

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI**

**TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA
ÇAĞDAŞ SANATTA AİLE FOTOĞRAFI**

SANATTA YETERLİK TEZİ

Eda ÇEKİL

KOCAELİ 2021

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI**

**TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA
ÇAĞDAŞ SANATTA AİLE FOTOĞRAFI**

SANATTA YETERLİK TEZİ

Eda ÇEKİL

Doç. Dr. Safiye BAŞAR

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 10.02.2021 / 5

KOCAELİ 2021

ÖNSÖZ

Aile üzerine düşüncelerim, ailemden ayrı yaşadığım yıllarda, sanatta yeterlik çalışmalarım süresince yaşadığım büyük kayıpların ve evliliğimin de etkisiyle şekillenerek sanatsal üretimlerimin odak noktası oldu. Bu süreçte hem akademik hem de sanatsal çalışmalarında ailemdaki tüm kadın hikayeleri bana ilham ve güç verdi. Dolayısıyla bu tez başta annem olmak üzere ailemdaki tüm kadınlara ithaf edilmiştir.

Değerli katkıları ile desteğini tezin her aşamasında eksik etmemiş, sanatta yeterlik eğitimim süresince bilgi birikimi ve deneyimiyle bana yol göstermiş olan hocam ve danışmanım Doç. Dr. Safiye Başar’a teşekkürlerimi sunarım.

Tez çalışmalarım süresince, öncesinde ve sonrasında sevgisi, desteği, sakinliğiyle endişelerimi dindirdiği, bana yol arkadaşı olduğu için sevgili eşim Rıdvan Konrat’a sonsuz teşekkürler.

Ablam Elif Ece Çekil, Süheyla Mutlu ve Zeynep Konrat başta olmak üzere ailemin tüm kadınlarına; sevgili dostlarım Özge Altay, Neşe Öztemir, Banu Baki, Mert Özgen, Pınar Boztepe Mutlu, Eren Sulamacı ve Batu Bozoğlu’na her vazgeçişimde beni yeniden yüreklendirdikleri için teşekkür ederim.

Son olarak, beni ben yapan, hayatımın her anında sevgilerini ve desteklerini hissettirmiş olan, her daim ellerinin omuzlarımda olduğunu bildiğim annem Necla Çekil’e ve babam Cengiz Çekil’e minnettarım.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
RESİM LİSTESİ.....	v
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. FEMİNİST KURAMLAR, TOPLUMSAL CİNSİYET VE AİLE.....	4
1.1 FEMİNİST TEORİYE GENEL BAKIŞ.....	7
1.1.1 Aydınlanmacı Liberal Feminizm.....	8
1.1.2 Radikal Feminizm	12
1.1.3 Sosyalist Feminizm.....	17
1.1.4 Postmodern Feminizm.....	22
1.2 CİNSİYET VE TOPLUMSAL CİNSİYET	26
1.2.1. Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet Ayrımı.....	27
1.2.2. Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları.....	33
1.3 TÜRKİYE'DE AİLE VE KADIN.....	36

İKİNCİ BÖLÜM

2. BİR İMGE OLARAK AİLE.....	46
2.1. İMGE VE TEMSİL.....	46
2.2. SANATSAL İMGE OLARAK AİLE.....	51
2.3. FOTOĞRAFİK İMGE OLARAK AİLE.....	81

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ SANATTA BİR MEDYUM OLARAK AİLE FOTOĞRAFI.....	97
3.1. KADIN BELLEĞİ.....	99
3.2. TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ.....	108
3.3. İDEAL AİLE MİTİ.....	118
3.4. YENİ AİLELER VE HETEROSEKSİZM ELEŞTİRİSİ.....	127
3.5. TÜRK MODERNLEŞMESİNDE AİLE.....	131
3.6. ANNELİK VE KADININ EMEĞİ	134
3.7. ERİL BAKIŞ.....	142
SONUÇ.....	146
KAYNAKÇA.....	152
ÖZGEÇMİŞ.....	166

ÖZET

Çağdaş sanat alanında aile; göç, nostalji, toplumsal cinsiyet gibi temalar etrafında ele alınmaktadır. Bu temalardan biri olan toplumsal cinsiyet kavramı, cinsiyeti toplumsal olarak inşa edilen bir yapı olarak tanımlar. Biyolojik nedenlerden dolayı toplumsal rollerin değişmez olduğu kabulünü reddeder. Toplumsal cinsiyet rollerinin doğal olarak sahiplenilmediğine, aile ve okul gibi çeşitli toplumsal kurumlar tarafından sonradan inşa edildiğine vurgu yapmaktadır. Çağdaş sanat eserlerinde aile ve toplumsal cinsiyet ilişkisi birçok farklı medyum aracılığıyla ortaya konmaktadır. Aile fotoğrafları ise toplumsal cinsiyetin inşasında ve ortaya çıkarılmasında bir araç olması dolayısıyla sıklıkla kullanılmaktadır.

Bu çalışmada, aile fotoğraflarını kullanarak toplumsal cinsiyet ve aile ilişkisini sorgulayan çalışmalar biraraya getirilmekte, farklı coğrafyalardan sanatçıların bu ilişkiyi hangi yaklaşımlarla ele aldığı ortaya konmaya çalışılmaktadır. Eserler; kadın belleği, toplumsal cinsiyet rolleri, ideal aile miti, yeni aileler ve heteroseksizm eleştirisi, Türk modernleşmesinde aile, annelik ve kadın emeği, eril bakış olmak üzere yedi farklı yaklaşım etrafında analiz edilmiştir. Tümü kadın sanatçılar tarafından üretilmiş bu eserler, feminist teorinin ortaya attığı ‘kişisel olan politiktir’ görüşünü sahiplenmekte, sanatçının kişisel deneyimlerinden ve yaşantısından yola çıkmaktadır. Sanatçıların, yaşadıkları coğrafya ve konuyu ele alış biçimleri birlikte değerlendirildiğinde ise, içinde yaşadıkları toplumsal, kültürel ve sosyal yapının yaklaşımlarında etkili olduğu görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Aile Fotoğrafı, Çağdaş Sanat, Toplumsal Cinsiyet

ABSTRACT

The concept of the family in contemporary art, is represented through the themes such as migration, nostalgia and gender. The concept of gender, which is one of these themes, defines sex as a socially constructed structure. It rejects the acceptance of the immutable social roles determined by biological reasons. It emphasizes that gender roles are built by various social institutions like family and school, but not naturally owned. In contemporary artworks, the relation between the family concept and the gender is revealed through many different mediums. Thus family photographs are frequently used for being significant in the construction and occurrence of the gender.

This research sets out to bring the artworks together which question the relationship between gender and family, and analyzes how the artists from different geographies approach this relation through family photos. The artworks studied in this research have been analyzed around seven different approaches: women memory, gender roles, ideal family myth, new families and the criticism of heterosexism, motherhood and women's labor in Turkish modernization, and the masculine perspective. All these artworks, done by women artists, embrace the argument 'personal is political' put forward by feminist theory, also based on the artists' personal experiences and their lives. The women artists' approaches, also considering the geography they live in and the way they handle the subjects of their works, appear to be affected by cultural and social structures that artists' live with.

Keywords: Photography, Family Photography, Contemporary Art, Gender

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Rene Magritte, İmgelerin İhaneti, 1928-29.....	48
Resim 2: Dorothea Lange, Göçmen Anne, 1936.....	51
Resim 3: Robert Knoth, Nükleer Kâbus Serisi, 2006.....	51
Resim 4: Joos Van Cleve, Kutsal Aile, 1512-13	52
Resim 5: Pierre ve Gilles, Kutsal Aile, 1991.....	53
Resim 6: Jan Van Eyck, Arnolfi'nin Evlenmesi,1434.....	54
Resim 7: Jan Van Eyck, Arnolfi'nin Evlenmesi,1434 detay	54
Resim 8: William Hogarth, Strode Ailesi, 1738.....	55
Resim 9: Richard Redgrave, Göçmenlerin Evlerine Son Bakışı, 1858	56
Resim 10: Nuri İyem, Göç, 1975.....	57
Resim 11: Thomas Struth, Shimada Ailesi, Japonya,1986.....	57
Resim 12: William H. Johnson, Gecekonducular, 1942.....	58
Resim 13: Carrie Mae Weems Aile Fotoğrafları ve Hikayeleri, 1981-82.....	59
Resim 14: Clarissa Slight, Dick&Jane'i Benimle Okumak, 1989.....	59
Resim 15: Mary Ellen Mark, Damm Ailesi,1987.....	60
Resim 16: Diane Arbus, Brooklyn'de Genç Aile Pazar Gezmesine Gidiyor, 1966.....	61
Resim 17: Diane Arbus, New York Bronx'ta Bir Musevi Dev Ailesiyle Evinde, 1970.....	61
Resim 18: Nan Goldin, Cinsel Bağlılığın Baladı Serisi, 1977.....	63
Resim 19: Henry Moore, Aile Grubu, 1949.....	63
Resim 20: R.Eugene Meatyard, Lucybelle Crater'in Aile Albümü,1970.....	64
Resim 21: Jo Spence, Aile Albümünün Ötesinde, 1979.....	65
Resim 22: David Hockney, Ebeveynlerim, 1977.....	66
Resim 23: Emmet Gowin, Edith ve Elijah, 1969.....	67
Resim 24: Bill Owens, Suburbia, 1973.....	67
Resim 25: Lee Friedlander, Aile, 1971.....	68
Resim 26: Duane Michals, Babamdan Bir Mektup, 1960-75.....	69
Resim 27: Gillian Wearing, Kardeşim J.Wearing Olarak Otoportre, 2003	70
Resim 28: Amak Mahmoodian, Maske Serisi, 2004	70
Resim 29: D. Barbara Hepworth, Aile Grubu, 1953	71
Resim 30: Sophie Calle, Mezarlıklar, 1990	72
Resim 31: Neriman Polat, Gerçek Ailesi, 2003	72
Resim 32: Gülçin Aksoy, Lif, 2013	74
Resim 33: Şükran Moral, Evli 3 Kocalı, 2010	75
Resim 34: Gülsün Karamustafa, Resme Sevdalı Ana, 1982	75
Resim 35: Sarah Jones, Yemek Odası, 1988.....	77
Resim 36: Gregory Crewdson, Gece Yarısı Serisi, 2001.....	77
Resim 37: Bahadır Baruter, Genetik Hafıza, 2012.....	77
Resim 38: Paula Rego, Aile, 1988	78
Resim 39: Mehmet Güleryüz, Aile, 1968	78
Resim 40: Trish Morrissey, Cephe, 2006	79
Resim 41: Rosy Martin, Yerli Yerinde, 2008	80
Resim 42: Nicky Birdy, Saklı Yer, 2007.....	80
Resim 43: Eugene Atget, Chapelle Bulvarı ve Fleury Sokağının Köşesi, 1921..	82
Resim 44: August Sander, Genç Çiftçiler, 1914	83
Resim 45: Nicholas Hilliard, Güller Arasında Genç Adam, 1587	87

Resim 46: Silüet Tekniği	88
Resim 47: Fizyonomi Tekniği	88
Resim 48: Diego Goldberg, Zamanın Akışı (Detay), 1979 – 2018	92
Resim 49: Tracey Emin, Fotoğraf Albümüm, 2013	101
Resim 50: Nancy Atakan, Anne ve Kız Çocuğu Serisi, 2016	103
Resim 51: Didem Ünlü, Aile, 2000.....	104
Resim 52: Didem Ünlü, An(I) Meselesi, 2019	105
Resim 53: Gözde İlkin, Aile Albümü, 2012-2017	106
Resim 54: Gözde İlkin, Devrik Ev Serisi, Lokum Yiyen Oğlanlar, 2008	107
Resim 55: Lizzie Thynne, Sınırdı, 2012	108
Resim 56: Carrie Mae Weems, Mutfak Masası Serisi, 1990	109
Resim 57: Tracey Moffatt, Hayattan Korkuyor Sorumlu Ama Hayal Kuruyor, 1984 ...	111
Resim 58: Tracey Moffatt, Hayattan Korkuyor Bebek Doğumu, 1972-94..	111
Resim 59: Jo Spence, Gypsies, 1974	112
Resim 60: Jo Spence, Foto-Terapi: Gelin, 1984 – 86.....	113
Resim 61: Jo Spence, Foto-Terapi: İşçi Olarak Anne, 1984-86	114
Resim 62: Aydan Mürtezaoğlu, Top-Less, 1999	115
Resim 63: Amanda Heng, Anlatan Bedenler, 1999	116
Resim 64: Nieves Mingueza, Pembe ve Pembe, 2020.....	117
Resim 65: Gülcan Şenyuvalı, Adımı Söyle Serisi, Mutlu Aile III–Ölü Doğa III, 2018..	119
Resim 66: Canan Şenol, Pembe Düşler, 2003	121
Resim 67: Gül Ilgaz, Evlilik Tablosu, 2002	122
Resim 68: Gül Ilgaz, Son Anneler Günü, 2002	123
Resim 69: Tammy Rae Carland, Keeping House, 1999	124
Resim 70: Tammy Rae Carland, Billy&Katie Olmak 1964, 1998	125
Resim 71: Tammy Rae Carland, Billy&Katie Olmak 1964, 1998.....	125
Resim 72: Natalya Reznik, Umut, 2011-2019	126
Resim 73: Natalya Reznik, Babamı Ararken, 2016	127
Resim 74: Catherine Opie, Ev İçi Serisi, Joanne, Betsy & Olivia, 1998	128
Resim 75: Catherine Opie, Otoportre-Kesme, 1993.....	128
Resim 76: Verena Jaekel, Yeni Aileler, Velbert, 2006	129
Resim 77: Verena Jaekel, Yeni Aileler, Berlin, 2006	129
Resim 78: Moira Barrett, Sudan Daha Kalın; Yatak Odası, 2010	131
Resim 79: Nur Koçak, Annem, Babam, Ablam Ve Ben, 1980-83	133
Resim 80: Gülsün Karamustafa, Güllerim Tahayyüllerim, 2013	134
Resim 81: Maria Mahon, Aile Portresi, 1975	136
Resim 82: Ann Newmarch, Jake, Bruno ve Jessie 11-6-1 Yaşında, 1983	137
Resim 83: Ann Newmarch, Kadınlar Gökyüzünün Yarisına Dayandı, 1978	137
Resim 84: M. Laderman Ukeles, Çıkmak İçin Giyinme, Girmek İçin Soyunma, 1973...	138
Resim 85: Bea Nettles, Hayat Dersleri Bir Annenin Günlüğü (Kapak), 1990	140
Resim 86: Bea Nettles, Hayat Dersleri Bir Annenin Günlüğü, Kayıp, 1986.....	140
Resim 87: Bea Nettles, Hayat Dersleri: Bir Annenin Günlüğü, Dişi/Erkek, 1987.....	141
Resim 88: Mary Kelly, Fort / Da, 1974.....	142
Resim 89: Mary Yates, Tek Kadın Birinci Bölüm: Öfke, 1984	144
Resim 90: Mary Yates, Tek Kadın İkinci Bölüm: Acı, 1984	144
Resim 91: Mary Yates, Tek Kadın Üçüncü Bölüm: Bakış, 1984	145

GİRİŞ

Fotoğraf tekniğinin temeli olan Camera Obscura, karanlık bir kutuya açılan küçük bir delikten sızan ışık aracılığıyla, karşıdaki görüntünün olduğu gibi karanlık kutunun içine yansımından oluşmaktadır. Bu teknik, özellikle fotoğrafın ilk yıllarında fotoğrafın gerçeği olduğu gibi yansıttığı düşüncesini doğurmuştur. Ancak, zaman içinde fotoğrafın oluşumunda teknik gelişmeler kadar, fotoğrafı çeken kişinin bakışının da etkili olduğu fikri ortaya çıkmış, bu noktada fotoğrafın temsille olan ilişkisi sorgulanmaya başlanmıştır.

“Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge, ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan -birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile. Çünkü fotoğraflar çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçtiğini fark ederiz. Rastgele aile fotoğraflarında da böyledir bu. Fotoğrafçının görme biçimi, konuyu seçişinde yansır” (Berger, 1978, s. 10).

