Bu resimlerde tarım, avcılık, ziyafetler, hasat şenlikleri, çocuk oyunları, danslar, düğünler gibi 16. Yüzyıl Flaman taşra hayatının tüm yönleri belgeci bir detaycılıkla anlatılır.

Benzer şekilde "The Christening Feast" de (1664) Jan Steen, (Resim 5. 5), kendi çocuğunun vaftiz şenliğini resmetmektedir. Anne resmin solunda belli belirsiz görünürken, merkezde baba yeni doğmuş çocuğunu tutmaktadır. Evin içindeki hizmetçiler ve evin dağınıklığı, cinsiyet rollerinin dağılımını ve evin içindeki dengeyi anlatmaktadır.

Kucağında bebeği taşıyan baba dahil sadece iki erkeğin yer aldığı bu on altı adet figürlü kalabalık resimde ilk bakışta her şey normal görünmektedir. Yemekle meşgul olan kadınlar, sandalyeyi tutan hizmetçi, en solda kucağında yastığıyla yatmakta olan anne, oldukça dağınık mekanda yer almaktadırlar.

Fakat resme biraz daha dikkatli bakıldığında, arka planda kapıdan çıkmakta olan bir erkek figürü daha göze çarpar. Babanın kucağındaki bebeğin kafasının arkasından iki parmağı ile kulak işareti yapan bu figür ressamın kendisidir. Baba figürü ile dalga geçen ressam, mekana yerleştirdiği bazı cinselliği çağrıştıran objeler ile de bu tutumunu pekiştirir. Nitekim, belinde beyaz önlüğü ve yaşlı görüntüsü ile babayı zaten yeterince güçsüz betimlemektedir. Duvarda asılı sosis, uzun saplı tava ve yerde kırık yumurtalar, ressamın kurnazca kurguladığı ve cinselliği ifade eden anlatımını içermektedir.

Grant Wood, 1930 yılında yaptığı "American Gothic" resminde de bir Amerikan köylüsünü tasvir etmektedir. (Resim 5. 6) Bu resim, modernleşme karşıtı, taşralı Amerikan ailesinin temsili olmuştur. Kendisi de Iowa'da bir kasabada yaşamış olan Wood, Amerika'da şehir yaşamından uzak, dağların eteklerinde kurulmuş, tek kiliseli köy hayatını ve aile yaşamlarını resimlerine taşımıştır. American Gothic'de, gündüz olmasına rağmen perdelerinin tamamı kapalı olan Gotik mimari bir evin önünde duran köylü ve onun kızı resmedilmiştir. Köylü adam elinde çapasıyla toprağını korumaya her an hazır vaziyettedir. Kızın gözleri etrafı kolaçan etmektedir. Bu iki figür de, evlerini göstermek yerine onun önünde durarak, resmin arka planını kapatmaya çalışır gibidirler. Figürlerin kıyafetleri yaptıkları işleri simgeler. Kız, sıkıca toplanmış saçları ve önlüğüyle ev işlerini yapmaya hazır durumdadır.

Günümüz sanatında aile kurumu çok farklı açılardan ele alınıp tartışılmaya devam etmektedir. Yukarıda bahsi geçen sanat tarihinden örneklerin haricinde, bu bölümde çağdaş sanatta aile kurumu temsili, belirli başlıklar altında incelenip karşılaştırılacaktır.

5.1. Çağdaş Sanatta Toplumsal Cinsiyet Rolleri ve Aile

Judith Butler'ın Cinsiyet Belası adlı eserinde incelediği artık oldukça iyi bilinen cinsiyet/toplumsal cinsiyet ayrımı meselesi, bizi Freud'un "dişinin dişiliğini", "erkeğin erilliğini" tanımlama girişimine geri götürmektedir.[13] Freud'dan, biyolojik cinsiyet ile

[13] Freud için asıl sorun kadının ve erkeğin biyolojik doğası değildir. Sorun, kadının ve erkeğin onların biyolojilerinin bir aynası olan psikolojileridir. Çocuk dişi olarak doğmuşsa, içinde büyüdüğü kültür sayesinde dişiliği, erkek doğmuşsa erkekliği kazanacaktır.

toplumsal cinsiyet arasında bir kader bağı olduğu sonucunu çıkartırsak, bu kader varoluş biçiminin kurucusu olması açısından, Butler'ın dediği şekilde bize bela olur.

Foucault da Butler gibi, bedenin doğal ve özsel bir cinsiyet fikri yükleyen bir söylem tarafından belirlenmesinden önce cinsiyetli bir varlık olmadığını savunmuştur. (1993, 102) Ona göre beden, söylem içinde ve iktidar ilişkileri bağlamında cinsiyetli bir varlık olma anlamını kazanmaktadır. "Cinsellik" iktidarın, söylemin, bedenlerin ve duyguların tarihsel olarak özgül bir düzenlenişidir.

Foucault'nun sözünü ettiği bu ilişkiler düzeninin yoğun olarak yaşandığı ve tanımlandığı yer ailedir. Sınırları kesin hatlarla belirlenmiş cinsiyete dayalı ailedeki rol dağılımı, iş bölümünü de beraberinde getirmiş, zaman içinde bir takım değişikliklere uğramış olsa da, iktidar yapısı bu sayede devamını sağlamıştır. Günümüz kent ailesini ele aldığımızda, belirlenmiş ev işleri kadına aitken, kamusal ve ücretli görevler erkeğin üstlendiği rollerdir. Teknolojinin gelişmesi, yaklaşık kırk senedir sürdürülen feminist hareketler, kadınların iş yaşamında daha aktif bir konuma gelmesi gibi faktörler, ailedeki temel rol dağılımında kökten bir değişikliğe yol açmamıştır. Erkeğin aile içindeki iktidarı, annenin çocuklar üzerindeki iktidarı, cinsel ilişkilerde ortaya çıkan iktidar ilişkileri, toplumsal cinsiyet dağılımının ailede başlayarak, daha geniş toplumsal kurumlarda devam eder.

Aile içindeki benzer iktidar ilişkilerini Amerikan kültürü ve gündelik yaşamı üzerinden ele alan Charles Ray, "Family Romance"(1993) (Resim 5. 7) isimli işinde, vitrin mankenlerini kullanmıştır. El ele tutuşmuş anne-baba ve iki çocuktan oluşan çekirdek bir aile görürüz. Fakat, çıplaklıkları ve vitrin mankenlerinden farklı olarak cinsel organlarının da bulunması haricinde ilk bakışta fark edilmeyen bir başka anormallik, çocukların ve anne-babanın boylarının eşit olmasıdır. Anne-babanın boylarının kısalmasından çok, kilolu, tıknaz vücutları, yuvarlak omuzları ile çocukların devleşerek, bir anlamda yaratığa dönüşmüş olmaları rahatsızlık verir. Orta sınıf, Anglo-Sakson Amerikan ailesi ve Amerikan kültüründe yaşanan standartlaşmayı konu edinen Ray, kullandığı figürlerde yaptığı ufak değişiklikle, aile içindeki güç dengesini sorgulamaktadır. İlk bakışta normal görünen fakat hiç de tanıdık olmayan bir görüntü yaratarak, sorgulamadan kabul edilen iktidar ilişkisini ortaya çıkartır.

Bedensel müdahaleye dayalı bir başka iş, Hiroko Okada'nın "Future Plan #2" (2003) (Resim 5. 8) isimli fotoğrafında görülmektedir. Bir hastane odasında iki genç hamile adam, hayatlarından son derece memnun şekilde beklemektedirler. Bu sosyal ve biyolojik dönüşümün anormalliği bir yana, erkek figürlerin hamileliklerini çoktan

normalleştirmiş, kabul etmiş olmaları dikkat çekmektedir. Kadına ve erkeğe biçilen roller ve bu roller arasındaki sınırlar, erkek anatomisine yapılan müdahale aracılığıyla işlenmektedir.

Annelik ve hamilelik, Rineke Dijkstra'nın portrelerinde de ele alınmıştır. Üç genç anne "Tecla", "Julia" ve "Saskia" (1994) (Resim 5. 9) yeni doğum yapmış anneler olarak bebeklerini kucaklarında tutmaktadırlar. Fakat Dijkstra'nın portrelerinde, figürlerin içinde bulundukları durumu yansıtan herhangi bir yüz ifadesi yakalamak oldukça zordur. Nitekim, bu üç portrede de, figürler objektife poz veriyor olsalar da, seyrediliyor olmalarına aldırmıyor gibidirler. Üstelik, çıplak ve yeni doğum yapmış olmalarının bedenlerinde bıraktığı tüm izlere rağmen. Tecla'da bacaklarından süzülen kan, Saskia'da ameliyat izleri, Julia'da ise külotunun içinden pedi görülmekte, bu üç figürün yüzlerinde ise sadece yaşadıkları deneyim ve hassaslığın ifadeleri göze çarpmaktadır. Anneliğe dair alışılmış bir kutsallık temsilinden çok, annelik kavramına dair yalın bir gerçeklik hakimdir.

Kucağında bebeğini emziren bir başka yarı çıplak figürü, Margi Geerlinks'in "Mothers" (2000) (Resim 5. 10) serisinde de görürüz. Dijkstra'nın fotoğraflarındaki genç ve yeni doğum yapmış kadınların aksine, burada saçları beyaz, bedeni yaşının ilerlemiş olduğunu gösteren ve fakat bebeğini emziren bir kadın figürüyle karşılaşırız. Bebeğini emziren bir anne temsili ile tezat oluşturan bu görüntü bizi birtakım kimlikleri sorgulamaya yöneltmektedir. Geerlinks de işlerinde, insanların toplum içinde yarattıkları kimlikleri, cinsiyet rollerini ve bunların nasıl yönetildiğini ele alır. İmgelerin temsil ettiği anlamları seyirciye dolaylı olarak değil, direkt olarak gösterir. Özellikle yaşlanmanın, kurulu kimlikler üzerindeki etkisi ve bundan yola çıkarak, bilim, din, ahlak, zaman kavramlarının algılanışını sorgular.

Bebeğini emziren anne figürü Catherine Opie'nin oto portrelerinde de işlenmiştir. "Self-Portrait, Nursing"(2004) (Resim 5. 11) sanatçının bebeğini emzirme anını göstermektedir. Geerlinks gibi Opie de toplumsal olarak oluşturulan kimlikler ve rolleri, lezbiyen kimliği üzerinden işlemektedir. Annelik ve lezbiyenlik kimliklerini bir araya getirdiği bu oto portrede, inşa edilen kimlikleri iç içe geçirir. Dövmeleri, yara izleriyle çıplak olarak karşımıza çıkan figür, anneliği en yalın haliyle temsil eden emzirme ritüelini gerçekleştirmektedir.

Anne ve çocuk ilişkisini kız çocuğun gözünden ele alan sanatçı Melanie Manchot, dört seneyi aşan bir süre boyunca annesini model olarak kullanmıştır. "Look at you, Loving Me"(1996-2000) (Resim 5. 12) serisindeki fotoğraflar, dramatik bir ışığın kullanıldığı tuval üzerine fotoğraf baskılarıdır. Annesinin çıplak bedenini

fotoğraflayan sanatçı, anne-kız ilişkisini model-fotoğrafçı ilişkisine dönüştürmüştür. "Liminal Portraits"(1999-2000) (Resim 5. 13) serisinde, yine annesinin çıplak bedenini farklı kamusal ve özel alanlar önünde fotoğraflamıştır. Farklı manzara görüntüleri önüne, annesinin deforme olmuş bedenini yerleştirerek bir tezatlık yaratmaya çalışmıştır. Güzel ve estetik algısını sorgulamıştır. Yıllar boyu süren bu ortak çalışma pratiği, aynı zamanda anne ve kızı ilişkisinin de fotoğraflara yansımasına sebep olmuştur.