Aile fotoğrafları, gündelik bir görüntü, rastlantısal bir an gibi görünse de içinde birçok anlam barındırabilecek zenginlikte imgeler taşır. Özellikle toplumsal cinsiyet çerçevesinden düşünüldüğünde, aile fotoğrafları toplumsal ilişkilerin ve normların ortaya çıkarılmasında bir araç olarak değerlendirilebilir. Ancak, aile fotoğrafının da toplumsal cinsiyetin inşasında rol oynadığı unutulmamalıdır.

Toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyetten farklı olarak, cinsiyetin doğuştan değil, toplumsal olarak inşa edilen bir yapı olduğuna işaret eder. Feminist teori, 1960 yıllarından bu yana cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarını birbirinden ayırmıştır. Toplumsal cinsiyet, hem toplumun erkek ve dişi bireylerden cinsiyetlerine uygunluklarını talep etmesi, hem de bireylerin öğrenilmiş normlar üzerinden tutum ve düşüncelerini şekillendirmeleri olarak tanımlanabilir. Bu normlar kitle iletişim araçlarıyla, okul, aile gibi farklı alanlarda örgütlenmekte ve yayılmaktadır.

İngiliz fotoğraf sanatçısı Jo Spence, “doğduğumuz andan bu yana inşa edilen, görünmeyen sınıf ve iktidar ilişkilerini anlamak için, kendimizin ve bize sunulan

stereotiplerin ötesini görmeyi öğrenmemiz” ve “fotoğrafların, yalnızca bize neler gösterdiğini değil, aynı zamanda neleri göster(e)mediğini de” sorgulamamız gerektiğini vurgulamaktadır (Spence, 1986, s. 92). Toplumsal cinsiyet üzerinden bakıldığında, aile fotoğraflarının bir yanıyla nesnel bir gerçekliği, bir yanıyla da toplumsal normların dayatıldığı bir ideali yansıttığı söylenebilir. Bu normları yansıtmayan, ideal aile imgesiyle örtüşmeyen fotoğraflar saklanıp, yok edilirken bu ideale uygun düşen fotoğraflar aile albümlerinde yerlerini alabilmektedir. Dolayısıyla, fotoğrafın bir nesne olarak ele alınması, nerede saklandığı ya da kimlerle paylaşıldığı da önemli bir bilgi kaynağı olabilir.

Aile fotoğraflarının bu tartışmalı durumu, toplumsal cinsiyet odaklı sanatsal çalışmalarda da kendini göstermektedir. Aile ve toplumsal cinsiyet ilişkisini, aile fotoğrafları aracılığıyla ele alan çağdaş sanatçılar, fotoğrafa dair bu soru işaretini sıklıkla sorgulamaktadır. Bu çalışmanın amacı toplumsal cinsiyet ve aile ilişkisini aile fotoğrafları üzerinden görünür kılmaya çalışan çağdaş sanat eserlerini saptamak ve bu eserleri sanat tarihsel perspektifle incelemektir.

Bu amaç doğrultusunda ilk bölümde çalışmanın teorik çerçevesini oluşturan feminist teori, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımı ve ailenin bu tartışmalarda nasıl konumlandırıldığı ele alınmaktadır. İlk olarak feminizmin ilk dönemlerinden bu yana geliştirilen farklı yaklaşımlar çerçevesinde ailenin nasıl ele alındığı ortaya konmuş, ardından, feminizmin özellikle kadının toplum ve aile içindeki konumlandırılışını ters yüz etmek amacıyla yaptığı toplumsal cinsiyet ve biyolojik cinsiyet ayrımının üzerinde durulmuştur. Son olarak da feminist bir yaklaşımla Türkiye’de farklı dönemlerde ailenin nasıl işlev gördüğü ortaya konmaya çalışılmıştır.

İkinci bölümünde ise, tezin çıkış sorusu olan fotoğrafın gerçeklikle olan ilişkisi, öncelikle imge ve temsil çerçevesinde, ardından fotoğraf özelinde tartışılmaktadır. Bu çerçevede, aile imgesi hem sanatsal üretimlerde hem de gündelik kullanımdaki aile fotoğraflarında analiz edilmiş, böylelikle toplumsal cinsiyet odaklı sanatsal üretimlere geçmeden önce, aile imgesinin hangi temalar etrafında kullanıldığı açıklanmaya çalışılmıştır.

Üçüncü ve son bölümde, öncelikle çağdaş sanatın kısa bir tanımı yapılmakta, ardından toplumsal cinsiyet odaklı çağdaş sanat eserlerinden aile fotoğraflarının kullanıldığı örnekler biraraya getirilmektedir. Çağdaş sanatçıların aile fotoğraflarını kullanarak aileye ve toplumsal cinsiyet kavramına yaklaşımlarına bakıldığında, yedi farklı yaklaşımın benimsendiği görülür. Dolayısıyla, üçüncü bölüm yedi başlıktan oluşmakta, her başlıkta farklı bir kavram etrafında şekillenen eserler birbirleriyle ilişkilendirilerek ortaya konmaktadır. Kadın belleği, toplumsal cinsiyet rolleri, ideal aile miti, yeni aileler ve heteroseksizm eleştirisi, Türk modernleşmesinde aile, annelik ve kadın emeği, eril bakış olarak tanımlanan bu başlıklar, ilk bölümde yer alan feminist görüşlerin sanatsal üretimlerdeki yansımalarını da ortaya çıkarmayı hedeflemektedir.

Çalışmanın analiz bölümünde Türkiye’den ve yurtdışından toplam yirmi yedi adet eser analiz edilecektir. Bu eserler, daha önce yazılmış tezler, sergi katalogları, sanat kitapları, sanatçı katalogları gibi kaynaklar aracılığıyla yapılan literatür taraması ve sosyal medyada sanatçıların kendi çalışmalarına dair yaptıkları paylaşımlarla elde edilmiştir. Türkiye’de sanat alanındaki teorik çalışmalara bakıldığında, toplumsal cinsiyet ve aile fotoğraflarını ilişkilendiren çalışmaların eksikliği farkedilmektedir. Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Çağdaş Sanatta Aile Fotoğrafı adlı bu araştırma alandaki eksiklikleri gidermeyi amaçlamaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. FEMİNİST KURAMLAR, TOPLUMSAL CİNSİYET VE AİLE

Aile, evlilik ve kan bağına dayanan, karı koca ve çocuklar arasındaki ilişkilerden oluşan toplum içindeki en küçük birlik olarak tanımlanmaktadır. Sadece çekirdek aile değil, aynı zamanda aynı soydan gelen ya da akraba olan kişilerin tümüne de aile denmektedir (Türk Dil Kurumu Sözlüğü). Bu anlamda iki tip aile olduğu söylenebilir; birincisi sadece anne, baba ve çocuktan oluşan çekirdek aile, ikincisi ise büyükanne, büyükbaba ya da teyze, dayı gibi akrabaların da dahil olabildiği geniş aile. Geniş aile, içinde çekirdek aileyi de barındırmaktadır ancak geniş ailenin içinde farklı toplumsal ve sosyal roller sahiplenilir. Sanayileşmenin ve kentleşmenin etkisiyle kırsaldaki geniş aileler, şehirlere göçler nedeniyle çekirdek ailelere bölünmüştür. Dolayısıyla günümüzde çekirdek aileler daha baskın olarak karşımıza çıkmaktadır.

Aile, teorisyenler tarafından “toplumsallaşma sürecinin ilk ortaya çıktığı (Tezcan, 2000, s. 13)” birim olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla aileyi toplumdaki cinsiyet ilişkilerinin de şekillendiği birincil alan olarak tanımlamak mümkündür.

“Modern toplumlarda görmezden gelinen ve kadınlara bırakıldığı için dişil olarak önemsizleştirilen aile ilişkileri, cinsiyet farklarının inşa edildiği ve bu cinsiyet farklarının ürettiği anlamlar dolayısıyla diğer toplumsal ilişkilere de cinsiyetçi anlamların transfer edilebildiği yer olarak iktidar stratejilerine çok geniş cinsiyetçi anlamlar üretme olanağı sunar” (Sancar, 2017, s. 195).

Aile çalışmaları, 19. Yüzyıl sonlarından itibaren toplumsal meseleleri analiz etmede bir ihtiyaç olarak ortaya çıkmıştır. Bu çerçevede aile birçok farklı sosyolojik yaklaşımla ele alınmıştır. Bu yaklaşımların en kapsamlı ve en önemlilerinden biri yapısal işlevci teoridir. Yapısalcı işlevciliğin aile ile ilgili yorumlarına geçmeden önce, genel olarak toplumu ne şekilde ele aldığını ortaya koymak, ailenin bu yapı içindeki konumlandırılışını daha iyi anlamayı olanaklı hale getirecektir.

“Yapısal işlevselcilere göre toplumda her organın farklı bir fonksiyonu vardır ve farklılaşmış birimler birbirleri ile bağlantılıdır. İşlev / fonksiyon kavramı toplum içinde ihtiyaçların giderilmesi için yapılan faaliyetler ve

bir parçanın bütüne yaptığı katkıdır. Toplum sistematik bir uyum içinde çalışan bir bütündür. Toplum bir sistemdir. Toplumda bulunan kurumların, aile, eğitim, siyaset, ekonomi, din vb. ilişkiler ağının iyi öğrenilmesi, sistemin işleyişinin iyi anlaşılmasını sağlar. Her kurumun varlığı birbirine bağlı ve birbiri ile ilişkilidir” (Aydın, 2015, s. 223).

Yapısal işlevselcilik toplumu, iktisat, eğitim, din, hukuk gibi bağımsız bölümlerin bir bütüne bağlanması olarak tanımlamış, aileyi de bu temel yapılardan biri olarak değerlendirmiştir. Bu kurumlar, ortak değerler çerçevesinde toplumsal şekillendirmeyi sağlarlar ve bu şekillenmeye uyum sağlayan bireyler toplum tarafından saygı görür ve toplumsal tabakalaşmada üstlerde yer alabilirler.

“Örneğin, İktisadi kurum çevreden kaynak sağlayıp toplumun ihtiyacı olan mal ve hizmetleri yerine getirir. Devlet ya da siyaset amaçları tanımlar ve amaçlara ulaşmak için meşru yollar gösterir. Hukuk ve din herkesçe kabul edilen kural ve ahlaki ölçütler koyarak sosyal sistemin bütünleşmesini sağlar. Aile ve eğitim kurumu fertleri sosyalleştirip ihtiyaçlarını karşılayarak toplumdaki rollerini yerine getirmelerini bekler” (Aydın, 2015, s. 225).

Yapısal işlevselcilik, ailenin temel işleyişini ele alırken de aile içindeki rol farklılıklarına dikkat çekmektedir; erkeğin rolünü ailenin dış dünyayla bağlantısı olarak görmekte, kadınınkini ise ailenin birliğini koruma olarak belirlemektedir. Kadın ve erkek rollerindeki bu özel/kamusal ayrımı sanayi toplumlarında ilerlemeyi sağlayan düzen olarak görülmektedir. Kendinden önceki düşünce biçimlerinde olduğu gibi yapısal işlevselcilik de tek bir aile tipini yerleştirmeye çalışmış ve yalnızca bu aile yapısını normal olarak konumlandırmıştır. Bu aile tipi de erkeğin aileyi geçindirme rolünü üstlendiği, kadının ise bakıcılık görevini üstlendiği aile tipidir (Zinn, 2000, s. 44).

Amerikalı yapısal işlevselci sosyolog Talcott Parsons’a göre aile içindeki rol paylaşımı, insanların toplumsal hayata uyum sağlamasına ve toplum içinde üzerlerine düşen rolleri ve bu rollerin gerekliliklerini öğrenmelerine vesile olmaktadır. Buradan yola çıkarak da ailenin işlevini sosyalizasyon ve yeniden üretim olarak görmektedir. Bu rol paylaşımı, eril ve dişil doğaya uygun olarak şekillenmektedir. Evlilik ise kadın ve erkeğin birlikteliğinden ve çocuklardan oluşmadığı sürece işlev bozukluğuna ve sapmaya işaret etmektedir (Aktaran: Laborie, Helena, & Senotier, 2015, s. 33). Ev içindeki, yani ailedeki bu iş bölümü biyolojik cinsiyet dolayısıyla gerçekleşmektedir.

Kadınların fiziksel özellikleri dolayısıyla ev işlerinde olmasının, erkeklerin de evin geçindirilmesiyle sorumlu olmasının işlevsel bir sistem olduğu vurgulanmaktadır. Parsons’a göre, kadın ve erkeğin aile içindeki farklı rolleri ve bu rollere dayanan iş bölümü aileyi ayakta tutmaktadır (Ersöz, 2016, s. 13).

Aileyle ilgili çalışmalar yapan antropolog George Murdock ise, aileyi, “Beraber yaşama, ekonomik iş birliği ve üremeyle karakterize edilen bir grup” (Gittens, 2011, s. 81) olarak tanımlamakta ve böylelikle aileye üç temel işlev yüklemektedir. Ancak, çağdaş toplumlardaki ailelere bakıldığında bu tanımın birçok olasılığı göz önünde bulundurmadığı görülmektedir. Öncelikle, günümüzde ekonomik ve toplumsal koşullar beraber yaşama işlevini zorunluluk olmaktan çıkarmıştır. İş için farklı şehirlerde yaşayan eşler, yatılı okuyan çocuklar; artık aile bireyleri aynı hanede yaşamasalar da aile olarak tanımlanmaktadır. Bunun tam tersi olarak da birlikte yaşamalarına rağmen kendilerine aile demeyi reddediyor olabilirler. Ekonomik iş birliği tanımı da iş birliğinin eşit dağılımı ifade etmesi ve bunun birlikte yaşayanlar arasında nadiren gerçekleşmesi nedeniyle sorunlu bir tanımdır. Diana Gittens, aileyi ekonomik iş birliği tanımı yerine, “toplumsal cinsiyet ve yaşa göre belirlenen bir iş bölümü” çerçevesinde ele almayı önermektedir (Gittens, 2011, s. 84). Murdock’un cinsellik kavramının da üreme işlevinden yola çıkarak, yalnızca heteroseksüel ilişkiyi tanımladığı söylenebilir. Yalnızca günümüzde değil, birçok farklı kültürde ve tarihsel dönemlerde heteroseksüel olmayan birçok evlilik / aile görülmektedir, bu yanı sıra Murdock’un cinsellik tanımı da sorunlu olarak görülmektedir.

Aile çalışmaları alanı, feminist teorinin katkılarıyla büyük değişimler geçirmiş, aile; eşitlik, sınıfsal sömürü, çatışma gibi kavramlar üzerinden ele alınmaya başlanmıştır. Değişen yaşam koşulları, toplumsal dönüşümler, kadınların iş hayatına katılımındaki artış, eşcinsel haklarının daha konuşulabilir olması gibi gelişmeler aile çalışmalarını da etkilemiştir. Feminist teorisyenler, geleneksel aile çalışmalarının kadının toplum içindeki konumunu ele alış biçiminden rahatsızlık duyarak, bu aile analizlerinin kadının gerçek durumunu ortaya koymadığını söylemektedir. Bu çerçevede aile çalışmalarına toplumsal cinsiyet kavramını dahil ederler. Toplumsal cinsiyet, ev içi roller, günlük aktiviteler, güç ilişkileri dahil olmak üzere aile hayatının tamamını etkilemektedir.

1.1. FEMİNİST TEORİYE GENEL BAKIŞ

Feminist hareket ve feminist teori, XIX. yüzyılda kadınların temel hak ve özgürlükleri için mücadele ettiği bir alan olarak ortaya çıkmıştır. Toplumsal ve sosyal dönüşümler sonucunda kapsamı genişlemiştir. Kadınların bu alandaki mücadelesi, uğradıkları haksızlıkların biyolojik temellere dayanmadığını, toplumsal ve kültürel olarak inşa edildiğini farketmeleriyle başlamıştır. Bu çerçevede diğer kadınlarla dayanışarak mücadele etme bilincine sahip olmuşlardır (Berktaş, 2015, s. 89).