Annelikten evlilik kurumuna geçecek olursak, seyirciye yüzü dönük poz verir durumda fakat yüz ifadesiyle herhangi bir etkileşime girmeyen bir figür, Marzia Migliora'nın "Bianca and her Opposite"(2007) videosunda görülür. (Resim 5. 14) Beyaz bir duvar önünde, elinde buketiyle beyaz bir kıyafet içinde görülen gelin, ifadesiz ve sabit durmaktadır. Evliliği tek başına temsil eden bu figür, videoya ait sesin başlamasıyla, etrafından süzülen siyah bir boya ile kaplanmaya başlar. Beyaz elbise, figürün saçları ve yüzü, elindeki çiçek yavaş yavaş siyah renge dönüşmektedir. Bunlar olurken, figürde herhangi bir hareket görülmez. Yanında damat olmaksızın tek başına duran bir gelin, geçen zaman içinde, ilk başta beyaz renkle temsil ettiği tüm anlamları kaybetmektedir.

5.2. Ev İçi Tüketim Kültürü ve Aile

Kullanım değeri yaratılan bir yer olan ev ile değişim değerinin üretildiği işyeri arasındaki ayrım, bunların cinsiyete dayalı işbölümüne müdahalesi ve sanatçıların bu alanda ürettikleri işler, bu bölümün eksenini oluşturacaktır.

Ev ile işyeri arasındaki kopuş yirminci yüzyıl sonu kapitalizm ideolojisinin ayrılmaz bir parçasıdır. Ev kadınının emeği ve yarattığı kullanım değeri, kültür açısından emek sürecinin dışında olarak algılanır ve neredeyse görünmez kılınır. Aynı zamanda ev işlerinin kapalı kapılar ardında yapılması ve ev kadınının yalıtılmış olması da bir başka unsurdur.

İş gücünün yeniden üretilmesi kapitalizm için tarihsel bir zorunluluk olmuşken, ev içi emeği ekonomik bir kategori olarak sadece belirli zaman ve koşullarda göze görünür hale gelmiştir. Altmışlı yıllarda başlayan hareketin yanı sıra, geçmişte ev içi emeğinin göze görünür bir toplumsal olgu olarak ortaya çıktığı iki dönem daha vardır. Bunlardan biri, ekonomik ve toplumsal kargaşanın insanların işle olan ilgilerini, üretkenlik, ihtiyaç ve toplumsal rolleri algılama biçimlerini değiştirdiği Büyük Bunalım sırasındadır. Bu dönemde, iş gücünün idame ettirilmesine bağlı olarak kadınların ev içi emeğinin değerinin dikkate alınmasına yönelik çalışmalar yapılmış,

ücretli bir işte çalışan kadının, eve döndüğünde ailesinin ve kocasının istekleri için çalışması kınanmıştır.

Kadınların ev içi emeğinin tartışıldığı ikinci dönem, İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen on yıldır. Savaş zamanı pek çok kadın ev işlerini bırakarak sanayide çalışmak zorunda kalmış, savaş ertesinde bu kadınlar kendilerini işveren ve kocaları tarafından ev işlerine dönmeye zorlanır bulmuşlardır. Böylelikle erkeklerin sanayi ekonomisindeki yerlerine tekrar sahip olmaları sağlanmıştır. Bu nedenle de, ellili yıllar, savaştan sonra gelişen ev aletleri ve kitle iletişim araçları dahil tüm tüketim malları sayesinde ev hayatına tekrar dönüş dönemi olmuştur.

Bu dönemleri algılayış biçimimizi ise ev teknolojisi, çeşitli araç gereçler ve her çağa ait oyuncaklarla tartışmak mümkündür.

> "Bugün anne olan kadınlar, çocukken oyuncak süpürge, faraş, ütü, ütü tahtası ile oynamış olabilirler. Onun yerine bugün en çok üretilip satılan ve ev içi emeğini en iyi anlatan oyuncak, kırmızı ve sarı renkli plastik minyatür alışveriş sepetidir." (Willis, 1993)

Oyuncak alışveriş sepeti, ev içi emeğinin süpermarket ve meta tüketimi ile iç içe geçtiğini gösterirken, benzer şekilde oyuncak bebek evleri de, çekirdek ailenin ve evin özel bir dünya olmasını ifade etmektedir.

Toplumsal faaliyetlerin, bu faaliyetleri temsil eden nesnelere dönüşmesini, 1960'ların başında Barbie bebeğin kıyafetlerinden anlamak mümkündür. Mutfak önlüğü, tahta kaşık, ince uzun topuklu ayakkabılar ile Barbie bebek, dönemin evcimen bir temsili olmuştur.

Oyuncaklar haricinde, oyunlar aracılığıyla sahip olunan karakterler de, oynayanlar arasında karmaşık toplumsal ilişkiler sistemini kurmaya ve anlamaya yaramaktadırlar. Bu nedenle, çocuklar gerek oyuncaklar aracılığıyla gerek oyuncaklardan bağımsız şekilde evcilik oynayamaya devam etmişler ve özellikle kız çocukları, yemek yapımına, çocuk bakımına ve ev temizliğine dair davranışları taklit etmişlerdir.

Hane kavramı, aile ilişkilerinin tartışılması ve yeniden tanımlanması bağlamında ev içi üretim ve ev içi üretimde kadının rolü konuları sanatçıların da tartıştığı meseleler olmuştur.

Gündelik hayat aktiviteleri ve özellikle ev kadını rolü ile ilgilenen Birgit Jürgenssen, "Housewife-Kitchen Apron" (1975) (Resim 5. 15) fotoğraflarında, bir fırın görselinden mutfak önlüğü yaparak, kendini fotoğraflamıştır. Cephe ve profil fotoğrafından oluşan bu iş, ilk bakışta hamile bir kadın görüntüsü ortaya çıkartırken, kadını içine

alan mutfak aletlerinden birini gösterir. Kadınlara sosyal olarak dikte edilen yemek pişirme, ütü, temizlik gibi ev içi aktivitelerini eleştiren ve bu stereotiplere müdahale eden sanatçı, ev kadını kimliğini de reddetmektedir. Performanslarındaki, desenlerindeki ve fotoğraflarındaki kadınlar, kendi bedenlerine hakim değillerdir, eve ve mobilyalara bağlıdırlar.

"Bugün kimliğe dair sorulan soru "Ben kimim? " değil, "Ben neredeyim? dir. Toplumsal cinsiyet rolleri mekanları da ortaya çıkartır. " (Jürgenssen, 2003)

"Housewife-Kitchen Apron", Martha Rosler'ın yine 1975 yılında yaptığı "Semiotics of the Kitchen" performansını akla getirmektedir. (Resim 5. 16) Mutfak önlüğü giymiş bir kadın, mutfak tezgahı önünde eline aldığı mutfak araç ve gereçlerinin ismini yüksek sesle söylerken, bu aletleri kullanım biçimlerini boşlukta canlandırmaktadır. Objelerin dili ve bu işaret sistemi içinde kadının kendini dönüştürmesi ve temsilini eleştirmektedir. Alfabetik sıra ile bu mutfak gereçlerini seslendiren ve canlandıran Rosler, bir mutfak sözlüğü oluştururken, aynı zamanda mutfağa ve mutfak aletlerine ait evcil tanımları tersine çevirmiştir.

Klasik Meryem ve İsa pozunu hatırlatacak şekilde, süper kahraman kostümü içinde kucağında oğlu ile poz veren Ezbieta Jablanska da, mutfak, mutfak malzemeleri ve kadının ev içi rollerini eşleştirmiştir. "Supermother", (2002-2003) (Resim 5.17) Batman, Spiderman, Superman kostümleri içinde sanatçıyı oğluyla birlikte, ev içinde göstermektedir. Arkada mutfak, oturma odası gibi mekanlar gözükürken, bu mekanların ortasında hem cinsiyeti hem kıyafeti değişmiş bir anne modeli çocuğu ile birlikte oturmaktadır. Polonyalı sanatçı, hem annelik rolünü tartışmakta, hem de Polonya'nın kültüründe oldukça bilinen Matka-Polka isimli annelik mitine gönderme yapmaktadır.

Chantal Akerman'ın, bir ev kadınının gündelik yaşamını anlattığı filmi üç saat on beş dakika sürmektedir. Belki de ismi, filmin ruhsuz denebilecek içeriğini desteklemek amacıyla, bir isim ve adresten ibarettir: "Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080, Bruxselles. (1975) (Resim 5. 18) Brüksel'de yaşayan bir ev kadının günlük yaşamı, gerçek zamanlı olarak anlatılmaktadır. Kırklı yaşlarında olan Jeanne, oğluyla birlikte yaşamakta, ev işlerini robotlaşmış bir verimlilikle tamamlamaktadır. Yemek pişirir, evi temizler, alışveriş yapar, her akşamüzeri yemek için patatesleri hazırlar ve para karşılığında eve gelen erkelerle beraber olur. Aynı anda hem ev kadını olan hem de fahişelik yapan Jeanne Dielman'ın monoton gündelik hayatına bakarken, evcilleşmiş ev yaşamı ve öfke ile huzursuzluk aynı anda hissedilmektedir.

Mutfak ve mutfak aletlerini ele aldıkları konuların merkezine yerleştirerek işler üreten sanatçılardan diğer ikisi Liza Lou ve Keith Edmier'dır. Liza Lou, "Kitchen" (1991-1996) yerleştirmesinde, birebir boyutunda bir mutfağın tamamını boncukla kaplamıştır. (Resim 5. 19) Milyonlarca renkli boncuk kullanarak, mutfağa dair her detayı kaplayan sanatçı, mutfağı bir anıta dönüştürmüş ve gerçeküstü kılmıştır. Büyük bir emek ve zaman sonucu ortaya çıkan bu yerleştirme, ev içi emeği ve iş gücü ile de ilişkilendirilmektedir.

Mutfağı birebir boyutlarıyla galeri mekanına taşıyan diğer sanatçı Keith Edmier, "Bremen Town"'da (2008) çocukluğunda yaşadığı evin birebir kopyasını sergilemiştir. (Resim 5. 20) Kullanılan malzeme, renk ve boyutlar, eski evindeki mutfağın aynısıdır ve dönemin ve mekanın ruhunu temsil etmektedir. Amerikan banliyo hayatı, durgunluğu ve ev yaşamını, kendi ailesinin arkeolojisini yaparak ele almıştır.

Ev içi haricinde, evlerin mimari özelliklerini ve belirli bir yaşam şeklini temsil etme biçimlerini ele alan sanatçılar da olmuştur. Dan Graham, 1965 yılında çekmeye başladığı ailesinin yaşadığı New Jersey'deki banliyö evlerini "Homes for America" adı altında ilk olarak 1966 yılında dia makinasıyla göstermiştir. (Resim 5. 21) Daha sonra bu fotoğraflarla birlikte, banliyö yaşamına dair bir makale yayımlamış, bu evlerdeki yaşam şekillerini tartışmıştır. Savaş sonrası Amerika'daki banliyö hayatının özelliklerini ve değişimini ele almıştır. Modernist ve Minimalist bir geleneğin devamı sayılabilecek bu birbirinin tıpatıp aynısı evlerde, içlerindeki yaşamlar da birbirine benzemektedir. Bu evler, fonksiyoneldir fakat kişisel hiçbir zevki ve farklılığı yansıtmamaktadırlar. Dan Graham, tüm bunlardan yola çıkarak, kopya evleri ve yaşamları fotoğraflamıştır.