1882’de Hubertine Auclert feminizmi kadınların hayatlarını iyileştirmeyi amaçlayan bir mücadele olarak açıklamaktadır (Gaag, 2018, s. 19). 2000’lere geldiğinde ise feminist aktivist Bell Hooks feminizmi cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürüyü ve baskıyı sonlandırmayı amaçlayan bir hareket olarak tanımlar (Hooks, 2016, s. 14). Buradaki cinsiyetçilik kavramı, cinsiyet kimliklerine ve cinsel yönelimlere dönük ayrımcılık olarak kullanılmaktadır.

Feminizm ve feminist teori çok geniş bir mücadele alanını ve felsefeyi kapsamaktadır. Feminizmin kadın haklarının savunulması gibi temel bir evrensel amacı olsa da farklı coğrafyalarda ve farklı toplumsal yapılarda, içinde bulunulan koşullarla şekillenen çok yönlü bir harekettir. Bu nedenle bir tek ‘feminizm’den değil, ‘feminizmler’den bahsetmek mümkündür. Farklı coğrafyalarda ve kültürlerde kadınların sorunları farklılık göstermektedir. Ancak bu farklılıklara rağmen tüm Dünya’da kadın hakları için verilen mücadele evrenseldir.

Feminist teori içindeki farklı yaklaşımlar, Aydınlanmacı Liberal Feminizm, Radikal Feminizm, Sosyalist Feminizm ve Postmodern Feminizm başlıkları altında kategorize edilebilir. Aydınlanmacı Liberal Feminizm, kadınların siyasi ve hukuki haklarına odaklanan bir yaklaşımdır. ‘Kişisel olan politiktir’ söylemini temel alan Radikal Feminizm, kadın özgürleşmesinin ataerkil toplum yapısıyla mücadele ederek gerçekleşebileceğini savunmaktadır. Sosyalist Feminizm ise, Karl Marx’ın emek kavramını feminizme uyarlayarak kadının ev içi emeğine vurgu yapmaktadır. Postmodern Feminizm ise, tüm genellemeleri reddedererek, kadın mücadelesine sınıf,

ırk, etnik kimlik gibi ayrımlar üzerinden katkı sağlamaktadır. Bu yaklaşımlar dolayısıyla feminizmin, “kadın hakları mücadelesini insan hakları mücadelesine, kadın sömürsü olgusunu sınıf sömürsü olgusuna, kadın özgürlüğü hareketini cinsel özgürlük hareketine eklemlmeye çalışanlara kadın sorunlarının farklılığını belirterek” (Erdem, 2012, s. 71) özerk bir mücadele alanı yarattığı söylenebilir.

1.1.1. Aydınlanmacı Liberal Feminizm

Aydınlanma Çağı, merkezi Fransa olan XVIII. yüzyılın ilk çeyreği ile son çeyreği arasında, insan hak ve özgürlüklerinin konuşulduğu ve talep edildiği bir dönemi ifade etmektedir. Bu dönemde, kadınlar da erkeklerle aynı haklara sahip olabilmenin, her insanın sahip olması gereken özgürlüklere ve eşitliklere erişmenin mücadelesini vermişlerdir. XVIII. yüzyıl sonrasında hâkim olan Aydınlanma düşüncesinin etkisiyle başlayan ve bir yandan da onunla mücadele ederek şekillenen bu ilk dönem kadın hareketleri Aydınlanmacı Liberal Feminizm olarak adlandırılmaktadır.

Aydınlanma Düşüncesi, akılcı düşüncüyü özgürleştirerek, eskinin kabullerinden ve ön yargılarından kurtarmayı hedeflemektedir. Aydınlanmacı düşünürler, bilimsel keşiflerden yola çıkarak, fiziksel evrenin akılcı ve doğal bir yolla işlediğini keşfetmiş, etik, politik ve estetik dünyanın da aynı sistemle işlemesi gerektiğini savunmuşlardır (Donovan, 2009, s. 17). Dolayısıyla verilen temel mücadele de insan hakları çerçevesinde gerçekleşmiştir. Her insanın, yaşama, özgür olma gibi haklara doğal olarak sahip olduğunun altını çizmişlerdir. 1776 yılında yayınlanan Amerikan Bağımsızlık Bildirisi ve 1879 yılında yayınlanan Fransa’nın İnsan Hakları Bildirisi, dönemin insan hakları konusundaki önemli dönüm noktalarından olmuştur.

XVIII. yüzyıl sonrasında, Aydınlanma Çağı’nın insan haklarına vurgu yapan atmosferinin kadın düşünürlerin seslerini yükseltmelerine olanak sağladığı söylenebilir. Ancak, Aydınlanma Çağı düşünürlerinin cinsiyetçi söylemleri kadınları hayal kırıklığına uğratmıştır. Aydınlanmacı Liberal Feminist hareket, bu dönemde erkeklerle kadınların aynı siyasi ve ekonomik haklara sahip olma mücadelesini içeren

politik bir hareket olarak doğmuştur. İnsan hakları ve özgürlükleri için verilen bu mücadelede kadınlar saf dışı bırakılmış, erkekler kadını dışarıda bırakan bir alanda haklarını talep etmişlerdir. Tüm insanların eşit olduğunu vurgulayan liberal söylemler, bireyci ve özgürlükçü bakış açısına rağmen erkekleri etkin bir konuma getirmiş, kadınları yok saymıştır. Aydınlanma Çağı'nın erkek egemen yapısı ve kadının aşağı görülüp, toplumsal olarak işlevsizleştirilmesi aydınlanmacı düşünme biçiminde duyguların ve akıl dışılığın görmezden gelinmesiyle açıklanabilir. Newton'un 1687'de yayınladığı 'Matematiğin ilkeleri' kitabında akla ve mekanizmanın matematiksel ilkelerine uygun olarak işlemeyen şeyler, ikincil, yetersiz, gerçekten uzak ve adlandırılmaz öteki olarak kabul edilir (Aktaran: Donovan, 2009, s. 18). Erkek liberal filozoflara göre kadın, burada bahsedilen öteki konumundadır. Aydınlanmacı düşünme biçiminde, duyguların, kişisel özelliklerin, ahlaki yargıların, estetik ile ilgili konuların kadına ait olduğu kabul edilir.

XVIII. yüzyılın ortalarından itibaren, özellikle sanayi devriminin de etkisiyle, çalışma mekanı ve ev mekanının birbirinden ayrılması, kadının bu durumunu güçlendirmektedir. Akılcılığı temsil eden erkek kamusal alanla, akıl dışılık ve ahlak kadını ve özel alanla özdeşleştirilmektedir (Donovan, 2009, s. 19). Kadının yeri, eş ve anne olması dolayısıyla ev olarak tanımlanmaktadır. Evlilik kurumu ise kadının bu konumunu pekiştirmektedir. Evlilikle birlikte kadın kamusal alanda ve yasalar karşısında varolamamakta, varlığını ve tüm haklarını erkeğe devretmiş sayılmaktadır. Evli kadın mülkiyet hakkı, miras hakkı gibi hiçbir medeni hakka sahip değildir. Dönemin tüm liberal erkek filozofları kadının eşine ve ailesine ait olduğu fikrini savunmaktadır (Donovan, 2009, s. 21). Aydınlanma Çağı'na hakim olan bu liberal görüş, ev ve işyeri üzerinden bireyleri ya yurttaş ya da ev içinde bir aile bireyi olarak ikiye bölmüştür. Böylelikle kadın ev içinde hapsolmuş, siyasi ve toplumsal haklarına sahip olması engellenmiştir (Berktaş, 2015, s. 38).

Aydınlanma düşüncesi her ne kadar toplumdaki her bireyin hak ve özgürlüklerini koruma altına alıyor gibi görünse de her metinde 'birey' erkek olarak ele alınmış, kadınlar bu haklardan yararlanamamıştır. Aynı zamanda bu hak arayışında erkeklerle birlikte mücadele eden kadınlar görmezden gelinmiştir. Elise Boulding'in de dediği gibi "tarihi olaylardan söz edilirken geçen insan deyişi hep erkek biçiminde

algılandığından, kadınların bunlara katılımının gerçek boyutları gözden kaçmıştır” (Michel, 1984, s. 78). Kadınlar da oy kullanma hakkı, eğitim hakkı gibi temel siyasi hakları için özerk bir mücadele alanı belirlemişlerdir. “XVIII. Yüzyıl kadınları cinsiyete göre farklılaşan çifte ahlaki reddediyor, siyasal haklarını talep ediyor ve kadınlığın özgürleşmesinin, tüm toplumun özgürleşmesi sonucunu doğuracağı görüşünü ortaya atıyorlardı” (Michel, 1984, s. 84).

Bu dönemde, Mary Wollstonecraft, Olympe de Gouges, Judith Sargent Murrey gibi liberal feminist düşünürler, kadın haklarına dair önemli metinler ortaya koyarak bu feminist düşünce biçimini somutlaştırmıştır. Bu düşünürler, kadının özel alana mahkûm edilmesinin fırsat eşitsizliğinden kaynaklandığını vurgulamaktadır. Kadın, her bireyin hakkı olan eğitim hakkına sahip olamamakta, kamusal alanda varolamamakta, dolayısıyla da erkeğin yönettiği aile kurumu içinde ücret almadan ev işlerini yapmaya ve çocuklara bakmaya zorunlu hale getirilmektedir. Liberal feminist düşünürlerin aile kurumunu tümünden reddettiği söylenemez. Burada aile, kadın erkek arasındaki fırsat eşitsizliği üzerine kurulu olması nedeniyle eleştirilmektedir. Kadın, hak ettiği haklara ve fırsatlara kavuştuğunda, kendini erkeğe bağımlı görmekten kurtulacaktır. Liberal feminist teorisyenler evliliği erkeğin, kadının üzerinde kurduğu baskının ve tahakkümün kanun yoluyla meşrulaştığı bir alan olarak tanımlamaktadır.

1848 yılında Elisabeth Cady Stanton, sadece erkeklere yönelik hazırlanmış doğal haklar doktrinine karşı yayınladığı Duygular Bildirisi’nde evliliği şu şekilde yorumlamaktadır:

“Eğer evliyse, erkek kadını kanunlar önünde, vatandaşlığı sona ermiş gibi gösterir. Kadının mülkü üzerindeki tüm hakları ve hatta kazandığı parayı bile alır. Evlilik anlaşmasında, kadın kocasına karşı itaatkâr olacağı üzerine söz vermeye zorlanır. Erkek kadının efendisi olmaktadır – kanun, erkeğe kadının özgürlüğünü elinden alma ve onu cezalandırma hakkını vermektedir” (Aktaran:Donovan, 2009, s. 26).

Kadını, bu baskının nesnesi haline getiren hem toplumsal kabuller hem de kanunlardır. Kadının eğitim alamaması, ekonomik özgürlüğüne sahip olamaması gibi etkenler, kadını bu tahakkümün nesnesi haline getirmektedir. Mary Wollstonecraft, kadının hayattaki tek amacının erkeğe hizmet etmek olduğu öğretisini reddetmektedir. “Küçük kızların eğitim yoluyla süs bebekliğine ve bağımlılığa mahkum edilişini”

(Michel, 1984, s. 77) eleştirmektedir. Bu inanış, kadının köleleşmesine ve yükselmek için tek yolu evlilik olarak görmesine neden olmaktadır. Kadın, eğitim yoluyla bilinçlendirilmelidir. Ancak bu yolla kadın kendi durumunu farkedip erkeğe hizmet etmeyi tek yol olarak görmeyecek, bir yandan da ruhsal olarak kendini geliştirebilecektir. Mary Wollstonecraft, Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi adlı metninde, kadının toplumsal rolünün ev işleri ve aileyle sınırlı olmadığını, kadının erkekle eşit eğitim hakkına sahip olduğunu ve bu şekilde dünyanın dönüştürülmesine katkıda bulunmalarını sağlamanın gerekliliğine vurgu yapmaktadır (Wollstonecraft, 2018). Ancak, Wollstonecraft'ı dönemin diğer birçok feminist düşünüründen ayıran, bu hak taleplerini erkek egemen toplumsal rolleri sahiplenerek gerçekleştirmesi olmuştur. Kadınları 'ulusun anaları' olarak tanımlayarak, ulus-devlete sadık oğullar yetiştirmeleri gerektiğini söylemektedir. Bu nedenle kadın eğitim almalı, kendini geliştirmelidir.

Liberal feminist düşüncenin temelinde kadının erkekle ontolojik olarak aynı olduğu ve bireyin bağımsızlığının önemi vurgulanmaktadır. Kadınların gerçek mutluluğuna engel olunarak, tüm insanların eşit olduğunu söyleyen büyük doğa kanununa karşı gelindiği söylenmektedir. Akıl, her insanda aynıdır. Dolayısıyla da kadının erkekten farklı düşünüyor olması, kadının varoluşuyla ilgili değil, kadının eğitiminin eksikliğiyle ilgilidir. Kadın, eğitim yoluyla eleştirel düşünmeyi kavrar ve kendisiyle ilgili kararları kendisi verebilir. Böylelikle özgür bir düşünce yapısına sahip olabilir. “Önce kadınlara yetilerini geliştirebilecekleri alanlar yaratalım, erdemlerinin güçlenmesine izin verelim; kadın cinsinin bir bütün olarak zihinsel açıdan ne konumda olduğunu ancak ondan sonra belirleyelim” (Wollstonecraft, 2018, s. 53).

Kadın hak ve özgürlükleri çerçevesinde gerçekleşen tüm bu mücadeleler, XIX. yüzyılda kadınların hakettiği fırsat eşitliğine sahip olmasını mümkün kılamamıştır. Kadınların eve ait olduğu fikri, özellikle kapitalizmin de yükselişiyle toplumsal bir kabul haline gelmiştir.

1.1.2. Radikal Feminizm

Aydınlanma Çağı'nda birlikte mücadele verdikleri erkekler tarafından görmezden gelinen ve bu duruma itiraz eden kadınlar gibi, 1960'ların sonlarındaki kadın eylemciler de yeni kuşak solcuların, kadınların öznel meselelerini görmezden gelmesi ve küçümsemesi nedeniyle, yeni bir direniş alanı yaratmışlardır. Buradan yola çıkarak bir grup solcu kadın tarafından Radikal Feminist Teori ortaya atılmış ve çeşitli teorisyenler tarafından geliştirilmiştir. Bu dönemin feminist teorisyenleri, kadının kişisel meselelerinin, dönemin sol örgütlerinin barış ve adalet için verdikleri mücadele kadar meşru ve önemli olduğunu kabul ettirmeye çalışmışlardır. Zira, toplumsal baskının kökeninde erkek egemen (ataerkil) toplum olduğunu, asıl devrimin feminizmle gerçekleşebileceğine inanmışlardır (Donovan, 2009, s. 268). Eşitlikçi cinsiyet düzeni üzerinde duran radikal feministler, erkeklerin kadınlar üzerinde kurdukları baskı ve kontrol mekanizmasına dikkat çekmektedir. Bu anlamda ataerkillik kavramını ortaya atmış, kadının ezilmişliğinin sebebi olarak ataerkil sistemi görmüşlerdir.

Ataerkillik en basit tanımıyla, erkek egemenliğini ve kadının ezilmişliğini ifade etmektedir. 1970'lerin başında radikal feministler tarafından karşı çıkılan bu sisteme verilen isim olarak kullanılmıştır (Laborie, Helena, & Senotier, 2015, s. 246). Ataerkillik farklı feminist yazarlar tarafından androkrasi (erkek egemenliği) ya da fallokrasi (penis egemenliği) olarak adlandırılmaktadır. Andree Michel, fallokrasiyi "XX. Yüzyıl ortalarında ortaya çıkmış, erkeklerin (ve fallusun sembolik gücünün) kadınlar üzerindeki egemenliğini ifade eden isim" (Michel, 1984, s. 18) olarak tanımlamaktadır.