Teatral sahneler yaratarak, izleyiciyi çoğu zaman oyuncu durumuna sokan Gregor Scheneider, "Die Family Schneider" (2004) da da benzer bir yöntem izlemiştir. (Resim 5. 22) İzleyici, birbirinin aynısı olan yapışık komşu evlerden önce birine girdiğinde, mutfakta bir kadını bulaşık yıkarken, duşta bir adamı mastürbasyon yaparken ve bir çocuğu da çöp kutusu içinde çömelmiş vaziyette görürler. İzleyici bu evden çıkıp, yandaki eve girdiğinde aynı figürler ve manzara ile karşılaşır. Dolayısıyla, bir taraftan etkileşim sağlanırken, bir taraftan da izleyicinin algısı ve beklentisi ile oynanır. Schineider, aile üyelerinin gündelik yaşamlarının benzerliğini çıplak ve yalın bir şekilde, belki de izleyicinin yüzleşmek istemeyeceği kadar doğrudan bir dille anlatmaktadır.

Tüketim ideolojisinin aile ve yaşam şekilleriyle birlikte düşünülmesinin nedenini, kitlesel olarak üretilmiş metaların erişilebilirliğinin, orta sınıfın daha önce seçkinlerle özdeşleştirilen sınıf donanımını edinebilmesine bağlayabiliriz. Bu yaklaşım ise tüketimin yanı sıra aile hayatının, ailenin korunması ve güvenliğinin tanımlanması gibi pek çok etkinliği de içine almaktadır. İlk olarak "Home Sweet Home"(1974) (Resim 5. 23) işiyle, orta sınıf ev yaşamını ele alan Martin Parr, sınıfsal kavramını, belgesel fotoğraf ile birleştiren bir sanatçıdır. Özellikle "The Cost of Living"(1988) (Resim 5. 24) serisinde İngiliz orta sınıf ailelerinin yaşamlarına odaklanmıştır. Ailelerin boş zaman aktiviteleri, birbirileriyle kurdukları ilişkiler, tüketim alışkanlıkları gibi gündelik yaşama dair detaylar, bu fotoğraflarda net şekilde görülür. Sosyal gözlemler ve belgeler niteliğinde olan bu fotoğraflar, aynı zamanda İngiltere'deki Teacher yıllarının da kısa bir dökümü gibidir.

5.3. Aile Portreleri

Aile portrelerinin sanat tarihindeki temsil işlevine daha önceki bölümde değinilmişti. Sadece ailevi sıfatları değil, aile kimliğinin inşasını da üstlenen bu portreler, varlıklı ve üst sınıfa ait kişilerin üstünlüğünün de bir kanıtı olmuşlardır.

Resmin ardından fotoğraf da aile kurumu temsilinde önemli bir temsil alanına sahip olmuş, aile fotoğrafları burjuva ailesinin sınıfsal farklılığını ortaya koymaya hizmet etmiştir.

Bu temsillerden yola çıkarak aile porteleri üzerinden aile kurumunu tartışan bir çok sanatçı bulunmaktadır. Hiç şüphesiz bu sanatçılardan en bilineni Gerhard Richter, gerek aile albümlerinden yola çıkarak yaptığı resimlerle, gerek karısının ve kızının portreleriyle bu alanda önemli bir yere sahiptir.

"Family at the Sea"(1964) deniz kenarında bir aileyi birbirlerine sarılmış vaziyette poz verirken göstermektedir. (Resim 5. 25) Siyah beyaz boyanmış bu resmin bir fotoğraftan yola çıkılarak yapılmış olması, fotoğrafa dair bir çok öğeyi barındırması, Richter'in diğer aile resimlerinde de karşımıza çıkan sorgulamayı gündeme getirir. Fotoğraf olamayacak kadar fırça darbelerinin göründüğü ama resim olamayacak kadar da fotoğrafa ait bir kompozisyon olan bu resimler, aile portreleri olduğu için bir kere daha önemlidir. Richter, aile fotoğraflarını resme dönüştürerek, ikinci bir temsil alanı daha oluşturmuştur. Her ne kadar bu resimlerin aile fotoğraflarından yapıldığı anlaşılsa da, figürlerin yüzleri ve mimikleri belirgin değildir. Bir çok resminde özellikle boya ile bulanıklık verilmiştir. Fotoğraf ile temsil edilmeye çalışılan "kutsal aile" görüntüsü, resimlerde bozulmaktadır. Kaynağı fotoğraf olan bu resimler, geleneksel

resmin ikonografisini bozguna uğratırken, aile kurumunu da izleyiciye sorgulatmaktadır.

Aile fotoğraflarına müdahale ederek, hem aile kurumunun kendisini hem de toplumsal cinsiyet rollerini sorgulayan bir diğer sanatçı Yuri Nagashima'dır. "Kazoki-Family" (1993) serisinde kendi aile üyelerini farklı mekanlar ve pozisyonlarda çıplak olarak fotoğraflamıştır. Mekandaki mobilyalar ve eşyalardan, orta sınıfa ait olabileceğini düşündüren dört kişilik ailenin fotoğrafı, çıplak olmaları haricinde geleneksel aile portresine uymaktadır. (Resim 5. 26) Ön sırada bağdaş kurarak oturan baba, yanında ellerini kucağında kavuşturmuş hizmete hazır anne ve arka sırada dizlerinin üzerine çökmüş iki kardeş görülmektedir. Hatta arka plandaki kapalı perde, mekanda bir stüdyo izlenimi yaratmaya yeterli olmaktadır. Objektife poz vermek suretiyle klasik bir aile portresi oluşturan bu fotoğraf, figürlerin çıplaklığından çok, aile yapısı, hiyerarşisi ve sosyal olarak tanımlanan cinsiyet rollerinin asimetrisini göstermektedir.

Aile kurumunu eleştirmek değil, tam aksine ailenin zaman ve mekan kavramı ile olan ilişkisini ve devamlılığını yücelten Nicholas Nixon, yirmi beş sene boyunca karısını ve onun kız kardeşlerini fotoğraflamıştır. "Brown Sisters" (1975-2000) (Resim 5. 27) 1975 yılından başlayarak dört kız kardeşin –Heather, Mimi, Bebe, Laurie- senede bir yaz aylarında çekilen portrelerini göstermektedir. Bu fotoğraflarda, her sene soldan sağa aynı sırayla poz veren kız kardeşlerin, seneler içinde fotoğraflardaki duruşlarının ve tutumlarının değiştiği görülür. Aynı zamanda her fotoğrafta, Nixon'ın kendi gölgesi de vardır ve ailedeki varlığını bu şekilde ifade etmektedir. Sanatçının bu uzun süreli projesi, fotoğrafın bir anlık görüntüyü kaydetmesi ile yıllar içinde değişen ama birbirine bağlı kalan ve süreklilik addeden ailesi arasındaki tezadı da ortaya çıkartmaktadır.

Babasının ölümünden bir sene önce tamamladığı "My Parents"(1977) (Resim 5. 28) resminde David Hockney, anne ve babasını bir iç mekanda resmetmiştir. Annesi, ellerini kucağında kavuşturmuş, sakin bir ifade ile direkt Hockney'ye bakarken, babası resmedilmekten hoşlanmadığını ve sabırsızlığını belli edecek biçimde, başka bir meşguliyet içerisindedir. Bu resim, dindar olan annesi ve savaş karşıtı babasının karakterlerini, figürlerin beden dili aracılığıyla ifade ederken, sanat tarihinden bazı sembolik öğeleri de içermektedir. İki figürün arasındaki rafta Chardin kitabı ve Proust'un "Remembrance of Things Past" kitabı durmakta, duvardaki aynadan Piero Della Frencesca'nın "Baptism of Christ" resmi yansımaktadır.

Ailenin genetik yapısı ve gen aktarımı ile ilgili işler yapan Gillian Wearing, fotoğraf serisi "Album"(2004) de özel efekt sanatçıları ve makyözlerle çalışmıştır. (Resim 5. 29) Babası, amcası, erkek ve kız kardeşlerinin portrelerinin maskelerini kendi yüzüne uyarlamış, kendisini de hem çocuk hem genç kız olarak canlandırmıştır. Aile üyelerinden oluşan bu fotoğraf serisinde, aileyi yeniden kurgulamıştır. Özellikle küçük kız maskesi takarak kendini fotoğrafladığı karede, ilk bakışta bir çocuk portresi görünüyor olsa da, maskenin gözlerin yerleştiği açıklıktan, yetişkin bakışları görülmektedir. Aile üyelerinin genetik etkileşimi, benzerlik ve farklılıklarının yanı sıra, sanatçı bireylerin psikolojik ve davranışsal değişimlerini de sorgulamaktadır.

Aile portrelerine çok daha öznel ve otobiyografik bir şekilde yaklaşan sanatçı Louise Bourgeois, ailesinin portresini direkt kullanmak yerine, çocukluğundan zihnine yerleşen görüntülerden bir aile portresi ortaya çıkartmıştır. "Autobiographical Series"(1994) isimli desenlerinde (Resim 5.30) sanatçının sorunlu geçen çocukluğundan hareketle, çocuk olmayı ve kendi çocukluk anılarını bir yetişkinin gözüyle ele alışı vurgulanır.

> Ev geçmişi temsil eder. Oraya gittiğimde yıkılmış olduğunu görürüm. Evin yıkılması şimdinin geçmişi yıkması anlamına geliyor. Onu kesmesi, onunla yok olması. Evet, kesme fikri berbat. Ama giyotin işlerimde her zaman olmuştur. Histerik olan şu zavallı çocuğu bana hatırlatır, kolları, hiçbir şeyi olmayan. (Bourgeois, 1993)

6. SANATTA YETERLİK ESER ÇALIŞMASI

Bu bölümde, Sanatta Yeterlik Eser Çalışması dahilinde gerçekleştirmiş olduğum "Onlarca Tango" isimli serginin içeriği anlatılacaktır.

6.1. Önceki Yıllarda Yapılmış Çalışmalar

Sanatta Yeterlik Eser Çalışması dahilinde gerçekleştirmiş olduğum "Onlarca Tango" isimli sergiye kaynaklık eden, daha önceki yıllarda gerçekleştirdiğim çalışmalara bu bölümde değinilecektir.

6.1.1. Ev Ödevi

İngilizce dil bilgisi kitaplarında bulunan alıştırma ve illüstrasyonlar örnek alınarak yapılmış resimler, bir adet İngilizce dil bilgisi sorusu ile birlikte sergilenmiştir. (Resim 6. 1) Her bir resimde çekirdek aileyi meydana getiren, anne, baba ve iki çocuktan oluşan figürler yer almaktadır. Kitap illüstrasyonlarına sadık kalınarak, figürler objektife poz verir vaziyette fakat şablon görüntüleriyle resmedilmişlerdir. Figürlerin yüzleri çizilmemiştir, dolayısıyla herhangi bir ifade yahut mimik görülmemektedir. Buna rağmen, kıyafetlerinden ve etraflarındaki bazı objelerden, bu figürlerin orta sınıf kentli ailelerine ait olduğu anlaşılmaktadır. Her resimde, anne, baba ve on yaşından küçük olmak üzere bir erkek ve bir kız çocuk yer almaktadır ve daha önce poz verdikleri bir fotoğraf karesi temsil edilmektedir. Tuval içinde ayrıca bir çerçeve daha içine alınarak resmedilmiş olmaları da, fotoğraf karesinden yola çıkılarak resmedildiklerini desteklemektedir.

Dört adet resmin yanında, izleyicilerin alması için çoğaltılarak sunulan A4 boyutunda soru kağıdı bulunmaktadır. İngilizce ders kitabı formatına uyularak hazırlanmış bu sayfada resimlere referans veren bir soru vardır. (Resim 6. 2) Alt alta sıralanmış cümleler, bir ailenin günlük yaşamından detayları içermektedir ve soruda bu cümlelerden yola çıkarak, Judy isimli karakterin ailesinin bulunması istenmektedir.

Dört resim ve soru kağıdındaki cümlelere bakıldığında, resimler ve cümlelerin eşleşiyor olması ve cevaba yönelik bir ipucunun bulunması beklenmektedir. Fakat, hem cümleler hem de resimler, çekirdek bir ailenin ortak özelliklerini taşıdığından, aralarında bir fark gözetmek imkansızdır. Dolayısıyla, izleyici resimlerde sorunun

cevabına yönelik bir fark ararken, aslında bu aile temsilleri arasında herhangi bir fark olmadığı sonucunu çıkartmaktadır.

Babanın işe gitmesi, annenin ev kadınlığı ve çocukların öğrenciliği haricinde, boş zaman aktiviteleri de sıralanan bu ailede, toplumsal cinsiyet rollerinin altı klişelerle çizilmiştir. Anne ve ev kadını olarak kadının rolü, baba ve iş adamı olarak erkeğin rolü, çocukların evdeki statüsü ve bu bireylerin arasındaki iktidar ilişkilerinin yapısı, soruya yönelik cümlelerde anlatılırken, resimlerin hepsi farklı duruşlar ve karakterler olsa da, aynı aileyi temsil etmektedir. İzleyiciyi ailelerden birini seçmeye yönelten soru, aksine şablonlarla temsil edilen aile görüntülerinin aynılığını, benzer yaşam biçimlerini ve tüketim alışkanlıklarını ortaya koymaktadır.

6.1.2. Kadıköy Evlendirme

Bu proje, 7 Mayıs 2005 Cumartesi günü Kadıköy Evlendirme Dairesi'nde kıyılan, rastgele on adet nikaha katılarak, gelin ve damadın tebrik edildiği bir performansın fotoğraflarından oluşmaktadır. (Resim 6. 3)

Resmi nikahların kıyılabilmesi ve nikah ritüellerinin uygulanabilmesi için yapılmış, belediyelere ait nikah daireleri, randevu esasına dayanan bir sistem sürdürmektedir. Yoğunluğa göre her on beş dakikada bir, bir çift evlenebilmektedir. Salona gelen davetlilerin karşısında gerçekleşen nikahın ardından, evli çift, tebrikleri ve hediyeleri kabul etmek üzere nikah salonunun dışındaki alanda, yakın aile üyeleri ile birlikte yerini alır. Burada, damadın ve gelinin aileleri ve arkadaşları tebrik etmek amacıyla sıraya girerler. Gelin ve damadın, her iki yanlarında duran anne ve babalarının tebrik edilmesinin ardından, isteyenlerle fotoğraf çektirilir.

Herhangi bir nikaha davetli olduğumu varsayarak gittiğim Kadıköy Evlendirme Dairesi'nin A ve B Salonlarında bir gün içinde toplam on adet nikaha katıldım. Nikahların kıyılmasının ardından, damat ve gelini tebrik etmek için oluşan sıraya girdim ve sıra bana geldiğinde yeni evli çifti tebrik ettim. Bu sırada sürekli fotoğraflar çekildiğinden, benim fotoğraflarımın çekilmesi dikkat çekmedi. Kesinlikle tanımadığım bu çiftleri tebrik ederken hiç bir sorunla karşılaşmadım. Kim olduğum sorulmadı, oradaki varlığım yadırganmadı.

Evlenme dairelerindeki nikah kıyılma ritüeli, evliliğin kutlanması ve bir anlamda kutsanması, devlet tarafından onaylanması, davetli sayısının çokluğu ve bu ritüelin önemi ve kapladığı zaman ile olan ters oranı, performans ile deneyimlenmiş oldu. Fakat performansın asıl amacı, nikah sonrasında çekilen aile fotoğrafı karelerine bir yabancı olarak dahil olmak ve bunun kolaylığını deneyimleyip, göstermekti.

Daha çok maddi ve pratik nedenlerle tercih edilen evlendirme dairelerinde seri şekilde gerçekleştirilen nikahlar, sürenin kısıtlılığı, bir çok gelin ve damadın neredeyse aynı anda evleniyor oluşu, evliliğin kutsallığını azaltan bir unsur olarak görülmemektedir. Özellikle de nikah sonrasında yeni evli çiftle çekilen fotoğraflar, her davetli grubunu ayrı ayrı bu evliliği onaylamaya davet eder niteliktedir. Farklı gruplarla benzer pozlar içinde objektife bakan çift, davetlilerle birlikte bir çok defa mutlu aile tablosu kompozisyonu oluştururlar. Yeni kurulmuş bir ailenin temsili, farklı figürlerle defalarca yeniden kurulur.

Performans, evlendirme dairelerindeki nikahlarda çekilen aile fotoğraflarına ve kutlamalara bir yabancı olarak dahil olabilmenin sıradanlığını, özel ve kutsal bir ritüelin kamusal bir mekanda gerçekleşmesi bağlamında ele almaktadır.

6.1.3. Dünyanın En Kısa Masalı

Bu proje, uluslararası bir fıkranın görselleştirilerek, sanatçı kitabı haline dönüştürülmesini içermektedir.

Söz konusu fıkra, masalların içeriği ve uzunluğu ile alay etmektedir:

“Bir zamanlar, bir adam, bir kadına evlenme teklif eder. Kadın "hayır" der. Sonsuza kadar mutlu yaşarlar. ”

Masalların, genellikle giriş-gelişme-sonuçtan oluşan ve bir çiftin çeşitli olaylar sonunda mutlu sona kavuşmalarını anlatan yapısını alaya alan bu fıkra, aynı zamanda romantik içeriğini de hayal dünyasından çıkartıp, direkt bir dille tersine çevirmektedir. (Resim 6. 4)

Kitapta, bu fıkrayı görselleştirmek amacıyla, 1950’li yılların Amerikan yaşamına ait fotoğraflardan desenler yapılmıştır. Film karelerini andıran bu desenler, kadın erkek rollerini, ortak bir hafıza dahilinde canlandırmak amacıyla belli bir dönemden seçilmişlerdir.

Klasik bir Amerikan evi görseliyle başlayan fıkra, yine aynı görsel ile son bulur. Aynı masal kelimesinden beklentinin fazla ve farklı olması gibi, desenler de mutlu, sağlıklı insan figürlerini ve büyük bir aile evini göstermektedir. Fakat, fıkranın kısalığı gibi, desenler de başladığı gibi son bulur. Üstelik, başa dönerek, aynı ev deseni tekrar karşımıza çıkar ve masalın başı ile sonu arasında hiçbir şeyin değişmediğini destekler.

6.1.4. Yutan Eleman

Yutan Eleman sergisi, ağırlıklı olarak erkek figürlerini, toplumsal konumlarına ve statülerine uygun olmayan davranışlar içerisinde gösteren resimlerden meydana gelmiştir.

Tamamı siyah beyaz monokrom renklerde yapılmış bu resimler, 1950'li yılların Amerikan yaşamına ait fotoğraflardan yola çıkılarak resmedilmiştir.

İkinci dünya savaşının hemen ardından, özellikle Amerika'da yaygınlaşan tüketim kültürü ve cinsiyet rollerinin kesin çizgilerle tanımlandığı aile yapısı, bu dönemi temsil eden başlıca unsurlar olduğundan, dergi ve gazetelerde dönemin kılık kıyafet ve yaşam şekillerine ilişkin görsellere rastlamak mümkündür. Reklam ve moda alanlarında da kullanılan, ortak bir hafızaya hizmet eden bu dönemsel görsel malzeme, Yutan Eleman sergisindeki resimlerde, kadın erkek ilişkileri ve aile temsiline referans vermektedir.

Her ne kadar birbirinden bağımsız, farklı isim ve boyutlara sahip olsa da sergideki resimler, aynı dönem fotoğraflarından, benzer teknik müdahaleler sonrasında tuvale aktarılmışlardır ve bir seriyi oluşturmaktadırlar.

Resimlerin hayalden değil, fotoğraflardan yola çıkılarak yapıldığının anlaşılması açısından, fotoğraflara önce bilgisayarda resimsel katmanlar eklenmiş, daha sonra resmedilmiştir. Bunun yanı sıra, fotoğrafların içeriğine müdahale edilerek, dönemsel temsiller sekteye uğratılmıştır.

"Takım Çalışması", (2007) (Resim 6. 5) merkezde baba figürü ve etrafında çocuklarının toplandığı bir fotoğraftan yola çıkarak resmedilmiştir. Dahil oldukları sosyal sınıfa ait kıyafetler ve saç şekilleriyle bu fotoğraftaki figürler tuvale aktarılırken, her bir figüre balon yapılmış sakızlar eklenmiştir. Bu fotoğrafta bir yetişkin erkek, etrafında çocukları ile objektife poz verirken, hem sınıfsal statüsünü hem de çocuklarıyla arasındaki iktidar ilişkisini temsil etmek ister. Merkezde kendisi otururken, ayakta duran çocuklar, kusursuz ve saygılı görünmektedir. Böylesine ciddi ve gururlu bir pozisyonda fotoğraflanan figürlerin yüzünde balon yapılmış sakızlar görüldüğü anda ise tüm sihir bozulmaktadır. Çünkü ne ortadaki baba figürü, ne de etrafındaki çocuklar, pozisyonları itibariyle sakız çiğneyecek, üstüne üstlük balon şişirecek konuma sahip değillerdir. Çocukça ve aşağı bir davranışı simgeleyen sakızdan balon şişirme eylemi, sadece bir figürde değil, resimdeki tüm figürlerde görülmektedir ve aralarındaki ilişki bu şekilde eşitleniyor olsa da, onları farklı bir konuma taşımaktadır.

"Konsantrasyon", (2007) (Resim 6. 6) yine takım elbiseli iki erkek figürünü göstermektedir. İş ortağı, abi-kardeş yada arkadaş olduğu tahmin edilebilecek bu iki figür de, sergideki birçok figür gibi sakızdan balon şişirmektedir. Tüm dikkatlerini sakızdan balon yapmaya vermiş gibi gözüken bu iki erkeği, üzerindeki kıyafet ve traşlı yüzleri nedeniyle aslında başka bir konumda, başka bir işe konsantre olmuş halde görme beklentisi vardır. Fotoğrafta, bu iki erkek tam da yukarıda bahsedilen konumda bulunurlarken, resme aktarılırken eklenen sakız ve balonla, statülerini kaybetmişlerdir.

"Birlikte misiniz? ", (2007) (Resim 6. 7) iki takım elbiseli genç erkeği objektife dil çıkartırken göstermektedir. Belki bir ortaklık, belki bir başarı pozu olan bu fotoğraftaki figürler dilleri gözükecek şekilde resmedildiklerinde, temsil ettikleri tüm değerler tepe taklak olmaktadır. Çünkü dil çıkartmak, çocukça bir oyun yada alay etme şekli olduğundan, bu iki iş adamının konumlarına tamamen aykırıdır. Üstelik, objektife bakarak ve kendilerini gizlemeden dillerini göstermeleri, figürleri ait oldukları dünyadan tamamen kopartmaktadır.

"Kararsız", (2007) (Resim 6. 8) bir plajda, denize girmek üzere olan erkek figürünü göstermektedir. Fiziksel özelliklerine baktığımızda düzgün bir vücut, yüz ifadesine baktığımızda gururlu bir bakış görülmektedir. Sağlıklı ve fiziksel açıdan kuvvetli bir erkek temsili sunan bu figür, bir can simidi giymiştir. Toplumsal olarak kodlanan birçok olumlu fiziksel özelliğe sahip bu erkek, taşıdığı can simidi ile, tüm gösterişli erkek tanımını yıkmaktadır.