1970'li yılların başından itibaren bir araya gelen birbirinden farklı bazı feminist gruplar, Radikal feminist kuramın ana çerçevesini oluşturmaktadır. Kendilerine özgü, farklı yaklaşımlarla bildiriler yayınlayarak, birçok metin ortaya koymuşlardır. Örneğin, 1969 yılında Ti-Grace Atkinson tarafından organize olan 'Feministler' isimli grup, radikal feminist kuramın en önemli temel söylemlerinden bazılarını dile getirmektedir. Bu grubun en önemli tezi, dişi ve erkek rolleri arasındaki baskıcı ilişki modelinin, toplumdaki baskıcı sistemin asıl modeli olduğu görüşüdür.

Bu baskıcı ilişkinin engellenmesi de evliliğin ve ailenin ortadan kalkmasıyla mümkündür. Kadınların doğuştan gelen biyolojik özelliklerini temel alan bu baskı ortamı, üreme için rahim dışı yollar gibi biyolojik yöntem önerileri ile ortadan kaldırılabılır (Donovan, 2009, s. 271).

Radikal Feminizmin temel söylemi haline gelmiş ve kendinden sonraki birçok teorisyene yol göstermiş olan en önemli metinlerden biri de Carol Hanisch'in 'Kişisel Olan Politik'tir' metnidir. Kadının kendi deneyimi üzerinden kadın özgürleşmesine katkıda bulunmayı hedeflemektedir. Carol Hanisch'in 1969 yılında yazdığı 'Kişisel Olan Politik'tir' metni, dönemin Kadın Özgürleşmesi Hareketi'ne (Women Liberation Movement, WLM) getirilen 'politik olmama'¹ eleştirilerine bir cevap niteliği taşımaktadır. Bu eleştirilere göre kadınlar, kendi kişisel meselelerini değil, eşitsiz ücret gibi hukuki hakları için mücadele etmelidirler ve aile içinde eşler arasındaki sorunlar kamuya açılmaması gereken özel konulardır. Kadın Özgürleşmesi Hareketi'nin düzenlediği, kadınların bir araya gelip cinsellik, kürtaj gibi kişisel meselelerle ilgili tartıştıkları ve analizler yapıp ortak çözüm aradıkları toplantılar bu çerçevede eleştirilmektedir. Ancak Carol Hanisch metninde, bu toplantıların bir çeşit politik eylem olduğunu vurgulamaktadır. Bu toplantılardan yola çıkarak kadınlar, kişisel sorunların aslında 'politik sorunlar' olduğunu, kişisel çözümler değil, kolektif çözümler için kolektif birer eylem olduğunu keşfetmişlerdir (Hanish, 1969).

Radikal feminizmin en iyi ifadesini bulduğu metinlerden biri de Kate Millett'in 'Cinsel Politika' isimli metnidir. Bu metin, Carol Hanisch'in 'Kişisel olan politiktir' metnini kaynak olarak almaktadır. Kate Millett, bu önemli kitabından önce, 1968 yılında 'Devrim için Manifesto' adında bir metin yayınlamıştır. Bu metinde bir sonraki kitabının temelleri atılmakta ve kadınlarla erkekler arasındaki ilişki şu şekilde açıklanmaktadır; "eğer bir grup bir diğerini yönetiyorsa, ikisinin arasındaki ilişki politiktir. Böylesi bir düzenleme uzun bir dönem boyunca sürdürülürse, bir ideoloji geliştirir (feodalizm, ırkçılık vs.) Tüm tarihsel uygarlıklar ataerkildir; ideolojileri erkek egemenliğidir" (Aktaran: Donovan, 2009, s. 275).

¹ Burada ve radikal feministlerin diğer metinlerinde kullanılan "politik" kavramı, politikanın siyaseti içeren dar anlamında değil, iktidar ilişkileri bağlamında kullanılmaktadır.

Millett, manifestosunda, egemenliğin rıza ya da şiddet yoluyla kurulduğuna vurgu yapar. Ataerkil ideoloji, kadınları erkeklere hizmet etmeye şartlandırmaktadır. Bunu ya ideolojik şartlanma yoluyla ya da şiddet yoluyla (tecavüz, saldırı, dayak, cinayet) sağlamaktadır. Kate Millett Cinsel Politika isimli kitabında ise ataerkillik kavramını ingiliz edebiyatından örnekler vererek incelemektedir. Cinselliğin, ırklar, sınıflar ve kastlar gibi politik bir nitelik taşıdığına vurgu yaparak, toplumdaki güç ilişkileri üzerinden cinsler arası eşitsizlikleri ortaya koymaktadır. Millett, erkeklerin kadınlar üzerindeki egemenliklerini doğuştan gelen bir hak olarak gördüklerinin ve bunun toplumda tartışılmayan ve olduğu gibi kabullenilmiş olan bir durum olduğunun altını çizmektedir. Bu eşitsizliğin ırk ayrımından, sınıf ayrımından daha katı ve süreli olduğunu ve tek nedeninin ataerkil bir toplum yapısından kaynaklandığını söylemektedir (Millett, 2018, s. 47).

Radikal Feminist teorisyenler aileyi erkeklerin kadın üzerinde rıza temelli kurduğu baskının birincil alanı olarak tanımlamaktadır. Dolayısıyla aile, yapısı gereği toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin en açık olduğu alanlardan biridir. Bu alanda, kadının, ailedeki erkeğe boyun eğmesi beklenmektedir. Aile kurmayan ya da aile içindeki bu baskıya başkaldıran kadın ise ötekileştirilmektedir. Radikal Feminizmin önemli teorisyenlerinden Kate Millett aileyi ataerkil düzenin temel kurumu olarak görür. Erkek egemenliğinin yeniden üretildiği ailede insanlar, ataerkil ideolojinin öngördüğü davranışlar içinde toplumsallaşırlar. Ailenin bu düzene en büyük katkısının ise çocuklar aracılığıyla gelecek nesillere cinsel rol, ruhsal yapı ve toplum içindeki yer konusunda ataerkil ideolojiyi benimsetmesi olduğunu söylemektedir (Millett, 2018, s. 63). Farklı aile yapılarında bu tutumlar farklılık gösterse de okul gibi resmi ya da resmi olmayan kurumlar tarafından bu düzen pekiştirilmektedir.

Radikal feminizmin önemli metinlerinden biri de Shulamith Firestone'un Cinselliğin Diyalektiği isimli kitabıdır. Firestone, kadına uygulanan baskının nedeninin biyolojik nedenler olduğunu söylemektedir. Ataerkil ideolojinin temeli olan cinsiyet ayrımcılığının, cinsiyete dayalı iş bölümü üzerinden gerçekleştiğini, bu iş bölümünün de kadının üreme işlevinden kaynaklandığını söylemektedir. Buradan yola çıkarak, feminist devrimin ancak yeni teknolojilerin kadınların onları mahkum eden biyolojik özelliklerinden kurtulması için kullanılmasıyla gerçekleşebileceğini

vurgulamaktadır. Örneğin, sadece kadının değil erkeğin de çocuk sahibi olabileceği bir düzen, kadınlara üreme üzerinden cinsiyet ayrımı yapılmasına engel olacaktır (Donovan, 2009, s. 279). Ancak, Gina Corea gibi bazı feministler ise, erkeğin de teknolojik yöntemlerle doğum yapmasının bir çözüm olamayacağını, tam tersi kadınlara özgü olan bu özelliğin erkeklerle paylaşılmasıyla kadının tamamen yararsız görüleceğini söylemektedir. Yakın dönem feministler, Firestone'un bu biyolojik temelli kuramını eleştirmektedir. Bu tespitlerin kadınların yaşadıkları kültür ve toplum yapısına göre değişkenlik gösterebileceğini vurgulamaktadır. Bir yandan da teknoloji odaklı (üremenin kadının tekelinden çıkarılması gibi) çözümlerin gerçekleşemeyeceğini, zira teknolojinin de erkeklerin elinde olan bir alan olduğunu söylemektedirler.

Radikal feminist hareket, anneliği Simone de Beauvoir'un görüşlerini takip ederek erkeklerin kadınları 'denetleme' aracı ve kadının önündeki en büyük engel olarak görmektedir. Dolayısıyla feministler kürtaj, doğum kontrolü gibi kadının kendi bedeni ve anneliğiyle ilgili kararları kendisinin verebilmesi üzerine kurulu mücadeleler vermiş, sonucunda da başarıya ulaşmıştır. 1967'de İngiltere'de, 1973'te Amerika'da, 1975'te Fransa'da, 1978'de İtalya'da kürtaj hakkı kabul edilmiştir.

Modern doğum kontrol yöntemlerini takip eden süreç sonrasında, kadının kimliğini gizleyerek doğum yapabilme özgürlüğü, ebeveynliği başka bir yapıya taşımıştır. Bu düzenlemeden sonra Batı ülkelerinde, evlilik dışı doğumların, tek ebeveynli ailelerin ve geç anneliklerin sayısı hızla artmıştır. Ancak tüm bu kazanımlara ve gelişmelere rağmen doğum kontrolü ve çocuk aldırma günümüzde dahi hala güncelliğini koruyan bir tartışma alanıdır. Buradaki asıl sorun, kadının kendi bedeni üzerindeki karar verme yetkinliğidir. "Kadın bedenini denetleme gücü kimin elindedir? Devletin mi, din otoritelerinin mi, hekimlerin meslek örgütlerinin mi, (koca olsun baba olsun) aile reislerinin mi, yoksa ilgisiz kişilerin mi? Bu belirleyici bir noktadır, çünkü burada söz konusu olan kadınların özerkliğidir" (Laborie, Helena, & Senotier, 2015, s. 97). Günümüzde, suni dölleme, taşıyıcı annelik, evlat edinme gibi durumlarla birlikte farklı annelik biçimleri ortaya çıkmıştır. Bu gelişmeler, annelik deneyimiyle ilgili yeni düşünme biçimlerini de şekillendirmiştir.

Shulamith Firestone'un aile kurumuyla ilgili bir diğ er görüş ise ensestle ilgili görüşleridir. Toplumda tabu olarak görülen ensest ilişkinin erkeklerde duygusal olanla cinsel olanı birbirinden ayırdığını söylemektedir. Erkekteki bu bakış açısı, kadına zarar vermektedir        erkek, iyi ile kötüyü, cinsiyetsiz anne figürü ve seksi kadın figürü olarak ayırt eder. Firestone, erkekler ve kadınların farklı psikoseksüel oluşumlarının erkeklerin kadınlar üzerindeki baskısına neden olduğunu söylemektedir. Erkekler, cinsel ve duygusal ihtiyaçlarını, iş hayatına yönlendirip, başarılarıyla tatmin ederken, kadınlar bunu gerçekleştiremez. Bunu yapamadıkları için de kadınlar tüm enerjilerini erkeklere yönlendirir ve a  k yoluyla kendilerini oyalamaktadır. Bu durum da kadının erkekler tarafından baskı altına alınmı  lı  nı sürekli hale getirir.

Shulamith Firestone'a göre a  k, kadını kontrol altında tutan bir uy    turucudur. Kadının, kendini erkeğe be  gendirmek için pe  şinden gittiği güzellik miti de kadının erkekler, a  k veya seks için yaşadıkları bilincinin bir sonucudur (Donovan, 2009, s. 279). Aile, kadın ve erkeğin, a  k ve hakimiyet ikilemindeki mücadele alanı olarak görülmektedir (Zinn, 2000, s. 46). Burada kullanılan 'iktidar' kavramının birçok farklı tanımı yapılabilir. Feminist yazar Diana Gittins iktidarı, ki  şinin verdiği emirlere itaat edilmesini beklemesi ve buna hakkı olduğunu d      mesi ya da itaat ettirmek için şiddet uygulaması olarak tanımlanabileceğini söylemektedir (Gittens, 2011, s. 54). Aile içindeki bu figür, iktidara sahip olan erkektir.

Radikal feminizmin bir diğ er kuramı da lezbiyen feministlerin 1970'lerin sonlarından itibaren ortaya koydukları metinlerden oluşmaktadır. Lezbiyenler, kadın üzerindeki baskının asıl sebebinin heteroseksüelliğin kurumsallaşması olduğunu d      mektedir. Lezbiyenli  in kadın özgürleşmesinin temeli olduğunu savunurlar (Donovan,2009, s.308). Zira, lezbiyenlik, cinselliği doğurganlıkla ilişkilendiren, kadın bedenini metalaştıran, böylelikle kadınları denetleyen iktidar ilişkilerine kar  şı bir ba  şkaldırı olarak konumlanmaktadır. Radikalezbiyenler, toplumsal ve ideolojik olarak eril ayrıcalığa dayalı iktidar ilişkilerini ters yüz etmektedir. Heteroseks  elli  i de bu çerçevede bir iktidar biçimi olarak ele alır. Özellikle aile kurumunda, heteroseksüelliğin toplumsal bir norm olarak ortaya konması ve bu ilişki biçimi dışındaki tüm birlikteliklerin dışlanması, ailenin toplumsal yapının in  şasındaki önemini de vurgulamaktadır.

Lezbiyen feminist kuramın ilk büyük ve önemli metni, Radikalezbiyenler tarafından yazılan ‘Kadınlar Kadınları Tanımlıyor’ bildirisi'dir. Bu metin, ikinci dalga radikal feminizmin en temel kavramlarından olan ‘kadın tanımlı kadın’ tanımını ortaya çıkarmıştır (Donovan, 2009). ‘Kadın tanımlı kadın’ kavramı, erkeklerin terimleriyle tanımlanmayı reddetmeyi içermektedir. Erkeklerin, ‘gerçek olmayan’ yani herhangi bir erkeğe ait olmayan kadın olarak tanımladığı lezbiyenler, aslında farkında olmasalar bile, politik bir eylem içindedirler. Bu eylem, kendilerine atfedilen toplumsal rolleri reddederek, erkekle her anlamda eşit olma isteğini gösterebilme cesaretidir. Radikalezbiyenler, buradan yola çıkarak Erkek-tanımlılık kavramını geliştirmişlerdir. Bu kavram doğrultusunda da “ancak kadınların birbirlerine yeni bir benlik anlayışı verebileceğini, o kimliği erkeklerle ilişkili olarak değil, birbirlerine yaptıkları referanslarla geliştirmeleri gerektiğini (Donovan, 2009, s. 307)” vurgulamaktadırlar.

1.1.3. Sosyalist Feminizm

Sosyalist feminizm, 1960’lı yılların sonlarında kadınların ikincil konumunu ataerkil kapitalist sistem üzerinden açıklamaya çalışan bir yaklaşımı ifade etmektedir. Sosyalist feministler kadının konumunu ele alırken, Radikal Feminizm’deki ataerkil yapı eleştirisini yetersiz bularak, onu Marksist Teori’deki kapitalist sistem eleştirisiyle birlikte kullanmaktadır.

Sosyalist feminizme göre, radikal feminizm erkek üstünlüğünün evrenselliğinden ileri gidememesi nedeniyle yetersizdir. Tüm toplumsal sistemlerin ataerkil olarak ele alınması, emperyalizm, militarizm ve kapitalizmin sadece erkek saldırganlığının ifadeleri olarak sunulması bu teorinin eksikliğidir (Ehrenreich, 1976). Sosyalist feminizm, kadınların ezilmesinde evrensel unsurlar olduğunu kabul etmekte, ancak bu unsurların farklı toplumsal yapılar içinde farklı biçimler aldığının da altını çizmektedir (Ehrenreich, 1976). Marksizm ise, üretim ilişkileri üzerinden kadınların yalnızca ekonomik sömürüne odaklandığı için yetersizdir.

XIX. yüzyılın son çeyreği ve XX. yüzyılın ilk çeyreğinde, kadın hareketi dönemin marksist yaklaşımlarından etkilenerek bir grup feminist teorisyen tarafından emek kavramı üzerinden ele alınmaya başlanmıştır. Bu feminist yaklaşımlar Karl Marx ve Friedrich Engels'in temellerini attığı Marksist teorinin temel kavramlarını kadın meselesine uyarlamaya çalışmıştır. Ancak Marksist teorinin içinde geliştiği koşullar ve kullanılan kavramların toplumsal cinsiyete duyarlı olmayışı, bu kavramların kadınlara uyarlanmasının meşruluğunu tartışmaya açmaktadır.