"Babası kim biliyor musun? ", (2007) (Resim 6. 9) kadrajın dışında da devam ettiği anlaşılan çok sayıda yan yana dizilmiş Noel Baba'yı göstermektedir. Çocukların yeni yıl hediyelerini evin bacasından girerek dağıttığı efsanesine inanılan bu karakter, beyaz sakalı ve kostümü ile ailelerin sahiplendiği ve sevdiği bir kahramandır. Resimde bir çok Noel Baba, resmin ismi düşünüldüğünde zan altında kalmaktadır. Çünkü, doğacak bir bebeğin babasına yönelik bir soru, çok sayıda Noel Baba imgesiyle bir araya geldiğinde, hem baba kimliğine, hem ailenin kutsallığına gölge düşürmektedir.

Yukarıda bir kaç örnek resimle bahsedilen Yutan Eleman sergisi, erkeklerin sahip olduğu toplumsal roller ve konumları ele almıştır. "Yutan Eleman" ismi, matematiksel bir terimdir ve "0" sayısının bir başka sayıyla çarpıldığında her sayıyı götürerek "0" yapması kuralına verilen isimdir. Sergideki figürlerin konumları ile davranışları arasındaki tezatlığın birbirini yok ediyor olması nedeniyle bu başlık kullanılmıştır.

Çocuk ve kadınlarla özdeşleşen toplumsal davranış kuralları, erkekler üzerinde görüldüğünde, erkeğin sahip olduğu cinsiyet roller ve temsillerini yok etmektedir.

6.1.5. Bazı Yanlışlar Doğruları Götürmez

Bu sergi, iki ayrı grup resimden oluşmaktadır. İlk grup, aile albümlerindeki fotoğraflardan, ikinci grup ise vesikalık fotoğraflardan yola çıkılarak yapılan resimlerdir.

Aile albümleri, gündelik hayatta çekilen fotoğrafların yanı sıra, düğünler, nişanlar, kutlama yemekleri gibi ailenin bir çok üyesini bir araya getiren özel günlerde çekilen fotoğrafları da içerir. Aile albümlerinin ortak noktası, ailenin bir arada olmaktan duyduğu mutluluğu ve huzuru gösteren, bu vesileyle ailenin kutsallığına ve yıkılmazlığına yönelik bir ispatı da içeren temsillere sahip olmasıdır.

Sergide yer alan resimlere kaynaklık eden fotoğraflar da, tek bir aileye ait albümden seçilmiş karelerdir. Gelin ve damadın, çekirdek ailenin, kutlama yemeği yiyen akrabaların fotoğrafları tuvale aktarılmış fakat bu aktarım esnasında bazı müdahaleler yapılmıştır. Mükemmel aileyi en iyi şekilde temsil etmek amacıyla, fotoğrafa dahil olan tüm figürlerin güzel, doğru ve muntazam gözükme çabası, fotoğrafın kendi temsil alanında da hoş karşılanmayan bazı hatalarla sekteye uğratılmıştır. Gözlerin kapalı olması, kadrajların bozukluğu, yüzlerdeki anlık çirkin mimikler, fotoğrafta istenmeyen unsurlardır. Sergideki resimlerde bu hataların tümü, sonradan yapılan müdahalelerle tuvale aktarılmıştır. Böylelikle, aile fotoğraflarının dokunulmazlığı bozulmuştur. Olumlanması istenen bir görüntü, hiç olmaması gereken bir duruma dönüşmüştür.

"Ellerin terli mi? ", (2009) (Resim 6. 10) gelin ve damadın stüdyoda çekilen fotoğrafından yola çıkılarak yapılmış iki adet resimden oluşmaktadır. Aile kurumunun en önemli görsel temsili olan gelin ve damat fotoğrafının stüdyoda çekilmesinin bir nedeni de, fotoğrafı bozacak tüm olumsuzlardan kaçınmak, steril bir alan yaratmaktır. Gerçeklikten uzak, yapay bir ortam olan stüdyoda çekilen bu evlilik fotoğraflarında iki kişilik aile, en kutsal en sarsılmaz haliyle temsil edilmeye çalışılır. Resimlerdeki evli çift ise olması gerekenin aksine kadrajın dışına taşmıştır ve damat ve gelinin aynı kadraj içinde tamamen gözüktüğü bir resim yoktur. Ayrıca, gelinin bir resimde gözleri kapalıdır, diğer resimde ise şaşı bakmaktadır. Tek bir evlilik fotoğrafını iki ayrı yanlış kadraj içinde gösteren bu resimler, aile kurumunun mükemmel görünme çabasını eleştirmektedir. Gelinin çirkinleştirilmesi de, benzer bir amaç taşırken, kadın ve erkeğe yüklenen rolleri de tartışmaktadır.

"Bitse de gitsek", (2009) (Resim 6. 11) yine stüdyoda çekilen bir aile fotoğrafından resmedilmiştir. Anne, baba ve ortalarında kız çocuğunu mutlu bir şekilde gösteren fotoğraf, resme aktarılırken farklılığa uğramıştır. Baba gözleri kapalı haldedir ve bu esnada çocuk ise anneye iki parmağıyla kulak işareti yapmaktadır. Bu ailenin uzun yıllar saklamak ve mutluluklarının ispatı olarak göstermek niyetiyle stüdyoya giderek çektirdikleri fotoğrafta elbette ki herhangi bir kusur yoktur. Resimde ise objektife gülümseyen yüzlerle birlikte sıkılan, eve gitmek isteyen bir kız çocuğu ve gözlerini kapattığı anda objektife yakalanan, ailenin sarsılmaz iktidar kaynağı baba figürü yer almaktadır.

"Romantik bir akşam yemeği", (2009) (Resim 6. 12) isminden anlaşılacağı üzere, bir çifti bir lokantada yemek yerken gösteren bir resimdir. Fotoğrafta bu çift, objektife gülümserken, aralarındaki ilişkinin kusursuzluğunu bir kez daha tasdik etmek isterler. Resimde ise kadın yine objektife gülümsemektedir fakat yanındaki adamın, başının arkasından kendisine kulak işareti yaptığının farkında değildir. Bununla birlikte adam da, bir anlık bir zaafın kurbanı olmuştur ve gözleri kapalı olarak gözükmektedir.

Sergideki ikinci grup resim, vesikalık fotoğraflara yapılan müdahaleleri içeren resimlerdir. "Cüzdanın içinden" (2009) (Resim 6. 13)genellikle resmi makamlara verilmek amacıyla çekilen vesikalık fotoğrafların temsil alanını figürlerin gözlerini kapalı resmederek bozmayı amaçlamıştır. Bu fotoğraflarda poz verme ve merceğin karşısında kendini dönüştürme çabası hem fotoğrafı çeken hem de çekilen kişi tarafından bilinir. Bu durumda, yani her iki tarafın farkında olduğu bu süreç, mükemmel an'a ve kusursuz temsile ulaşma çabasına dönüşür. Çünkü vesikalık fotoğrafın ait olduğu alan sınırlıdır ve görüntünün kişiyle en doğru noktada çakışması beklenir. Gözleri kapalı figürler de tam bu noktada hem fotoğrafçıyı hem de bu fotoğraflara bakan kişiyi yarı yolda bırakıp, görüntü alanını bozmuşlardır.

Bu sergideki resimlerde, fotoğraf ve resimsel imge arasındaki karşıtlık, cinsiyet rollerini ve onların temsilinde gizlenen kültürel davranış kodlarını açığa çıkartmak için kullanılmıştır. Aynı zamanda alaycı bir yaklaşım izlenmiştir.

Karı-koca, anne-baba-çocuk olma halleri, aralarındaki iktidar ilişkileri, fotoğraflardaki gibi yan yana ve olmak istedikleri duruşlar içinde fakat hatalı kadrajlarda ve hatalı yüz ifadeleri ile sergilenmiştir. Figürlerin yüzlerindeki ifadede oluşan bu hatalar, resmin genel izlenimini de kırılmaya uğratmıştır. Ortak bir hafızaya sahip aile portresi fotoğraflarındaki bu bilindik görüntüleri, aile içindeki kadın erkek temsillerini, ilk bakışta çok fazla dikkat çekmeyen mimikler ve jestlerle bozmaya çalışmaktadır.

6.2. Sanatta Yeterlik Eser Çalışması Sergisi

Bu sergi, Sanatta Yeterlik Programı'nda hazırladığım "Güncel Sanatta Bir Kurum Olarak Aile Temsili ve Yeniden Kurgulanması" başlıklı tez çalışmasının eser bölümünü oluşturmaktadır.

6.2.1. Amaç ve Yöntem

Amerikalı çizgi romancı Elzie Crisler Segar'ın 1930 yılında yarattığı "Popeye the Sailor" (Temel Reis) çizgi romanı ile Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1932'de yazdığı "Kadın Erkekleşince" isimli tiyatro oyunundaki karakterler yeni bir kurgu dahilinde sergilenecektir.

Sevda Peşinde oyunu ile Popeye the Sailor çizgi romanındaki karakterlerin bu eserde yeni bir kurgu ile kullanılmasının amacı, benzer dönemlerde fakat farklı coğrafyalarda toplumsal cinsiyet rollerinin işlenişi, bunlar arasındaki farklılıklar ve paralelliklerin, aile ve evlilik kurumu etrafında şekillenmesini tartışmaktır.

6.2.2. Kavramsal Çerçeve

Tanzimat Dönemi sonrası Erken Türk Romanı araştırmaları, bu dönemde bir edebiyat biçimi olarak romanın, Batılılaşma sürecinde benimsenen çeşitli kurumların etkisi altında kaldığını göstermiştir. Çoğunlukla orta sınıfın alanına giren Batı romanından farklı olarak Türkiye'de roman, yazarın reformcu ve modernleşmeci olarak konumlanmasıyla paralellik göstermiştir.

Bu dönem yazarları arasında Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yapıtlarında "alafranga"lığın eleştirisi önemli yer tutar, alafrangalığın özellikle aile hayatı ve kadınlar üzerindeki etkisini, sonuçlarını tasvir eder. Kadın Erkekleşince oyununda da bu tema oldukça belirgindir ve medeniyet, aile yapısı, karı koca, kadın erkek ilişkileri ele alınır. Bir aile içinde toplumsal cinsiyet rollerinin tersine dönmesiyle ortaya çıkabilecek sonuçlar işlenir. Aynı dönemde Amerika'da ortaya çıkmış olan Popeye the Sailor'da ise, ana karakterler ve yan karakterler aracılığı ile (Olive, Bluto, Swee Pea) iktidar mekanizmaları, popüler kültür, tüketim alışkanlıkları bağlamında kadın erkek ilişkileri hali hazırda Batılı bir penceren ele alınır.

6.2.3. Popeye The Sailor Man

Çizgi romancı Elzie Crisler Segar'ın, The New York Evening gazetesinde çizdiği Thimble Theater isimli çizgi romanın karakterlerine, 1930 yılında Popeye The Sailor karakteri de eklenmiş, daha sonra hikaye özellikle bu kahramanın etrafında

şekillenmeye başladığından, çizgi roman Popeye The Sailor ismini almıştır. 1933 yılında çizgi filmi çekilmeye başlanmış, 1957 senesine kadar yapımı sürmüştür.