Karl Marx'ın teorisinin temelinde maddeci determinizm (tarihsel materyalizm) görüşü vardır. Marksist feminist teorinin çıkış noktalarından biri de bu anlayıştır. Maddeci determinizm, bir toplumun politik ve düşünsel yapısını, ekonomik ve maddi koşulların şekillendirdiği düşüncesidir. "Tarih içinde belirleyici unsur, son tahlilde maddi hayatın üretimi ve yeniden üretimidir. Bu üretim ise iki türdür. Bir yandan yaşama araçlarının beslenmeye, giyinmeye, barınmaya yarayan şeylerin ve bunların gerektirdiği aletlerin üretimi; öte yandan bizzat insanların üretimi, türün üretimi, insanın kendi kendini üretmesi" (Engels, 1974, s. 14). Buradan yola çıkarak, üretim araçlarına sahip olanların düşünce biçiminin, toplumda hakim olduğu ileri sürülmektedir. Çağdaş toplumlarda üretim araçlarına sahip olanlar kapitalistlerdir. Bir toplumdaki egemen ideoloji, kapitalistlerin çıkarları tarafından belirlenmektedir. Tarihsel materyalizm, tüm toplumsal kurumların ve varlık biçimlerinin ekonomik altyapısı olduğunu ortaya koymaktadır. Dolayısıyla, ailenin de diğer kurumlar gibi ekonomik ilişkilerle ve bu ilişkilerin desteklediği mülkiyet düzeniyle sürekli olarak şekillendiği söylenebilir. Komünist Parti Manifestosu'nda Marx ve Engels kapitalistlerin, benimsenmiş ve kazanılmış tüm özgürlükleri, vicdansız bir ticaret özgürlüğüne dönüştürdüğünü, duygusal aile ilişkilerini, katıksız para ilişkisine çevirdiğini söylemektedir (Marx Engels, 1976, s. 112).

Friedrich Engels 'Aile'nin Kökeni' isimli çalışmasında, tarih öncesi dönemi incelemekte, ekonomi ve anaerki dönemden erkek egemen döneme geçiş ilişkisi üzerinde durarak ailenin dönüşümünü ele almaktadır. Engels, tarihte görülen ilk sınıf çatışmasının kadınla erkek arasında, tek eşli evlilik biçiminin geliştiği dönemde ortaya çıktığını ve ilk sınıf baskısının da erkek cinsinin dışı cins üzerindeki baskısı olduğunu söylemektedir (Engels, 1974, s. 94). Engels'e göre aile içinde erkek burjuvayı, kadın

ise proletaryayı temsil etmektedir (Engels, 1974, s. 105). Sanayileşmeyle birlikte, insanlara iki seçenek sunulmaktadır; ev içi görevleri yerine getirerek toplumsal üretimin dışında kalmak ya da kamu işine katılarak aile görevlerinden uzak kalmak. Engels, liberal ekonominin sonuçlarından biri olarak kadınların fabrikalarda çalışmak zorunda kalmasının aile içinde ahlak bozucu sonuçlar doğurduğunu söylemektedir (Engels Marx, 1979, s. 159). Kadınların evde çocuk bakımıyla ilgilenememeleri ve onlara sevgi verememeleri aile yapısının çözülmesine neden olmaktadır. Aynı zamanda, bu çözülme işçi ailelerin birliğine de zarar vermektedir.

‘Kadın ve Sosyalizm’ adlı kitabında August Bebel, Engels’e benzer olarak, kadınların ikincil durumunu sınıf temeline dayandırmaktadır (Bebel, 1976). Kadın özgürleşmesinin, ancak çocuk bakımı gibi ev işlerinin toplumsal bir pratik haline dönüşmesiyle mümkün olabileceğini vurgulamaktadır. Ancak, evlilik kurumu ve ahlak gibi kavramların kadını köleleştirdiğini söyleyerek Engels’den farklılaşmaktadır. Kadının bu durumdan kurtulması, ancak sınıf farkı gözetilmeksizin kadının eğitilmesi ve kamusal alanda erkeklerle eşit olarak varolmasıyla mümkündür.

“Herkes ev kadınlarının varlığından çıkar sağlıyor ya da bunun kendi çıkarına olduğuna inanıyordu: patronlar açısından yedek bir işçi ordusunun yaratılması, küçük mülk sahipleri açısından ‘aile yardımcısı’ adı altında bedava çalışan bir işgücünün oluşması, işçiler açısından da endişe kaynağı olan kadınların rekabetinin ortadan kalkması, ev kadınlığının başlıca yararlarıydı” (Michel, 1984, s. 89).

Sosyalist feminizm, kapitalist sistem çerçevesinde kadın emeğinin sömürülmesine odaklanmaktadır. Buradaki sömürü, bir yandan ev içindeki ücretsiz emeğe bir yandan da serbest pazar ekonomisi içinde kadınlara erkeklerden daha az ücret ödenmesine işaret etmektedir. Düşük ücretle çalıştırılan kadınlar, hayatta kalabilmek için evlenmek zorunda kalmakta, erkeklere ihtiyaç duymaktadır. Ev içinde ise çocuk bakımı, yemek gibi tüm ev işlerini ücretsiz olarak yapmakla yükümlü olmaktadır. Böylelikle kadın emeği değersizleştirilmektedir. Ataerkil kapitalizmin sonucu olan bu durum, erkek egemenliğini pekiştirmekte, kadın emeğinin sömürülmesine olanak sağlamaktadır.

Ev içi emek, insanlarla ilişkili olan hem ebeveynlerin hem de evli çiftlerin evinde yapılan bütün işleri tanımlamaktadır (Laborie, Helena, & Senotier, 2015, s.

144). Evin bakımından, çocuğun yetiştirilmesine kadar ev içindeki tüm işler kadına ait olarak görülmekte, erkeğin bu işlerden uzak durması meşrulaştırılmaktadır. Erkek, kamusal alanda, iş hayatında yerini alırken, kadın ev içinde ücretsiz olarak çalıştırılmaktadır. Eli Zaretsky ‘Kapitalizm, Aile ve Kişisel Yaşam’ isimli kitabında ise toplumdaki cinsiyete dayalı iş bölümünün, kadınlara ev içindeki duygusal hayatı, erkeklere ise iş hayatını verdiğini, bunun da kapitalist düzenle başladığını söylemektedir (Aktaran: Donovan, 2009, s. 151).

Ev içi emek tartışmalarını ele alan ilk feminist teorisyenlerden Margaret Benstonise cinsiyete dayalı bu iş bölümünü kapitalist sistemle ilişkilendirmiştir. 1969 yılında yazdığı ‘Kadınların Kurtuluşunun Ekonomi Politikası’ isimli kitabında, kadının ev içindeki işlerinin ücretli olmadığı için aşağılandığını, dolayısıyla da kadının statüsünün aşağıda görülmesinin en büyük sebeplerinden biri olduğunu söylemektedir (Aktaran: Donovan, 2009). Kapitalizmin dayattığı cinsiyete dayalı iş bölümü, kadın emeğinin değersizleşmesinin, dolayısıyla da kadının ezilmişliğinin nedeni olarak görülmektedir. Kadın, ev ve çocuk bakımı gibi ev içi işlerini, anne ve eş olması dolayısıyla yüklenirken, erkek dışarıda çalışmaktadır.

Sosyalist Feminizm, ev işlerini “iş”, çocuk bakımını ise ödenmeyen ve görmezden gelinen iş gücü olarak tanımlamaktadır (Zinn, 2000, s. 45). 1970’lerin feminist teorisyenleri, ev içi üretime vurgu yapmış, evlilik yoluyla kadın emeğinin erkekler tarafından sömürüldüğünü söylemişlerdir. Feminist sosyolog Christine Delphy, “ev içi üretiminin, erkeklerin kadınları ekonomik olarak sömürmeleri dolayısıyla karşılıksız olarak gerçekleştirildiğini ve evlilik kurumuna dayandığını” (Laborie, Helena, & Senotier, 2015, s. 34) söylemektedir.

“Kadınların ekonomik üretime katkıları ve çalışma alanındaki mevcudiyetleri, tam da ailenin gelirini temin eden ve onun toplumla bağlarını kurmakla yükümlü babanın eril araçsal rolüyle, kendini ev içi yaşam ile insanların bakımına adanmış ve aile içindeki duygulanımsal işlevini yerine getiren eş-annenin dişil anlatımsal rolü arasındaki paylaşıma dayalı normdan sapmalar oluşturmaktadır” (Laborie, Helena, & Senotier, 2015, s. 34).

Kadının ev içindeki emeğine yönelik tartışmalarda annelik kavramı da önemli bir odak noktası haline gelmektedir. Annelik, beraberinde kadına ev içinde temizlik,

yemek yapma gibi işlere ek olarak başka bir iş yükü daha getirmektedir ve bu iş yükü de diğerleri gibi erkekle paylaşılmamaktadır. Annelik feminist teori açısından çelişkili ve tartışmalı bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Zira bir yandan birini dünyaya getirme gücü dolayısıyla kadına özgü bir değerliliği, sosyal ve siyasal hakları beraberinde getirirken, bir yandan da kadının ezilmişliğinin temel kaynaklarından biri olmuştur (Laborie, Helena, & Senotier, 2015, s. 39).

Annelikle ilgili bu tartışmalar, XVII. yüzyıla dayanmaktadır. Bu dönemde çocukların süt anneye verilmesi, özellikle ekonomik durumu iyi olan ya da çalışmak zorunda olan kadınlara özgü bir durum olarak toplum içinde yaygınlaşmıştır. Bu yöntem, o dönem içinde birçok çocuk ölümüyle sonuçlanmış olsa da bu gelenek devam ettirilmiştir. Ancak, kadının çocuk bakımı gibi ev işlerini başka bir kadınla paylaşması ve ev hayatından uzaklaşması toplumsal olarak norm dışı olarak belirlenmektedir. Zira kadının en temel görevi olan anneliktir. Eğer bir kadın, çalışma hayatını ya da kendi zamanına sahip olmayı çocuğuna bakmaya tercih ediyorsa, sevgisiz bir anne olarak görülür ve eleştirilir. Catherine Fouquet ve Yvonne Knibielher, kendi kariyeri için ya da maddi yeterliliği dolayısıyla çocuğunu süt anneye vermenin anne sevgisinin eksikliğiyle ilgisi olmadığını söyler. Elisabeth Badinter, süt anneliğin kadınların özgürce yaşama isteğinden ve kendilerini geliştirmede çocukların engel teşkil etmesini istememelerinden kaynaklandığını vurgulamaktadır. ‘Anne sevgisi’ tüm tarih boyunca kutsallaştırılan bir sevgi biçimi değildir. “Bu sevginin bir tarihi vardır” (Laborie, Helena, & Senotier, 2015, s. 41). Bu tarih, kadının baskılanışının tarihiyle örtüşmektedir.

XVIII. yüzyılda itibaren ‘iyi anne’ ve ‘anne sevgisi’ne sahip kadınlar yüceltmeye başlanmıştır. Bu anlamda, dönemin önemli düşünür ve yazarlarından Jean Jacques Rousseau’nun 1761 yılında yazdığı ‘Yeni Heloise’ isimli romanında da karşımıza çıkan ‘fedakâr anne’ modelinin temelleri atılmış olur. Roman, soylu bir aileden gelen genç bir kadının, kendisi gibi soylu olmayan hocasıyla yaşadığı yasak aşkın ardından, ailesine ve kendisine uygun bulduğu başka biriyle evlenmesini konu edinmektedir. Burada baş kahraman olan Heloise, aşkı değil, kendi denginde birine eş, beş çocuğunun eğitimine kendini adanmış bir anne olmayı tercih etmektedir. Heloise, romanın yazıldığı dönemde ‘anne sevgisi’ için bir model haline gelmiştir (Heywood, 2007, s. 119). Rousseau, bir başka yazısında ise annelerin yeniden çocuklarına

bakmaları için ikna edilmeleri gerektiğini, süt annenin anne şefkatinden yoksun olduğunu ve bunun çocuk ölümlerine kadar gidebileceğini vurgulamaktadır. Bu yaklaşım, dönemin Avrupa’sındaki yükselen çocuk ölümleriyle ve eğitilmiş bir yeni nesil oluşturma hedefiyle açıklanabilir (Heywood, 2007, s. 120).

XIX. yüzyıl sonlarında, feminist hareket anneliğe sahip çıkar ve annelerin de babalarla aynı hukuki haklara sahip olabilmesi için anneliğin yüceliğinden bahseder. Annelik faaliyetlerinin ve ev içi emeğin gerçek bir iş olduğu temelinden beslenirler. “Bu anneci feminizm, annelik faaliyetinin ve ev emeğinin devletin maddi desteğini hak eden gerçek bir iş olduğu düşüncesine dayanır” (Laborie, Helena, & Senotier, 2015, s. 40).

XX. yüzyıldan itibaren ise, yüceltilen bu kutsal anne figürünün karşısında, bağımsız ve özgür anne imgesi yaygınlaşmaya başlar. Birinci Dünya Savaşı sırasında erkeklerin işlerinde çalışan kadınlar, savaş sonrasında bekledikleri haklara ve özgürlüklere sahip olamamışlardır. Tam tersi olarak, savaş sonrasında doğumları ve dolayısıyla nüfusu arttırmak için, anneliğe özendirme yoluyla kadınlar ev ve çocuk işlerine mahkum bırakılmıştır. Anneler günü bu dönemde kabul edilmiştir, yine aynı şekilde çocuklu ailelere devlet tarafından birtakım haklar sağlanmış, örneğin tek çalışanlı ailelere çocuk ödeneği çıkarılmıştır. Ancak, özgür anneliği savunan feministler dışında bu dönemde kadınların çocuk bakımına zorlanıp, çalışmaktan alıkonmasına karşı gelen başka bir grup olmamıştır (Laborie, Helena, & Senotier, 2015, s. 41).

1.1.4. Postmodern Feminizm

Postmodernizm, modernizmin artık geçerliliğini koruyamadığını iddia eder ve modernist yapıyı yapı söküme uğratar. Yapısökümde, bir yapının birbirine bağlanmış parçalardan oluştuğu kabul edilmektedir. Dolayısıyla ancak bu parçaları birbirinden ayırarak, onları bir araya getiren iktidar mekanizmaları ortaya çıkarılabilir.

“Postmodernizm tüm kuram ve genelleştirmeleri ayırdetmeksizin reddeder. Postmodernist eleştiri saçmalık düzeyine indirgendiğinde ortaya aşırı uçta bir nominalizm çıkar: yalnızca bireysel tikellikler

meşrudur. Herhangi bir kuram ya da genelleştirici bir cümle, tikel farklılıkları sildiği için kuşku uyandırır ve reddedilir” (Donovan, 2009, s. 381).

Postmodern feminizm, politik bir özne olarak evrensel kadın kategorisinin mümkün olmadığını iddia eder. Tüm kadınları homojen bir grup olarak değerlendirmeyi reddederek, din, dil, ırk, mezhep, sınıf gibi farklılıklar dolayısıyla kadınların deneyimlerini, gördükleri baskıyı ortaya koymayı önermektedir. Bu çerçevede, Afro Amerikalı, Latin Amerikalı, Müslüman ya da Asyalı birçok feminist kadın hareketi ortaya çıkmış, kendinden önceki tekil kadın yaklaşımı eleştirilmiştir.

Ana akım feminist teori tarafından toplumsal cinsiyete dayalı eşitsizliklerin ırksal, sınıfsal eşitsizliklerle bağının ihmal edilmesi özellikle Afro Amerikalı kadın teorisyenler tarafından eleştirilmiştir. Afro Amerikalı kadınlara göre aile, farklı gruplar için farklı anlamlar içermektedir. Toplumsal cinsiyeti, eşitsizliğin temel nedeni olarak görmek, kadının çoklu ve çelişkili aile deneyimini hiçe saymak anlamına gelmektedir (Zinn, 2000, s. 46). Kadınların, kendi deneyimleri üzerinden analiz ettikleri bakış açıları, birçok kadının kendinden önceki feminist genellemeleri yeniden sorgulamasına neden olmuştur. Afro Amerikalı kadınlar, ırkçılığa ve sınıfsal ayrıma karşı mücadelede kocaları, abileri ya da topluluklarının diğer erkek bireylerinden destek almış, kolektif gücü ailelerinde bulmuşlardır. Ana akım feminist teori, kadına yönelik baskının temel alanı olarak ataerkil aileyi görse de bu araştırmalar konuyu daha karmaşık bir yapı olarak ortaya koymaktadır. Aile ve ev, ataerkil bir yapıda olsa da aynı zamanda ayrımcılık ve sömürüye karşı bir dayanışma alanı olarak görülmektedir. Bazı durumlarda, dışarıdan gelen baskılara karşı aile içi dayanışmanın, cinsiyet ayrımcılığından çok daha önemli olduğunu vurgulamaktadırlar (Zinn, 2000, s. 47).