Ana karakter denizci Popeye için bir anti-kahraman demek mümkündür. (Resim 6. 14) Aynı yıllarda ünlenen Superman'in tersine Popeye, yaşlı, kısa boylu, kel, tek gözlü, eksik dişli, pipo içen, dövmeli bir karakterdir. Fakat, dürüst ve güçlüdür. Popeye'ın karakteristik özellikleri ile ünlenmesinin, dönemin büyük buhran yaşayan Amerikasında önemli bir rolü olduğu bilinmektedir. Ekonomisini düzeltmeye çalışan Amerikan toplumunun milliyetçi bir simgesi olmuştur. Birçoklarına göre Amerikan toplumunun da özellikleri olan, sözünün eri, ahlaklı, tehdit edildiğinde korkusuz ve cesur sıfatları Popeye için de geçerlidir. Özellikle "I yam what I yam" (Neysem Oyum) şeklinde hatalı bir İngilizce ile yazılan sözü, serinin ve Amerikan halkının o dönemde mottosu olmuştur.

Popeye'ın aşık olduğu kadın Olive Oyl, serinin bir diğer karakteridir. (Resim 6. 15)Bazen utangaç, bazen uçarı, flörtöz, kararsız ve modaya düşkün bir kadındır. Güçlü erkeklerle beraber olmak ister. Seride nişanlısı Harold Hamgravy'yi Popeye için terk etmiştir. Serinin son bölümlerinde evlenirler ve bir oğulları olur.

Bluto, Popeye'ın hem işte, hem aşk hayatında rakibi ve düşmanıdır. Olive Oyl'ı o da etkilemeye çalışır. Genelde zorbadır ve keyfine düşkündür. (Resim 6. 16) Swee Pea ise, büyük buhran döneminde Popeye'ın kapısına bırakılmış bir bebektir, onu Popeye büyütmektedir. (Resim 6. 17)

Ana karakterlerin haricinde birçok yan karakterlerle beslenen seride, birbirinin devamı olmayan hikayeler anlatılmıştır. Bununla birlikte, iktidar ve güç kavramları, kadın erkek ilişkileri, aile kurumu, tüketim alışkanlıkları, Amerikan kültürü bağlamında ele alınmıştır.

6.2.4. Kadın Erkekleşince

Eserlerinde genellikle evlilik kurumu ve aile ilişkilerini işleyen yazar Hüseyin Rahmi Gürpınar Kadın Erkekleşince oyununu 1932 yılında kaleme almıştır. Cumhuriyetin ilanından sonraki bu dönemde Türkiye toplumunun benimsemesi gereken yeni düzenlemeler yapılmış ve bu yeni düzenin oluşturduğu yeni zemin, bir kez daha evlilik kurumu üzerinden değerlendirilmiştir.

Yaşamın geleneksel, kanun ve düzenlemenin modern olduğu bu melez geçiş döneminde Gürpınar, bu değişen düzeni, kadınların sosyal hayattaki konumu ve kadın erkek ilişkileri üzerinden anlatır.

Oyunun ana yapısı bir evlendirme hikayesi üzerine kuruludur.

Mebrure Hanım, oğlu Ali Süreyya'yı vasisi oldukları ve yanlarında yaşayan kimsesiz ama varlıklı Memduha ile evlendirmek istemektedir. Fakat, Memduha da, Ali Süreyya da başkaları sevmektedirler. Mebrure Hanım, komşusu aracılığıyla tuttuğu, Düztaban Ayşe'yi oğlunun peşine takar. Düztaban Ayşe, Ali Süreyya'nın Nebahat adında bir kadınla ilişkisi olduğu haberini verir. Bir trafik kazası sonrasında habersizce evlendikleri ortaya çıkan çift, iyileşene kadar Mebrure Hanım ve Ali Tevfik Bey'in yanlarında kalır. Oyunun bu bölümünde geleneksel kadın tipini temsil eden Mebrure Hanım ile modern kadının temsilcisi Nebahat arasındaki düşünce farklılıkları önemlidir. Hüseyin Rahmi'nin, erkekleşen kadın tipinin temsilcisi olarak yansıttığı Nebahat, oyunun devamında hamile kalmakta, bebeğini doğurduktan sonra eşlerin nöbetleşe işe gitmeleri konusunda ısrar ettiğinden, eşi Ali Süreyya Beyle inatlaşmaktadır. Bu inatlaşmanın sonrasında bir iş dönüşü eve gelen çifti beşiğinde can vermiş ölü bebeklerini bulacaklardır. Oyun, birbirini hiçbir şekilde benimsemeyen gelin ve kaynananın ölen bebeğin beşiğinin başında barışmalarıyla bitmektedir.

Kadın Erkekleşince oyununda Gürpınar, üç farklı evlilik modelini aynı metin içinde ele almıştır.

Bunlardan ilki, Mebrure Hanım ile Ali Tevfik Bey'in otuz yılı aşkın geleneklere uygun olarak yapılmış görücü usulü evlilikleridir.

Bir diğeri, Nebahat ve Ali Süreyya evliliğidir. Aralarındaki ilişkide aşk temasına hiç rastlanmayan bu çift, toplumda gelişen yeni yaşam anlayışında mutlu bir beraberliğin ancak kadının erkekleşmesi yoluyla gerçekleşebileceğini savunan bir evliliği benimsemiştir.

Oyundaki üçüncü evlilik tipi, ailenin vesayetine aldığı Memduha ile Mesut Galip arasındaki evliliktir. Kaçarak evlenen bu çiftin, sonunda mutlu olup olmadıklarına dair bir açıklık getirilmeyen bu birliktelik, oyundaki en mutlu birlikteliktir.

Onlarca Tango[14] isimli eserde, farklı yöntemlerle aile kurumu ve kadın erkek ilişkilerini ele alan bu iki çalışmadaki karakterler bir araya gelmektedir. Çizgi romanda ve oyunda kurgu karakterler aracılığıyla temsil edilmeye çalışılan, kadın ve erkeğin toplumda sahip olmaları istenen konumları, aile kurumu içindeki rolleri, Onlarca Tango'da birbiri içine karışarak yeni bir kurgu oluşturmaktadır. Böylelikle,

[14]Erken Dönem Türk Romanında şekillenen yeni nesil, Batılı olmaya özenen, kimilerine göre namusunu hiçe sayan, günah işleyen, isyankar kadın karakterleri temsil eden bir tanımdır ve ilk olarak Peyami Safa tarafından kullanılmıştır.

farklı coğrafya ve kültüre ait bu iki hikaye yapı bozuma uğratılarak, temsil ettikleri tüm roller sıfırlanmaktadır. Ortaya çıkan yeni temsil biçimleri üzerinden, aile kurumu kavramı yeniden tartışılmaktadır.

6.2.5. İçerik

İMÇ 5533 isimli mekanda gerçekleşmiş olan sergi iki bölümden oluşmaktadır. (Resim 6.18)

İlk bölüm, Popeye the Sailor çizgi romanına ait sahnelerdeki karakterlerin oluşturdukları yeni bir kurgudan meydana gelmektedir. Bu yeni kurgu duvar resmi olarak gerçekleştirilmiştir. (Resim 6.19) Ana ve yan karakterler, orijinal hikayenin içinden çıkartılarak ve konumları değiştirilerek bir sahne oluşturmaktadır. Orijinal hikayeyi temsil eden hareketlerdeki karakterler, ait oldukları mekandan ayrılıp yeni bir kurgu ile bir araya gelmektedir. (Resim 6.20) Duvar resminde görülen bu kurgu, karakterlerin temsil ettikleri kimlikleri, toplumsal rolleri ve cinsiyet kimliklerini bozan ve tersine çeviren bir görsel içeriktedir. (Resim 6.21.22.23)

Serginin ikinci bölümünde Kadın Erkekleşince kitabının bir yorumu olan sanatçı kitabı yer almaktadır. (Resim 6.24) Popeye the Sailor çizgi romanı karakterleri ve oyundaki cümlelerin bir araya gelmesiyle tasarlanan bu kitap, oyundaki cümleleri görselleştirip, farklı bir okumaya neden olurken, duvar resminin hemen yanında fakat ayrı bir kaide üzerinde sergilenmesi sebebiyle ikinci bir yoruma açık hale gelmektedir. (Resim 6.25) Sanatçı kitabı, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Kadın Erkekleşince oyununun tasarım formatına uygun şekilde tasarlanmıştır. (Resim 6.26) Sayfa boyutları, cildi, ayracı ile klasik bir roman görüntüsüne sahip olan kitap, içeriği ile romandan farklılık göstermektedir. (Resim 6.27)

Burada amaçlanan, hikaye akışı ve kurgusu ile gerçeğinden farklı bir içeriğe sahip olan duvar resminin yanında, sanatçı kitabı ile bir tezatlık oluşturmaktır. Sanatçı kitabı da orijinalinin bir yorumu niteliğindedir fakat diyaloglar kitaptan alındığı gibi kullanılarak görselleştirilmiştir. Duvar resmi ise, çizgi roman karakterlerini temsil ettikleri toplumsal sınıf ve rolleri dışına itmektedir. Kitap ve duvar resmi bir arada ele alındığında, çizgi roman ve oyunun birlikte tasarlanan yeni kurgusu görülmektedir.

7. SONUÇ

Aile yapısının ve ilişkilerinin dönemlere göre farklılık göstermesine rağmen, aileye yönelik kutsallık algısının değişime uğramaması ve bu yaklaşımın sanattaki yansımaları, çalışmanın çıkış noktasını oluşturmuştur.

Aileyi bir kurum olarak ele aldığımızda, içinde toplumsal cinsiyet rollerinin, iktidar ilişkilerinin ve tüketim ideolojilerinin ortaya çıktığı bir alan olarak görmemiz kaçınılmaz olmaktadır. Bununla birlikte aile kurumu, farklı dönemlerde farklı toplumsal dönüşümler paralelinde yapısal değişikliklere uğramış, sosyal alandaki temsili tamamen değişmemiş olsa da, kutsallığını günümüze kadar korumuştur. Aile halen, birçok toplumda güçlü bir mahremiyete sahip, sarsılması ve dağılması zor bir kurum olarak algılanmaktadır.

Aile içi ilişkileri ve ailenin toplumdaki sınıfsal konumu, sanat tarihinde aile portreleri aracılığıyla kendine geniş bir temsil alanı yaratmıştır. Fakat günümüz sanatı, hem bu sanatsal temsili hem de ailenin bir kurum olarak eleştirisini yapan örneklerle doludur. Sanatçılar, ailenin yıkılmazlığını ve kutsallığını yapıtları aracılığıyla tartışmışlardır. Aynı zamanda, ailenin tüketim kültürüne katkısını, kapitalist ideolojiyi ve bu kavramlar bağlamında farklı yaşam şekillerini ele almışlardır.

Günümüz sanatındaki bu örneklere baktığımızda, ailenin toplumdaki sarsılmaz algısının aslında gerçek olmadığı, içinde farklı sorunları ve çıkmazları barındırdığı görülmektedir. Bu nedenle, değişmez bir yapıyı içine alan tek bir aile kurumu temsili, hem sosyal hem de sanatsal açıdan mümkün gözükmemektedir.

Ben de "Onlarca Tango" isimli çalışmamda, aynı dönemlerden farklı coğrafyalara ait iki ayrı aile temsilinden yola çıktım. Farklı evlilik ve aile yapılarının bir tiyatro oyunu ile anlatıldığı Türkiye'den bir örnek ile, kadın erkek ilişkileri ekseninde hikayeleri içeren Amerikalı bir çizgi romanı bir araya getirdim. Bu iki kaynağa ait karakterlerin yeniden kurgulanması ve bu yeni kurgunun alışılagelmiş aile kurumu algısına tamamen ters düşmesi, bu dokunulmaz alana yönelik bir eleştiridir.

Günümüz sanatındaki farklı örnekleri ve sosyal alandaki süregiden araştırmaları göz önüne aldığımızda, aile kurumunun temsiline yönelik tartışmaların, analizlerin ve eleştirilerin gerekliliği kaçınılmazdır.

KAYNAKÇA

Adorno, Theodor W. 2002. **Minima Moralia.** çev. Ahmet Doğukan, Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınları.

Butler, Judith. 2005. **İktidarın Psişik Yaşamı.** çev. Fatma Tütüncü. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Butler, Judith. 2007. "Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi". **Cinsiyetli Olmak.** der. Zeynep Direk. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları: 67-84.

Chaney, David.1999. **Yaşam Tarzları.** çev. İrem Kutluk. Ankara: Dost Yayınevi.

Connel, Robert W. 1998. **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar. ç**ev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Deleuze, Gilles, Felix Guattari. 2011. "The Painting Before Painting". **Painting.** ed. Terry Myers. Cambridge: The MIT Press: 28-30.

Duben, Alan. 2006. **Kent, Aile, Tarih.** çev., Leyla Şimşek. İstanbul: İletişim Yayınları.

Franciolli, Mario. 2009. "I is another". **Faces and Gazes in Art**. ed. Marco Francione. Lugano: Museo Cantonale d'Arte: 8-23.

Goody, Jack. 2004. **Avrupa'da Aile.** çev., Serpil Arısoy. İstanbul: Literatür Yayınları.

Göle, Nilüfer. 2004. **Modern Mahrem.** 4. bs. İstanbul: Metis Yayınları.

Gronert, Stefan. 2006. **Gerhard Richter-Portraits.** Ostfildern: Hatje Cantz Publishing.

Gürpınar, Hüseyin R. 2006. **Sevda Peşinde-Kadın Erkekleşince.** 5. bs. İstanbul: Özgür Yayınları.

Irigaray, Luce. 2006. **Ben Sen Biz-Farklılık Kültürüne Doğru.** çev. Sabri Büyükdüvenci, Nilgün Tutal. Ankara: İmge Yayınevi.

Kavramlar ve Bağlamlar Arasında. 2002. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kandiyoti, Deniz. 2007. **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar.** 2. bs. İstanbul: Metis Yayınları.

Kaneda, Shirley. 2011. "Painting and Its Others: In the Realm of the Feminine". **Painting.** ed. Terry Myers. Cambridge: The MIT Press: 72-81.

Kuban, Doğan. 2011. **İstanbul-Bir Kent Tarihi.** Çev. Zeynep Rona. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Leppert, Richard. 2002. **Sanatta Anlamın Görüntüsü.** 1. bs. çev., İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Olson, Elise. 1982. "Duofocal Family Structure and an Alternative Model of Husband-Wife Relationship". **Sex Roles, Family and Comminty in Turkey.** ed. Çiğdem Kağıtçıbaşı. Indiana: Indiana University Press: 33-72.

O'Reilly, Sally. 2009. **The Body in Contemporary Art.** London: Thames and Hudson.

Pollock, Giselda. 2008. "Modernlik ve Kadınlığın Mekanları". **Sanat-Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri.** ed. Ahu Antmen. çev. Ahu Antmen, Esin Soğancılar. İstanbul: İletişim Yayınları: 187-225.

Poster, Mark. 1989. **Eleştirel Aile Kuramı.** çev. Halil Tapınç. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Robertson, Jean, Craig McDaniel. 2010. **Themes of Contemporary Art.** London: Oxford University Press.

Sancar, Serpil. 2011. **Erkeklik: İmkansız İktidar.** 1. bs. İstanbul: Metis Yayınları.

Yeğenoğlu, Melda. 2003. **Sömürgeci Fantaziler.** 1. bs. İstanbul: Metis Yayınları.

Willis, Susan. 1993. **Gündelik Hayat Klavuzu.** 1. bs. çev. Aksu Bora, Asuman Emre. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

EKLER

Ek 1. Resimler



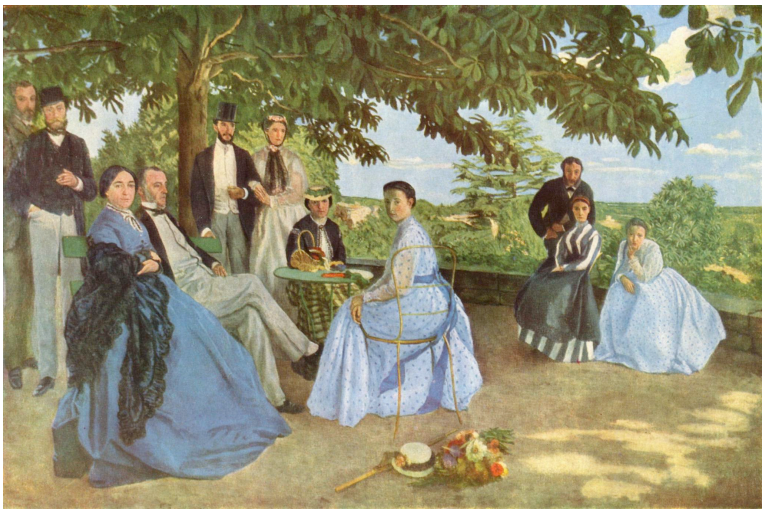
Resim 5:1 Charles IV of Spain and his Family

Francisco Goya, 1800, 280x336cm., tuval üzerine yağlıboya. Museo Del Prado. (artsunlight. com)



Resim 5:2 Las Meninas

Diego Velasquez, 1656, 318x276cm., tuval üzerine yağlıboya, Museo Del Prado. (artinthepicture. com)



Resim 5:3 The Family Reunion

Frédéric Bazille, 1865, 152x230cm., tuval üzerine yağlıboya, Musee D'orsay, Paris. (canvasreplicas. com)



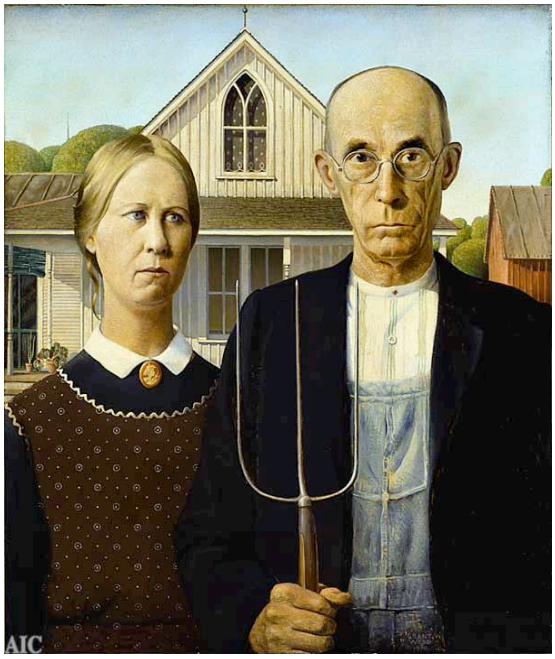
Resim 5:4 Peasant Wedding

Pieter Bruegel, 1568, 114x164cm., tuval üzerine yağlıboya, Kunsthistorisches Museum, Viyana. (ibiblio. org)



Resim 5:5 Christening Feast

Jan Steen, 1664, 89x109cm., tuval üzerine yağlıboya, Wallace Collection, Londra. (artunframed. com)



Resim 5:6 American Gothic

Grant Wood, 1930, 74. 3x62. 4cm., sunta üzerine yağlıboya, Arts Institute of Chicago. (pbs. org)



Resim 5:7 Family Romance

Charles Ray, 1993, 134. 6 x 215. 9 x 27. 9 cm, fiberglas ve sentetik saç, The Norton Family Foundation, New York. (moma. org)



Resim 5:8 Future Plan#2

Hiroko Okada, 2003, Dijital baskı, 140. 4x90cm., Mizuma Art Gallery, Tokyo.



Resim 5:9 "Tesla", "Saskia", "Julia"

Rineke Dijkstra, 1994, 117. 5x94. 5cm., Dijital baskı, Tate Modern, Londra. (tate. org. uk)



Resim 5:10 Mothers

Margi Geerlinks, 2000, 100x89cm., Dijital baskı, Torch Gallery, Amsterdam. (stuxgallery. com)



Resim 5:11 Self-Portrait, Nursing

Catherine Opie, (2004), 101. 6x81. 28cm., Private Collection, Los Angeles. (artlies. org)



Resim 5:12 Look at you, Loving Me

Melanie Manchot, 1996-2000, 147x115cm., Private Collection, Londra. (melaniemanchot. net)



Resim 5:13 Liminal Portraits

Melanie Manchot, 1999-2000, 129. 5x190. 5cm., Portland Institute of Contemporary Art. (melaniemanchot. net)



Resim 5:14 Bianca and her Opposite

Marzia Migliora, 2007, Video Projeksiyon, 2. 25dk., Galleria Lia Rumma, Milano. (ecocolor. blogspot. com)



Resim 5:15 Housewife, Kitchen Apron

Birgit Jürgenssen, 1975, fotoğraf baskı, Gallery Hubert, Viyana. (blogg. org)



Resim 5:16 Semiotics of the Kitchen

Martha Rosler, 1975, video performans, 6dk., Jewish Museum. (theaegon. files. wordpress. com)



Resim 5:17 Supermother

Elzbieta Jablanska, 2002-2003, 100x150cm., dijital baskı, Elzbieta Jablanska. (flovarwire. com)



Resim 5:18 Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080, Bruxselles

Chantal Ackerman, 1975, 201dk. (nytimes. movies. com)



Resim 5:19 Kitchen

Liza Lou, yerleştirme, Liza Lou. (mococolo. com)



Resim 5:20 Bremen Town

Keith Edmier, yerleştirme, Friedrich Petzel Gallery, New York. (petzel. com)



Resim 5:21 Homes for America

Dan Graham, 1965, 26. 5x30. 5cm., C-print, De Pury and Company, New York. (artnet. de)



Resim 5:22 Die Familie Schneider

Gregor Schneider, 2004, Yerleştirme, Gregory Schneider. (artangel. co. uk)



Resim 5:23 Home Sweet Home

Martin Parr, 1974, Yerleştirme, Martin Parr. (uklandspae. net)



Resim 5:24 The Cost of Living

Martin Parr, 1988, 51x61cm., Vintage C-Type, Martin Parr-Magnum Photos. (tate. org)



Resim 5:25 Family at the Sea

Gerhard Richter, 1964, Museum Freider Burda, Baden-Baden. (guardian. co. uk)



Resim 5:26 Kazuki-Family

Yuri Nagashima, 1993, fotoğraf baskı, Yuri Nagashima, Kyoto. (visualcultureblog. com)



Resim 5:27 Brown Sisters

Nickholas Nixon, 1975-2000, jelatin gümüş baskı, Museum of Fine Arts, Boston. (photoshelter. com)



Resim 5:28 My Parents

David Hockney, 1977, 183x183cm., tuval üzerine yağlıboya, Tate Museum, Londra. (tate. org. uk)



Resim 5:29 Album-Self Portrait at three years old

Gillian Wearing, 2004, Dijital C-Type Baskı, Gillian Wearing, Londra. (artblart. wordpress. com)



Resim 5:30 Autobiographical Series

Louise Bourgeois, 1994, 33. 2x20. 7cm., kağıt üzerine desen, Tate Modern Collection, Londra. (tate. org. uk)



Resim 6:1 Homework

Seda Hepsev, (2004), 80x100cm. (herbiri, 4 adet), tuval üzerine akrilik.

UNIT 4

4.1 Reading Comprehension

Read the sentences below. Which picture is Judy's family?