Postmodernizmin getirdiği eleştirilerden biri modernizmin ortaya koyduğu dualizm, yani karşıtlıklardır. Dualizm, kavramların hiyerarşik olarak karşıtlığını ve birinin diğerine egemenliğini içermektedir (Erdem, 2012, s. 68). Modernizm, Aydınlanma düşüncesinin akıl-duygu, rasyonel-irrasyonel, nesnel-öznel gibi ikili karşıtlıklarından beslenerek birincil terimleri diğerleri karşısında üstün kılmıştır.

Bu karşıtlıklardan en belirgin olanı ise egemen erkek, erkeğe bağımlı kadın ikililiğidir. Bu karşıtlık, egemen olanların her zaman erkeklerle (akıl ve nesnellik gibi) ikincil konumdakilerin de her zaman kadınlarla (duygu ve öznellik gibi) özdeşleştirilmesiyle ilişkilendirilmektedir. Postmodernist teorisyenler, modernizmin kurguladığı bu karşıtlıklarla öngördüğü özgürlüğü ve eşitliği gerçekleştiremeyeceğini, dolayısıyla da modernizmin iflas ettiğini söylemektedir (Erdem, 2012, s. 69). Postmodern feminizm, kadın-erkek, eril ve dişi, heteroseksüel ve homoseksüel gibi ikililiklere karşı gelmiş, cinsiyet kategorilerini çoğaltarak cinsiyet kavramını yerlebir etmiştir (Ersöz, 2016, s. 53).

Postmodern feminizmde, cinsiyet ve aile bir eşitsizlik alanı, hemcinslerin birlikteliğini dışlayan bir alan olarak görülmektedir. Michel Foucault'nun aile ve iktidar ilişkisini cinsellik üzerinden ele almasının bu görüşlerin temelini oluşturduğu söylenebilir. Aile, cinselliğin düzenlenmesinde bir iktidar pratiği olarak karşımıza çıkmaktadır. Eşcinsel erkekler gibi “anormal cinselliğin karışık simaları” (Foucault, 1986, s. 116), tuhaf ve tehlikeli görülür. Bu bireyler aile tarafından, doktorlara, psikiyatristlere ya da papazlara götürülür. Aile, bir yandan dış etkilere açık olması, bir yandan da dışarıya yansıtma yapması dolayısıyla en etkili iktidar mekanizmalarından biri haline gelir.

“Aileyi, cinselliği dışlayan ya da en azından ona gem vuran ve olabildiğinde yumuşatarak salt gerekli işlevlerini saklı tutan toplumsal, ekonomik ve siyasal bağ yapısı olarak çağdaş biçimiyle ele almamak gerekir. Tersine, ailenin rolü cinselliği yerleştirmek ve onun sürekli dayanağını oluşturmaktır” (Foucault, 1986, s. 114).

Aile kurumundaki heteroseksist dayatmaların temel sebebi ailenin üreme ve cinsellik ikileminde tanımlanmasından kaynaklanmaktadır. Aile, yalnızca ekonomik ve sosyal bir birlikteliği değil, aynı zamanda soyun devamını ve gelecek yeni nesilleri de ifade etmektedir. Bu işlev, aynı zamanda ataerkil düzenin de devamını sağlamaktadır, zira kadının ev içine hapsedilmesi ve ev içi emeğinin sömürülmesi, kadının doğurganlığı üzerinden meşrulaştırılmaktadır. “Babanın kadın ve çocuklar üzerindeki iktidarı, ancak kadınların tekeşliliğe zorlanmasıyla, bu da cinselliğin üremeye tabi kılınmasıyla” (Somay, 2016, s. 121) mümkün olmaktadır. “Gayler ve lezbiyenler, daha doğrusu dümdüz cinsellik dışında herhangi bir yolu tercih edenler,

cinselliğin üreme işlevinin arkasına gizlenmesi üzerine kurulu baba egemen düzenin tekerine koca bir çomak sokmaktadırlar” (Somay, 2016, s. 121). Dolayısıyla, eşcinsel birlikteliğin üreme işlevini yerine getiremediği için dışlandığı söylenebilir.

Aile ve eşcinsel birlikteliklere dair bu tartışmalar, bazı ülkelerde eşcinsel evliliklerin, çocuk evlat edinmelerin ya da yeni teknolojiler yoluyla biyolojik olarak çocuk sahibi olmanın yasallaşmasıyla farklı bir noktaya taşınmaktadır. Yasal olarak kabul gören bu ‘öteki’ birlikteliklerin ideal aile yapısını ters yüz ederken, bir yandan da onu meşru bir zemine oturttuğu söylenebilir. Aile hakkındaki temel ön kabuller sorgulanmakta, ancak aynı zamanda da marjinalize edilen bu birliktelikler ailenin kendisi tarafından asimile edilmektedir.

Postmodernist feministler, dualizm gibi, modernizmin dayattığı mutlak gerçekliği de yadsımaktadır. Zira modernizmin dayattığı bu gerçek, erkeklerin gerçekliğidir. Modernizm gerçekliği bilim aracılığıyla meşrulaştırılmaktadır. Bu gerçekliği kabullenmeyenler, hasta, deli, duygusal, mantıksız dolayısıyla öteki olarak tanımlanmaktadır (Erdem, 2012, s. 69). Bu gerçekliğin kabul edilmesinde temel bir işlevi olan dil, postmodernist feministler tarafından eleştirel bir yaklaşımla ele alınmaktadır. Dili bir yapı olarak ele almakta, ardından postmodernizmin sıklıkla kullandığı yapısöküm yöntemiyle dili parçalarına ayırarak erkek egemen unsurları ortaya çıkarmaktadır. Bu anlamda dildeki deyimleri, isim ve soyisimleri, kullanılan sıfatları ve modernizmin ortaya koyduğu karşıtlıklardaki erkek egemenliğini analiz etmişlerdir.

Julia Kristeva, Luce İrigaray gibi postmodern feminist teorisyenler, feminizmi dil ile ilişkilendirerek ele almışlardır. Bu çerçevede, Lacan’ın kuramını temel almış, çocuğun kendi benliğini gerçekleştirme sürecinde babanın dilini, bir başka deyişle erkek egemen dili sahiplendiğini söylemişlerdir. Böylece iktidar, erkek söylemine geçmekte, bu da yaşamın tüm kurallarını belirlemektedir. Eril dilin (erkek dilinin) kuralları koyduğu bir dünyada ise kadının kültürel cinsiyeti bu söylem içinde yeniden üretilmektedir (Parla, 2011, s. 31). Dolayısıyla, bu erkek egemen toplum yapısı, bir başka deyişle atermil düzen ancak kadınların kendi dillerini konuştuğu ve kendi yazımlarını ortaya koyduğu zaman ortadan kalkacaktır. Luce İrigaray, Carolyn Burke ile birlikte kaleme aldığı ‘Dudaklarımız Birlikte Konuştuğunda’ isimli makalesinde

kadınlara kendilerine ait bir dil oluşturma ve kadın gibi konuşmanın bir yolunu bulmalarını önermektedir.

“En başından beri kadın olduğumuzu nasıl anlatabilirim? Onlar tarafından üretilmeye ihtiyacımız olmadığını, onlar tarafından adlandırılmış, onlar tarafından kutsanmış veya aşağılanmış olmaya ihtiyacımız olmadığını. Bunun, onların emeği olmadan da her zaman gerçekleştiğini. Ve tarihlerinin sürgünümüzün mekanını oluşturduğunu. Bu, kendi topraklarımız değil, bizi artık ‘biz’ olarak hareket edemeyeceğimiz veya yaşayamayacağımız kuşatılmışlıklara hapsedtikleri ulusları, aileleri, evleri ve söylemleri. Onların mülkiyeti bizim sürgünümüzdür. Onların kuşatmaları, aşkımızın ölümü. Onların sözleri, dudaklarımızdaki tıkaç” (İrigaray & Burke, 1980, s. 74).

1.2. CİNSİYET VE TOPLUMSAL CİNSİYET

Feminizm, kadın hakları ve özgürlükleri çerçevesinde bir mücadele alanı yaratırken, kadınların uğradıkları haksızlıkların, ezilmişliklerinin ve erkeklere bağımlı hale getirilmelerinin sebebini erkek egemen toplumsal ve kültürel yapı olarak görmektedir. Dolayısıyla, ataerkil toplum tarafından baskılanan kadının kurtuluşu, bu eril baskının ortadan kalkmasıyla gerçekleşebilir. Ancak, bu toplumsal ve kültürel yapı kaynağını çok temel bir noktadan almaktadır; kadın ve erkeğin biyolojik cinsiyeti. Genel yargı, kadının biyolojisi gereği erkeğe bağımlı olduğu ve temel görevinin üreme olduğu doğrultusundadır. Dolayısıyla bu değiştirilemez olduğu varsayılan bu özellik, kadının kaderini belirlemektedir.

Feminist yaklaşımlar, biyolojik farklılıkların neden ve nasıl toplumsal bir ezilmişlik ilişkisine dönüştüğünü sorgulamaktadır; dolayısıyla, cinsiyetin doğuştan getirilen biyolojik bir özellik olmadığını, aksine, toplumsal ve ideolojik olarak sonradan inşa edildiğini iddia etmişlerdir. Toplumsal olarak inşa edilen bu kimliği ‘toplumsal cinsiyet’ olarak tanımlamışlardır. Bu tanımla birlikte, ‘ikili cinsiyet’ kabulleri de sorgulanmaya başlanmış, ardından toplumsal cinsiyetle ilişkili birçok yeni teori ortaya atılmıştır.

Toplumsal cinsiyet ve cinsiyet ayrımının temeli, feminist düşünür Simone De Beauvoir’ın ‘Kadın doğulmaz, kadın olunur’ sözüne dayanmaktadır. Beauvoir,

kadının çocukluktan başlayıp ilk cinsel deneyimine kadar maruz kaldığı toplumsal baskıları ve deneyimlerini analiz etmekte, buradan yola çıkarak da kadının erkek karşısında öznelliğini nasıl yitirdiğini ve pasif bir duruma geldiğini ortaya çıkarmaya çalışmıştır (Beauvoir, 1993). Böylelikle, biyolojik cinsiyet ile dayatılan toplumsal cinsiyet arasındaki ayrımı belirgin bir şekilde ortaya koymaktadır.

1.2.1. Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet Ayrımı

Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları, ayrımın ilk ortaya atıldığı dönemlerde şu şekilde tanımlanmıştır; cinsiyet biyolojik olanı, toplumsal cinsiyet ise toplumsal olanı işaret etmektedir. Cinsiyet, en basit haliyle doğumumuzda sahip olduğumuz biyolojik özellikler olarak tarif edilmiş, toplumsal cinsiyet ise biyolojik cinsiyetle açıklanamayan sosyal sınıf, ataerkillik, siyaset ve toplumdaki inşa süreçleriyle bağlantılı bir kavram olarak kullanılmıştır.

Biyolojik cinsiyet, kadın ve erkek arasındaki biyolojik farklılıklardan ortaya çıkmaktadır. Genital ve üreme organlarındaki farklılıklar dışında kromozomlar ve üretilen hormon miktarı da biyolojik cinsiyeti belirlemektedir. Birçok memeli de olduğu gibi insanlarda da cinsiyetin oluşumu biyolojik olarak şu şekilde gerçekleşmektedir; döllenmeden sonraki dönemde fetüsün XX ya da XY olmak üzere iki farklı kromozomdan birine sahip olma olasılığı bulunmaktadır. Eğer, XY kromozomuna sahipse cinsiyet bezleri testislere dönüşmekte, eğer XX kromozomuna sahipse yumurtalıklara dönüşmektedir. İkinci olarak testislerin ve yumurtalıkların ürettiği östrojen ve testosteron hormonlarının ne kadar üretildiği de cinsiyeti belirleyen faktörlerden biridir. Yüksek oranda testosteron üretiliyorsa, o birey ‘erkek’, östrojen üretiliyorsa ise ‘kadın’ olarak tanımlanmaktadır. Aslında her birey bu iki hormonu da üretir, ancak üretilen oran cinsiyeti belirler.

Kadınla erkeğin beyin yapısı ve cinsel organlarındaki farklılıklar XVII. yüzyıldan bu yana her dönemde bilim insanları tarafından araştırılmış, her yeni buluş kadının toplumsal konumunu pekiştiren sonuçlar doğurmuştur. Kimi bilimsel yaklaşımlar, vücuttaki hormon düzeyi gibi biyolojik özelliklerin, toplumsal aktiviteleri

etkilediğini varsaymaktadır. Ancak, bunun gibi ana akım bilimsel çalışmalar, belirli bir toplumsal ideolojiye hizmet ettiği düşüncesiyle feminist teori tarafından eleştirilmektedir.

Feminist teorisyenler, bilimsel tanımlamaların tarihsel süreç içindeki dönüşümlerini kaynak alarak, bilimsel araştırmaların güvenilirliğini sorgulamaktadır. Örneğin, XVIII. Yüzyıl öncesinde kadın ve erkek biyolojisi tek bir cinsiyet olarak kabul edilmiş, tek farkın kadının ve erkeğin cinsel organlarının (içeride ve dışarıda olmak üzere) yerlerinin farklı olduğu fikri üzerinde durulmuştur. Ancak, bilimsel gelişmeler ve toplumsal dönüşümlerle, XVIII. Yüzyılın sonlarından itibaren iki farklı biyolojik cinsiyet olduğu tezi ortaya atılmıştır. Kadın bedeninin erkek bedeninden farklılıkları ortaya konmuş, ilk defa kadın iskeleti / anatomisi çizilmeye başlanmıştır (Stone, 2016, s. 62).

Feminist yazar Alison Stone, cinsiyet farklılıkları ile ilgili iki farklı bilimsel görüşün varlığının iki önemli sonucu olduğunu söylemektedir. Birincisi, bilimin biyolojik cinsiyetin ne olduğuyla ilgili verdiği tanımlamalar konusunda şüpheci olmamız gerektiğidir. Zira günümüzde dahi cinsiyetler arası farkları araştırmaya yönelinirken, biyolojik cinsiyetler arasındaki benzerlikleri görmezden gelme eğilimi söz konusudur. İkincisi ise, bir-cinsiyet ve ikili-cinsiyet modellerinin, toplumsal cinsiyetle ilgili beklentileri yansıttığı düşüncesidir (Stone, 2016, s. 62). Bu düşünce, Fransız Devrimi öncesinde, kadınların biyolojik özelliklerinin erkeklerin aşağısında olduğu görüşünden yola çıkmaktadır. Bu dönemde biyolojik cinsiyetin, toplumsal cinsiyeti yansıttığı varsayılmaktaydı. Ancak, Fransız Devriminden sonra, kadınları kamusal alandan uzak tutmak için kadınların biyolojik özellikleri kullanılmış, kadının anatomisi üzerinden kadının doğuma ve çocukları beslemeye daha uygun biyolojik özellikleri olduğunu iddia etmişlerdir. Bu gelişmeyle birlikte biyolojik cinsiyetin, toplumsal cinsiyeti belirlediği düşünülmeye başlanmıştır (Stone, 2016, s. 62). Dolayısıyla, bilim insanlarının cinsiyetle ilgili yaptıkları araştırmalar ve bulgular, çoğunlukla toplum içindeki toplumsal rolleri belirlemeye ya da desteklemeye yönelik olmaktadır.

Toplumsal cinsiyeti cinsiyetten ayıran ilk dönem feminist düşünürler, kadınla erkeğin biyolojik olarak farklılıklar gösterdiğini kabul etseler de bu biyolojik özelliklerin, kadınların ve erkeklerin etkinliklerine etki ettiğine karşı gelmektedir. Farklı kültürel yapılar içinde, bu etkinin farklı davranış biçimlerine neden olabileceğini, dolayısıyla tek tip bir belirleyiciliğinin olmadığını savunmaktadırlar.

“Psyche, (ruh) beyinde toplanmış ayrı bir varlık olmaktan ziyade etrafındaki kültür tarafından şekillendirilen ve böylece ona sıkı sıkıya uyarlanan psikolojik süreçlerden oluşan bir yapıdır. Genelde kendimizi bu şekilde düşünmeyiz ve zihnin dışında olanın zihin içinde gerçekleşene etkisini kolaylıkla göz ardı ederiz. ‘Kadın beyni’ ile ‘Erkek beyni’ni güvenle kıyaslarken, kişinin kafasının içinde sabit ‘kadın’ ya da ‘erkek’ beyninin ürünleri varmış gibi düşünürüz. Fakat sosyal ve kültürel psikologların giderek daha yakından tanımaya başladığı zihin böyle düzgün bir biçimde izole edilmiş veri işlemcisi değildir” (Fine, 2017, s. 21).

Toplumsal cinsiyet ve cinsiyet ayrımı ilk olarak 1960’lı yılların sonlarında ortaya atılmış, 1970’li yıllara gelindiğinde ise feminist düşünürler tarafından benimsenmeye başlamıştır. İlk yıllarda feminist düşünürler, toplumsal rollerin toplum ve kültür tarafından oluşturulduğunu, dolayısıyla da değiştirilemez olmadığını düşündükleri için bu ayrımı benimsemişlerdir. Bu ayrım ‘biyoloji kaderdir’ görüşünü çürütmeye yönelik bir adım olarak ortaya atılmıştır. O dönemde yaygın olan, biyolojik özelliklerin toplumsal cinsiyeti belirlemesi görüşünü tümten reddetmektedir, çünkü bu görüş kadınların içinde bulundukları konumun onların biyolojik özelliklerinden kaynaklandığını ve değiştirilemez olduğunu vurgulamaktadır. Feminist teorisyen Kamla Bhasin, yalnızca kadınların çocuk doğurabilmesi ve menstrüasyon olması dışında kadınların yapabildiği ama erkeklerin yapamadığı ya da tam tersi olarak erkeklerin yapabildiği ancak kadınların yapamadığı birşey olmadığını vurgulamaktadır (Bhasin, 2003, s. 3). Dolayısıyla tüm sorumluluklar ve roller, biyolojik olarak değil, içinde bulunulan toplum tarafından şekillendirilmektedir.

Feminist düşünürler, toplumsal rollerin biyolojiye bağlı olmadığına örnek olarak farklı kültürlerde kadına atfedilen rollerin farklılaşmasına vurgu yaparlar. Erkeklerin / kadınların toplumsal konumlarının nedeni toplumsal ve kültürel beklentilerdir. Ann Oakley, tüm toplumlarda erkek ve kadına uygun düşen

davranışların toplum tarafından belirlendiğini ancak bu davranış kalıplarının her toplumda farklılık gösterebileceğini söylemektedir (Aktaran: Stone, 2016, s. 55). Örnek olarak ise Afrikalı geleneksel toplulukları ele almaktadır. Bu toplum yapısında, dişillik kuvvet ile bağdaştırılıp, kadınlar ağır tarım işlerinde çalışırken, erkekler ufak çaplı işlerde çalışmaktadır. Feministler bu görüşü savunurken, Robert Stoller'in toplumsal cinsiyet ve cinsiyet ayrımı hakkında yaptığı psikolojik araştırmayı da kullanmaktadır. Robert Stoller'ın erkek transeksüeller² hakkındaki çalışması cinsiyetin toplumsal cinsiyeti belirlemediği, zira belirleseydi bu şekilde çatışmaların olmayacağını göstermektedir (Stone, 2016, s. 56).

XIX. yüzyıldan bu yana kabul görmüş ikili cinsiyet görüşü, günümüzde de tartışılır bir alan olarak varolmaktadır. Bu tartışmaların bir nedeni sadece erkek ya da sadece kadın biyolojik özelliklerine sahip insanların yanı sıra hem kadın hem erkek özellikleri taşıyan intersex insanların da bulunmasıdır. İntersexler, doğuştan ya da sonradan kadın ve erkek olmakla ilgili kıstaslar konusunda belirsiz bir bedene sahiptirler. Bir başka deyişle, ya dışı iç genitaliyle birlikte erkek dış genitaline sahip olurlar ya da erkek iç genitaline sahip olmasına rağmen dışı bir bedene sahip olurlar. Bazı durumlarda ise erkek genitaline sahip olmasına rağmen ergenlikten sonra bazı dişil ikincil özellikler geliştirirler (Stone, 2016, s. 67). İnterseksler bazı toplumlarda kabul görse de özellikle Modern Batı toplumlarında bu belirsizliği ortadan kaldırmak için cerrahi ya da yapay hormon müdahaleleri uygulanmaktadır.

İntersekslerle birlikte, transgender ve transeksüeller de biyolojik cinsiyet tartışmalarına ait fenomenlerdendir. Biyolojik cinsiyetle toplumsal cinsiyetin uyuşmadığı ve bu durumda cerrahi veya tıbbi yollarla cinsiyetlerini değiştirenlere ya da hormonlarla değiştirme sürecinde olanlara transeksüel denmektedir. Transgender ise, belirsiz bir toplumsal cinsiyet kimliğine sahip olunmasıdır. Örneğin kişi, dışı biyolojik özellikler gösterirken, eril davranış biçimlerini sahiplenmiş olabilir. Ya da her iki toplumsal cinsiyet kalıbına da uymuyor olabilir. Transeksüel ve transgender birey arasındaki temel farklılık, ilkinin cinsiyet değiştirmesi ya da bu düşüncede olması, ikincisinin ise belirsiz bir cinsel kimliğe sahip olmasıdır.

² Cerrahi veya tıbbi yollarla cinsiyetlerini değiştiren kişiler.

İntersex, transseks ve transgender bize göstermektedir ki, erkek veya kadın olmak, biyolojik olarak veya davranış biçimleriyle bir bütün olmayı gerektirmemektedir. Bu çerçevede, biyolojik olarak cinsiyetin sınıflandırılmasının, toplumsal cinsiyet rolleriyle ilgili beklentilerimizle ilgili olduğu söylenebilir. Feminist düşünür Suzanne Kessler, intersex bireylerin cinsiyetlerine karar verilirken, kişinin penis ve vajinasından, karşı cins için daha uygun olanın tercih edildiğini belirtmektedir. Yani, bir kişinin cinsiyetini belirlenirken, o kişinin toplumsal beklentileri karşılamaya fiziksel olarak yeterli olmasının esas alındığını söylemektedir (Stone, 2016, s. 77).

Feminist düşünür Judith Butler ise, cinsiyet üzerindeki müdahaleleri, toplumsal cinsiyetin normalleştirilme aracı olarak görmektedir. Bu müdahaleler ete kazınan toplumsal cinsiyetlendirilmiş morfoloji idealleridir. Belirsiz biyolojiyle doğan çocukların normallik kazanmaları için yapılmış bu ameliyatların kişiler üzerinde fiziksel ve ruhsal maliyetleri olduğuna vurgu yapmaktadır (Butler, 2015, s. 86).

Toplumsal cinsiyet ve cinsiyet arasındaki ilişkiye dair toplumsal kabullerin en yaygın olanlarından biri, birçok toplumsal düzende varolan, toplumsal cinsiyetle biyolojik cinsiyet arasında, cinsiyete öncelik verilerek bir uyum olması gerektiği görüşüdür. Kişi, cinsiyetine uygun olarak toplumsal cinsiyet rollerini benimsemeli ve uygulamalıdır. Toplum içindeki bu baskıdan dolayıdır ki, transseksüel bireyler, cerrahi operasyonlarla biyolojik cinsiyetlerini değiştirme gereği hissetmektedirler. Bir başka görüş ise, toplumsal cinsiyete öncelik veren ve davranışlarda belirli bir esnekliği kabul eden görüştür. Modern toplumlardaki travestiler ve Kuzey Amerika yerlisi ‘berdache’lar örnek gösterilebilir. ‘Berdach’lar, homoseksüel olarak tanımlanmayan ancak çift ruhlu olarak kabul gören bireylerdir (Laborie, Helena, & Senotier, 2015, s. 78).

Toplumsal cinsiyet iki ana unsurdan oluşmaktadır; birincisi, hangi davranış ve tutumların kadın ve erkeklere uygun olduğuna dair toplumsal beklentiler ve varsayımlar, ikincisi ise insanların bu beklentiler nedeniyle kendilerini algılama biçimleri ve geliştirdikleri davranış biçimleri (Stone, 2016, s. 53). 1960’lı yıllarda

feminist teoride kullanılmaya başlanan toplumsal cinsiyet kavramının ilk tanımı, hangi davranışların erkek veya dişi bireylere uygun olduğuna dair toplumsal beklentiler, varsayımlar ve bireylerin bu beklentilerin etkisiyle takındıkları psikolojik tutumlar ve kendilerini algılayış biçimleri olarak yapılabilir (Stone, 2016, s. 53). Bu toplumsal beklentiler ve varsayımlar, bireyde dişillği ve erilliği oluşturan etkenlerdir. Örneğin, bir kişi, dişi olmanın gerekliliklerini karşılıyorsa o kişi dişildir, eğer erkeklikle ilgili beklentileri karşılıyorsa, o kişi erildir. Toplumsal olarak, dişi bireylerin dişil, erkek bireylerin eril olması yönünde yüksek bir beklenti vardır.

Toplumsal Cinsiyet kavramını sosyolojiye dahil eden Ann Oakley biyolojik cinsiyetin, kadın ve erkek arasındaki ayrımı, toplumsal cinsiyetin ise erkeklik ve kadınlık arasındaki toplumsal eşitsizliği ifade ettiğini söylemektedir (Ersöz, 2016, s. 15). Toplumsal cinsiyet kadınlık ve erkekliğin toplum ve kültür tarafından inşasıyla ilgilidir, dolayısıyla da biyolojik cinsiyetten farkı, birlikte getirdiği özelliklerin bireye ait değil, bireyin içinde bulunduğu topluma ve kültüre ait özellikler olmasıdır. “Biyolojik cinsiyet verili iken, toplumsal cinsiyet toplumsal ve kültürel olarak inşa edilmektedir” (Ersöz, 2016, s. 21).

Toplumsal cinsiyetin inşasında ‘toplumsallaşma’ denilen süreç birincil olarak belirleyicidir. Bireyler, öncelikle anne babanın daha sonra kültürel çevrenin etkisinde kalmaktadır. Anne ve babanın etkisi çocuklara verilen isimlerden, oynadıkları oyuncaklardan, giydirilen kıyafetlerden ortaya çıkar ve bu tercihler toplumsal beklentileri yansıtmaktadır. Örneğin, yeni doğan bir kız çocuğunun odası ve kıyafetleri pembe renklerde, erkek çocuğunki ise mavi renklerde düzenlenmektedir. Çocuklar, gelecekte sahiplenecekleri rolleri oynadıkları oyuncaklarla da pekiştirmektedir. Bu nedenle kız çocukları çoğunlukla bebeklerle oynayarak annelik rolünü üstlenirken, erkek çocukları araba gibi oyuncaklarla dış dünyayla ilişkili rolleri sahiplenirler.

“Evlilik, alelade her kıza, neredeyse daha emekleme çağından itibaren en büyük hedef olarak gösterilmiştir; dolayısıyla kızların bütün eğitimi, öğrenimi, bu sonuca yönelik bir hazırlık antremanı işlevi görür. Kurbanlığın semirtilmesi gibi o da buna hazırlanmıştır. Söylemesi tuhaf ama, genç kızın kendisinin eş ve anne olarak ne işe yarayacağından ziyade, erkeğin ne iş yaptığına dair bilgi sahibi olmasına izin verilir. İffetli bir

kızın evlilik ilişkisi hakkında bir şey bilmesi, ahlaksızca ve pis bir şeydir” (Goldman, 2006, s. 25).

Toplumsallaşma sürecinde birey, aile dışında devlet, hukuk gibi kurumlar ve medya gibi kültürel yollardan etkilenmektedir. Kitle iletişim araçlarında rastlanılan kadın ve erkek temsilleri, toplumsal cinsiyet rollerinin inşasında ve yeniden üretilmesinde önemli bir faktördür. Bu çerçevede, reklamlarda ve filmlerde kadın ev içi rollerde görülürken, erkek kamusal alanla ilişkilendirilmektedir. Örneğin, eve ait ürünlerin reklamlarında çoğunlukla kadın oyuncular tercih edilir ve söylem kadınlara yöneliktir. Zira ev içi alan ve ev işleri kadına ait olarak görülür. Dolayısıyla bir deterjan reklamı yapılacaksa, bu reklam bir kadın imgesiyle ve kadınlara ithafen düzenlenir. Araba gibi kamusal alanla ilişkilendirilen ürünlerin reklamlarında ise erkekler çoğunluktadır. Kadın, ancak erkeğin yanında, bir aile imgesi içinde görülür. Sinema, edebiyat gibi alanlarda da bu toplumsal roller belirgin bir biçimde ifade edilmektedir. Tüm bu etkiler atında birey kadın olma ya da erkek olma rolünü üstlenmektedir. Bu roller etrafında da etkinliklerini ve davranışlarını düzenler. Bu erilik ve dişillik formları çeşitli toplumlarda farklılık gösterebilir ancak her toplumda aynı olan şey erkeklerden eril olmaları, kadınlardan ise dişi olmaları beklentisidir.

1.2.2. Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları

1970’lerin başında, toplumsal cinsiyet ve cinsiyet ayrımını ilk benimseyen feminist düşünürlerin ardından, 1980’li yıllardan günümüze kadarki süreçte bu ayrımla ilgili farklı tanımlamalar ve eleştiriler söz konusu olmuştur. Farklı toplum yapıları, marjinal biyolojik özellikler hem bu ayrımı hem de cinsiyetler / toplumsal cinsiyetler arasındaki ayrımı belirsiz hale getirmektedir. Dolayısıyla, bu tanımları yetersiz ya da kavramsal ve politik olarak sorunlu bulan feminist düşünürler, farklı tanımlara yönelmiş, yeni kavramlar ortaya atmıştır.

Toplumsal cinsiyet ve cinsiyet ayrımını sorunlu bulan en önemli teorilerinden biri (Queer) kuir kuramıdır. Teorinin ana hatlarını oluşturan düşünürlerden Judith Butler toplumsal cinsiyet ve cinsiyet ayrımıyla ilgili farklı bir tartışma alanı açmıştır. Butler, toplumsal cinsiyetin kurumlar aracılığıyla düzenlendiğini varsaymanın, onun

önceden verildiğini kabul etmek olduğunu söylemektedir ve şu soruyu sorar; öznenin sahip olduğu toplumsal cinsiyet kurumlar aracılığıyla mı düzenlenmektedir, yoksa toplumsal cinsiyetli özne düzenlemeye tabi tutularak mı üretilir? (Butler, 2015, s. 73) Bu noktada Butler, Michel Foucault'nun iktidar kavramıyla ilgili çalışmalarından faydalanmaktadır.³ Foucault'ya göre düzenleyici iktidar, önceden var olan özneyi yönetir ve onu şekillendirir ama aynı zamanda da onu aktif olarak üretir. Bir düzenlemeye tabi olmak, bir özne olarak var edilmektedir. Foucault'nun bahsettiği düzenleyici iktidar, toplumsal cinsiyeti de içine alan farklı kültürel ve toplumsal normlar üzerinde etkilidir.⁴ Ancak Butler bu noktada Foucault'dan ayrılır ve toplumsal cinsiyet normuna etki eden düzenleyici iktidarın, toplumsal cinsiyetin kendisine özgü olduğunu söylemektedir.