Judy is 7 years old. Her brother is 5.
Judy's father is an engineer and her mother is a housewife.
They live in a big apartment.
Judy goes to school at nine every morning.
Her father Frank goes to work at eight. He sometimes go to work at weekends,too.
Her mother Miriam gets up at seven every morning and gets breakfast ready.
Actually, Miriam is an architect. But after she got married, she quit her job.
After she leaves Judy's brother Mike in nursery school at ten, she turns back home and does houseworks.
Frank works for a big company so he always busy and tired.
Around 8 o'clock in the evening, Judy and her family have dinner together.
After the dinner, Miriam clears the table and Judy helps her mother.
Frank watches TV.
His favorite programs are news reports and football matchs.
Judy also likes to watch TV.
Mike plays with his toys.
At weekends,the family spend time together. They have breakfast, Miriam and Frank read the newspapers, play scrubbles, visit some relatives.
Judy takes a bath, prepares her school bag, and goes to bed early on Sunday evenings.
Frank and Miriam continues to watch TV.
Judy wants to be a model when she grows up.

Resim 6:2 Homework

Seda Hepsev, 2004, çoğaltılmış A4 dosya kağıdı, metin.



Resim 6:3 Kadıköy Evlendirme

Seda Hepsev, 2005, Performans fotoğrafları, dijital baskı, çeşitli boyutlarda.



Resim 6:4 Dünyanın En Kısa Masalı

Seda Hepsev, (2009), 9x12cm., Sanatçı Kitabı Dijital Baskı.



Resim 6:5 Takım Çalışması

Seda Hepsev, 2009, 165x140cm., Tuval üzerine akrilik, Özel Koleksiyon, İstanbul.



Resim 6:6 Konsantrasyon

Seda Hepsev, 2009, 100x120cm., Tuval üzerine akrilik, Özel Koleksiyon, İstanbul.

.



Resim 6:7 Birlikte misiniz?

Seda Hepsev, 2009, 40x70cm., Tuval üzerine akrilik, Özel Koleksiyon, İstanbul.



Resim 6:8 Kararsız

Seda Hepsev, 2009, 100x120cm., Tuval üzerine akrilik, Özel Koleksiyon, İstanbul.



Resim 6:9 Babası kim biliyor musun?

Seda Hepsev, 2009, 80x100cm., Tuval üzerine akrilik, X-ist, İstanbul.



Resim 6:10 Ellerin Terli mi?

Seda Hepsev, 2009, 180x120cm., (2 adet) Tuval üzerine akrilik, Özel Koleksiyon, İstanbul.



Resim 6:11 Bitse de gitsek

Seda Hepsev, 2009, 70x100cm., Tuval üzerine akrilik, X-ist, İstanbul.



Resim 6:12 Romantik bir akşam yemeği

Seda Hepsev, 2009, 80x100cm., Tuval üzerine akrilik, X-ist, İstanbul.



Resim 6:13 Cüzdanın içinden

Seda Hepsev, 2009, 25x30cm., (her biri), Tuval üzerine akrilik, X-ist, İstanbul.



Resim 6:14 Popeye The Sailor Man

Elzie Crisler Segar, (popeye. com)



Resim 6:15 Olive Oyl

Elzie Crisler Segar, (popeye. com)



Resim 6:16 Bluto

Elzie Crisler Segar, (popeye. com)



Resim 6:17 Swee Pea

Elzie Crisler Segar, (popeye. com)



Resim 6:18 Onlarca Tango

Seda Hepsev, 2012, sergi genel görünüm, 5533 İstanbul.



Resim 6:19 Onlarca Tango

Seda Hepsev, 2012, Duvar resmi ve Sanatçı Kitabı, İMÇ, İstanbul.



Resim 6:20 Onlarca Tango

Seda Hepsev, 2012, Duvar resmi, İMÇ, İstanbul.



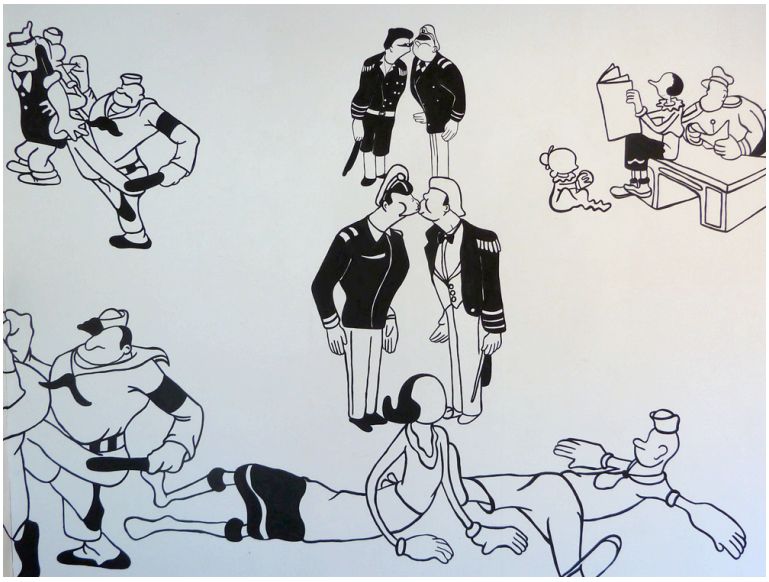
Resim 6:21 Onlarca Tango

Seda Hepsev, 2012, Duvar resmi ve Sanatçı Kitabı, İMÇ, İstanbul.



Resim 6:22 Onlarca Tango

Seda Hepsev, 2012, Duvar resmi, detay, İMÇ, İstanbul.



Resim 6:23 Onlarca Tango

Seda Hepsev, 2012, Duvar resmi, detay, İMÇ, İstanbul.



Resim 6:24 Onlarca Tango

Seda Hepsev, 2012, Sanatçı Kitabı, İMÇ, İstanbul.



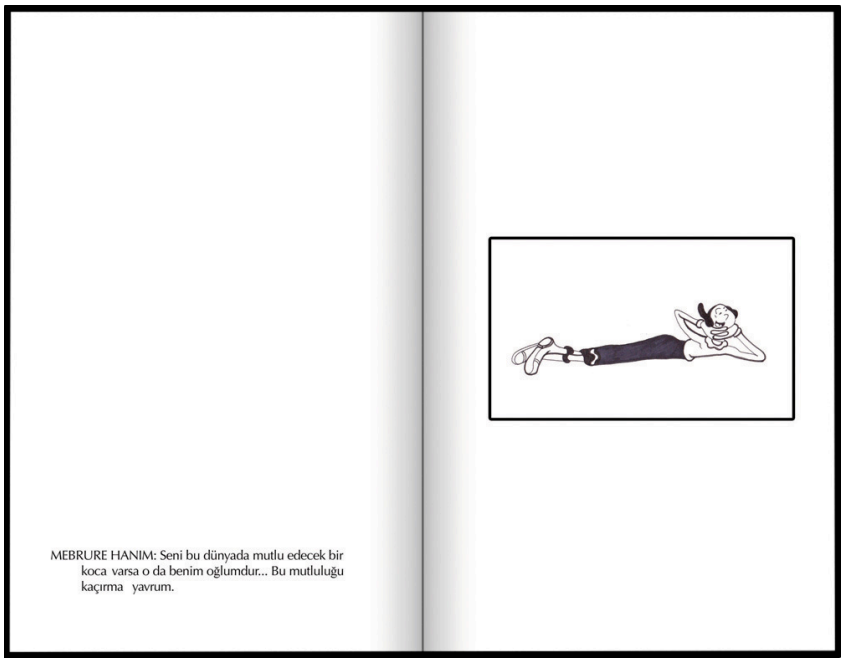
Resim 6:25 Onlarca Tango

Seda Hepsev, 2012, Duvar resmi, detay ve sanatçı kitabı, İMÇ, İstanbul.



Resim 6:26 Onlarca Tango

Seda Hepsev, 2012, Sanatçı Kitabı, İMÇ, İstanbul.



Resim 6:27 Onlarca Tango

Seda Hepsev, 2012, Sanatçı Kitabı, detay, İMÇ, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

Seda Hepsev

E-posta	hepsev@gmail. com
Web Sitesi	www. sedahepsev. com
Telefon	+90 532 221 05 10
Adres	Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Davutpaşa Kampüsü, Davutpaşa Caddesi 34220 Esenler İstanbul/Türkiye.
Doğum Tarihi	27. 07. 1978
Uyruk	T. C

Eğitim

2007-	Sanatta Yeterlik Programı Y. T. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı
2001-2004	Sanat ve Tasarım Yüksek Lisansı Y. T. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Programı
1996-2000	Resim Bölümü Lisansı M. Ü. G. S. F. Resim Bölümü

Burslar-Ödüller

Ocak-Nisan 2011	Davetli Sanatçı Bursu, Cite Des Arts International, İKSV. Paris, Fransa.
Ocak-Mart 2008	Davetli Sanatçı Bursu, Fiskars Artist in Residence Program. Fiskars, Finlandiya.
Ağustos-Kasım 2006	Davetli Sanatçı Bursu, IAAB Pro Helvetia Christoph Merian Foundation. Basel, İsviçre.
Temmuz 2006	“Collaborations on Site”, Workshop. Kiasma Museum. Helsinki, Finlandiya.
Eylül-Ekim 2005	Davetli Sanatçı Bursu ve Workshop. Art Dulcinium. Ulcinj, Karadağ.

Kişisel Sergiler

Ocak-Şubat 2013	“Disguise“, Xist, İstanbul, Türkiye.
Haziran 2012	“Onlarca Tango“, 5533, IMÇ, İstanbul, Türkiye.
Ocak-Şubat 2011	“Çocuk Doğumgünlerinde Herkes Çocuk Olurdu“, Xist, İstanbul-Türkiye.
Ocak-Şubat 2009	“Bazı Yanlışlar Doğruları Götürmez“, Xist, İstanbul-Türkiye.
Mart 2008	“Knit and Run“, Fiskars Artist in Residence. Fiskars-Finlandiya.
Nisan-Mayıs 2007	“Yutan Eleman“, Xist, İstanbul-Türkiye.

Grup Sergileri

Eylül 2011-Ocak 2012 “Hayal ve Hakikat“, İstanbul Modern, İstanbul-Türkiye.

Temmuz 2011	“A New Hook-Re-Thinking Needlework“, Museum Bellerive, Zürih-İsviçre.
Eylül 2010	“İstanbul’da Yaşıyor ve Çalışıyor“, Antrepo. İstanbul.
Nisan 2010	“Feldstärke International“ Workshop ve Sergi, CENTQUARTE, Paris, Fransa.
Ocak 2010	“Feldstärke International“ Workshop ve Sergi, Pact Zollverein, Essen, Almanya.
Mayıs 2008	“Made in Turkey“, Atelier Frankfurt. Almanya.
Mayıs 2007	“Gerçekçi Ol, İmkansızı İste“, Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul-Türkiye.
Mayıs 2007	“İstanbul Now“, Lucas Feichter Gallery. Viyana-Avusturya.
Haziran 2007	“Working Space“, Pera Müzesi. İstanbul-Türkiye.
Kasım 2006	“Ressource Humaines”, Musée des Beaux-Arts – Mulhouse, Fransa.
Temmuz 2006	“Collaborations on Site”, Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinki, Finlandiya.
Nisan 2006	“Natur-Mort“, Galerist. İstanbul-Türkiye.
Mart 2006	“Asit-Toz“, K2 Art Center. İzmir-Türkiye.
Mayıs 2005	“Kesişme“, Xist. İstanbul-Türkiye.

Nisan 2005	“Kadın Başına“, C. A. M. Galeri. İstanbul-Türkiye.
Nisan 2004	“Atina’dan Dönüş“, Kasa Galeri. İstanbul-Türkiye.
Haziran 2003	“Avrupalı ve Akdenizli Genç Sanatçılar Bienali“, Atina, Yunanistan.
Nisan 2003	“Yeni Öneriler-Yeni Önermeler 10“, Borusan Sanat Galerisi. İstanbul-Türkiye.