Butler'e göre toplumsal cinsiyet performatiftir, bir başka deyişle toplumsal cinsiyet sahip olduğumuz bir özellik değil, eylediğimiz bir şeydir. Toplumsal cinsiyet kimliği, dışavurumlar ve ifadeler tarafından performatif olarak kurulur. Judith Butler'e göre toplumsal cinsiyet aracılığıyla erillik ve dişillik üretilmektedir. "Toplumsal cinsiyet, tam anlamıyla insanın olduğu ya da sahip olduğu şey değildir. Toplumsal cinsiyet, erilin ve dişilin, toplumsal cinsiyetin varsaydığı hormonal, kromozomal, ruhsal ve performatif ara formlarla birlikte üretilmesi ve normalleştirilmesinin gerçekleştirildiği aygıttır" (Butler, 2015, s. 75).

Buradan yola çıkarak Butler, feministlerin toplumsal cinsiyet ve cinsiyet ayrımını sorunlu bulur. Bedenlerin cinsiyetlendirilişini de normatif heteroseksüelliğin söylemsel kurallarının ürettiği toplumsal performansın bir sonucu olarak görmektedir.

"Cinsiyete dair doğal görünen olgular, çeşitli bilimsel söylemler tarafından başka birtakım siyasi ve toplumsal çıkarlar uğruna söylemsel olarak mı üretilmişlerdir? Eğer cinsiyetin değişmezliğine itiraz edilirse,

³ Foucault, modern toplumlarda iktidarın tek bir yapıdan uygulanmadığını (monark gibi) onun yerine farklı kurumlar aracılığıyla uygulandığını söylemektedir. Bir başka deyişle, artık üstten gelen bir tahakküm değil, farklı kaynaklar aracılığıyla bireylere aktarıldığını vurgulamaktadır. Hapishaneler, okullar, akıl hastaneleri gibi kurumlar, gözetme, normalleştirme ve sınavlar aracılığıyla toplumda iktidarı yaygınlaştırırlar. Gözetme yoluyla insanlar artık kendi kendilerinin gardiyanı olmuş durumdadırlar, normalleştirici yaptırımlar insanların normlara uymamaları halinde cezalandırılacaklarını buyurmaktadır. Dolayısıyla, iktidar insanlara direk olarak tahakküm kurmamakta, insanlar iktidara uygun davranış biçimlerini kendileri tercih etmektedir.

⁴ Foucault'nun ortaya attığı norm, en temel anlamıyla ortak bir standart yaratma ve 'normalleştirme' aracı olarak tanımlanabilir.

belki de ‘cinsiyet’ denen bu inşanın da toplumsal cinsiyet denli kültürel bir inşa olduğu; hatta belki de cinsiyetin zaten başından beri toplumsal cinsiyet olduğu, yani cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki ayrımın ayrım falan olmadığı ortaya çıkar” (Butler, 2015, s. 52).

1980’lerden sonraki feministler cinsiyetin bir ‘toplumsal kurgu’ ve ‘tarihsel icat’ olduğu ileri sürmektedir (Berkday, 2015, s. 61). Cinsiyet, bedenin olanaklarıyla sınırlı olsa da ona yüklenen anlam ve önem, toplumsal olarak şekillenmektedir. Feminist düşünür Simone de Beauvoir da 1949 yılında yazdığı İkinci Cins isimli kitabında bedeni tarihsel bir fikir olarak ele almaktadır. Aynı zamanda da ‘kadın doğulmaz, kadın olunur’ tespitiyle, kişinin belli bir biyolojik cinsiyetle doğmuş olsa da toplumsallaşma sürecinde ‘kadın’ olduğunu söylemektedir.

Butler’e göre, toplumsal cinsiyet, yalnızca eril ve dişil olarak tanımlanması nedeniyle de sorunludur. Bu görüşünü heteroseksüel matris deyimiyle tanımlamaktadır. Heteroseksüel matris, toplumsal cinsiyetin cinsiyeti ifade etmesi gerektiğini, erkeklik ve dişilliğin biyolojik olarak karşıt olması gerektiğini, böylelikle kadınların tümünün erkekleri, erkeklerin tümünün de kadınları arzulaması gerektiğini esas almaktadır. Ancak, toplumsal cinsiyeti bu ikililik üzerinden tanımlamak, bu ikili çerçeveye uymayan toplumsal cinsiyet dizilimlerinin de toplumsal cinsiyetin bir parçası olduğunu görmezden gelmektir. Bu tanımın bu ikililikten kurtarılacak eril ve dişil kavramların doğallığını bozan bir araca dönüştürülebileceğini söyler. Bu noktada transgender, cross-gender gibi kavramlara atıfta bulunmak toplumsal cinsiyetin bu ikilliliğin ötesinde olduğunu vurgulamak olacaktır.

Kuir kuramın, toplumsal cinsiyet ve cinsiyet ayrımına getirdiği eleştirilerin ardından, Toril Moi gibi feminist düşünürler, toplumsal cinsiyet kavramından tamamen kopmanın faydalı olacağını söylemişlerdir. Bu kategoriler yerine Maurice Merleau-Ponty’nin ortaya attığı ‘yaşanan beden’ kavramını yeniden kurmayı önermektedirler. Yaşanan beden, “belirli bir sosyo kültürel bağlamda eyleyen ve deneyimleyen fiziksel bir bedenin birliğe sahip fikridir, durum-içindeki-bedendir” (Young, 2015, s. 43). Bu durum, insanın bedensel varoluşu ve çevresiyle ilişkisinin, bu ilişkiyle bağlantılı olarak kendini kurmak için eylediklerinin sonucunda ortaya çıkmaktadır. Toril Moi, yaşanan bedenin fiziksel olgulara gönderme yapabildiğini,

ancak bunu cinsiyet gibi kadın ve erkek ikililiği üzerinden yapmadığını söylemektedir. Zira yaşanan beden biyolojik değildir. Toplumsal cinsiyet ve cinsiyet ayrımının yerine kullanılabilmesi ise bedenin yaşandığı haliyle kültürlüleştirilmesinden kaynaklanmaktadır. Örneğin, kişinin giydiği kıyafet, yaşını, milliyetini, mesleğini, kültürel olarak kadınlardan ne talep edildiğini belli eder. Çevresiyle arasındaki etkileşim fiziksel varlığı aracılığıyla gerçekleşmektedir (Young, 2015, s. 45).

1.3. TÜRKİYE’DE AİLE VE KADIN

Türkiye’de feminist hareket ve feminizm tartışmaları II. Meşrutiyetle başlayan ve günümüze kadar devam eden bir süreci kapsamaktadır. Birinci Dalga Feminist Hareket olarak adlandırılan ilk dönem hareketler inşa edilmekte olan yeni bir devlet yapısına uygun olarak devlet eliyle gerçekleştirilmiştir. Bu durumun sebebi ise dönemin siyasi ve toplumsal yapısıdır.

Türkiye’de modernleşme, XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Osmanlı’da Tanzimat Dönemiyle başlayan, önemli toplumsal dönüşümlerin yaşandığı ve günümüze kadar etkileri devam eden düzenlemelerin yapıldığı bir süreçtir. İmparatorluğun gücünü yeniden bulma isteği, yönetim ve toplum arasındaki ilişkilerin geliştirilmesine yönelik talepler ve Batı’nın da etkisiyle Osmanlı’da bir yenileşme ve modernleşme dönemi başlamıştır. Erken dönem modernleşme süreci, tanzimatla başlayan ve Cumhuriyet’in ilk yıllarını kapsayan bir süreci ifade etmektedir.

Modernleşme sürecinde aile ve kadınla ilgili tartışmalar merkeze alınmıştır. Özellikle XIX. yüzyılın sonlarında orta ve üst sınıf erkeklerin kadın haklarına eğildikleri söylenebilir. Bu yaklaşımın temel nedeni, Türkiye’deki geriliğin sebebinin kadınların aşağı durumu olduğu varsayımdır. Aşağı olma durumunun sebebi ise din olarak görülmektedir (Berkes, 1970, s. 435). Birden fazla kadınla evlenebilme, görücü usulü evlilikler, kadınlarda çarşaf ve peçe gibi konulardan rahatsızlık duyulmuştur. Erkeklerin bu taleplerinin nedeni bir yandan Batılılaşma sürecinin etkisiyle toplumu dönüştürmek, bir yandan da modern erkeğin eğitilmiş, kendisiyle aynı düzeyde entelektüel birikime sahip bir kadınla severek ve anlaşarak evlenme isteğinden

kaynaklanmaktadır. Bu durum dönemin erkek yazarlarının metinlerden anlaşılabilir (Kandiyoti, 2015, s. 190).

Bu dönemde İslamiyet ve Batılılaşma arasındaki ilişkiler ve çatışmalar üzerinden şekillenen kadın ve aile tartışmaları, II. Meşrutiyetin ilanı ile birlikte amacına ulaşmıştır. Artık bireyler şeriatın kulları değil, birer vatandaş olarak kendilerini ortaya koymaktadır. Meşrutiyetin ilanı ile birlikte anayasal düzene geçilmesi ve milliyetçi bakış açısına sahip İttihat ve Terakki Cemiyetinin hakimiyeti modernizm sürecini ideolojik bir boyuta taşımıştır. Ancak, aile ve kadınla ilgili düzenlemelerin asıl dönüşümü Cumhuriyet'in ilanı ile gerçekleşmiştir.

Bu süreç içerisinde yeni Türk Devleti'nin kurulması, 'milli inşa projesi' olarak adlandırılır (Sancar, 2017, s. 82). Bu milli inşa projesinde yeni yapıyı kurgulayan, büyük çoğunluğu erkeklerden oluşan aydın kesim, kitle iletişim araçlarıyla kurguladıkları toplum yapısını, çoğunlukla kadınlarla ilgili fikirler üzerinden aktarmışlardır. Örneğin, Medeni Kanun'un kabulüyle, kadının aile ve evlilik içindeki konumunda birtakım değişiklikler gerçekleşmiştir. Bu süreçte, kadınlar hukuki olarak güvenceye alınırken, bir yandan da devletin nüfus ve aile politikasının aracı haline gelmiştir (Berktaş, 2015, s. 102). Aydın erkekler, oluşturulmaya çalışılan Modern Türk Devleti'nin ancak kadınların da geliştirilmesiyle gerçekleştirebileceğini savunmuşlardır. Kadınların eğitim görmesi, erkeklerle eşit medeni haklara sahip olması ve kamusal alanda daha görünür olması kadının gelişimine katkı sağlayacaktır. Kadının gelişimi ise, kadınların aileden sorumlu olmaları ve yeni neslin onlar tarafından yetiştirilmesi nedeniyle önem arz etmektedir. Kadının gelişimini ve eğitimini destekleyen bu görüş, aynı zamanda da geçmişteki kadınlığı dışlamakta, cahil olarak görmektedir. Bu nedenle de geçmişten tamamen koparılmış, kendinden önceki neslin bilgisiyle değil, okuldan alınan eğitimle şekillenen yeni bir kadınlık oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu nedenle kadınlar için ev işleri ve çocuk bakımı konularında eğitim veren gece kursları, el işi öğrenimi için kız sanat okulları açılmaya başlanmış, 1911'de ilk kız lisesi eğitime başlamıştır. Kadın öğretmenlerin sayısı da gittikçe artış göstermiştir (Berkes, 1970, s. 437).

Kadının kendini yetiştirmesi gerekliliğini savunan görüşlere ve bu anlamda atılan adımlara rağmen, gündelik yaşamda kadınlar henüz Batı'dakine benzer bir

ortama kavuşmamıştır. Niyazi Berkes bu dönemde kadın ve erkeğin günlük pratiklerine dair şunları söylemektedir:

“Kadınlar hala kocalarıyla birlikte lokanta ve gazinolara gidemezlerdi. Tramvaylarda, vapurlarda kadınlara mahsus perde çekili bölmelerde otururlardı. Bir erkek tanıdığı bir kadına sokakta selam veremez, durup konuşamazdı. Kadınlar için değil, erkekler için bile plaj yoktu. Kızların üniversite ve yüksekokullara girmesi ancak Birinci Cihan savaşı zamanında başladı. Fakat o zaman bile bir süre dershanelerde perdeyle ayrılan bölmede otururlardı” (Berkes, 1970, s. 437).

Dönemin İslamcı yazarları, kadınların bu kısıtlı ölçüdeki özgürleşmesine bile karşı çıkmış, kadının okumasını, çarşaf ve peçeyi bırakmasını reddetmişlerdir. Bu dönemde kadının eğitilmesini ve kamusal alanda özgürce varolmasını destekleyen aydın kesimle aralarında büyük çatışmalar yaşanmıştır. Kadın yazarlar ve düşünürler de erkeklerle aynı amaç doğrultusunda yazılarında kendi ideallerini tarif etmiş, kadının yeni yapılaşma sürecinde nasıl konumlanacağına dair fikirlerini ortaya koymuşlardır. Ancak, o dönemin kadın yazarları incelendiğinde, erkeklerin tasavvurlarından çok da farklı olmayan bir kurguyla karşılaşılmaktadır. Erkeklerin talepleriyle tek farkın, kadın yazarların sevgilileri / kocalarından sevgi dolu ve yardımcı bir eş olmaları yönündeki beklentileri olduğu görülmektedir. Halide Edip, Nezihe Muhittin gibi bu dönemin önemli reformcu karakterlerine göre kadınların ‘medeni’ bir ulus inşasındaki görevi kendini geliştirmek ve gelecek nesilleri yetiştirmektir.

“Erken modernleşme döneminin siyasal reform süreçlerinde yer almış kadınlar, kurucu erkeklerle eşit konum ve statüde devleti yöneten ve toplumsal fırsatlardan yararlanan vatandaşlar olmak yerine ulusun anaları, geleneğin ve milli kültürün taşıyıcıları olarak ve ancak erkeklerden farklı toplumsal alanlarda kamusallaşma serbestisine sahip olabildiler” (Sancar, 2017, s. 112).

Ailenin, toplumsal dönüşümdeki etkisi ve devlet kurmadaki rolü erken modernleşme sürecinde ilk defa ele alınmış ve yapılan siyasi ve toplumsal reformlar bu çerçevede gerçekleşmiştir. Toplumsal roller aracılığıyla kadına bırakılmış olan aile ilişkileri, toplumsal değişimi şekillendiren en etkili araçtır. Dolayısıyla toplumsal ilişkileri aile mekanizmaları üzerinden ele almak, ekonomi, siyaset gibi alanlar üzerinden ele almak kadar işlevseldir. “Aile inşa etmek etkin bir toplum inşa stratejisidir” (Sancar, 2017, s. 197).

Bu noktada, Türk Modernleşmesine baktığımızda da yeni bir ulus-devlet kurma sürecinde modern ‘Türk Ailesi’ni kurma yoluyla yeni bir toplum yaratılmaya çalışıldığını görmekteyiz. Bu yeni toplumun kurulmasında Türk Milliyetçiliğinin birincil bir rolü olmuştur, dolayısıyla da bağımsızlığı temsil eden ulus ve bu ulusunu şekillendirecek bize özgü bir aile arasında ideolojik ve politik bir bağ oluşmuştur. Bu aileyi kurma görevi ise kadınlara yüklenmiştir.

Cumhuriyetin ilk yıllarında, özgün bir Türk Ailesi fikri netleşmiş, çerçevesi daha keskin olarak belirlenmiştir. Bu dönemde toplumsal cinsiyet açısından yaşanan dönüşümlerin yalnızca devlet aracılığıyla değil, aynı zamanda yeni bir kadın kimliği yaratılmasıyla da gerçekleştiğini söyleyebiliriz (Kandiyoti, 2015, s. 195). Dönemin erkek edebiyatçıları metinlerinde Türklere özgü bir aile yapısı oluşturulması gerektiği ve Türk kadınının bu görevi üstlendiği söylenmektedir. Mustafa Kemal Atatürk, 1927 yılındaki ‘Söylev’inde, kadınların en büyük görevini annelik olarak tanımlamaktadır.

Aile odaklı modernleşme olarak tanımlayabileceğimiz bu yapıda “erkek ulus-devlet, kadın ise modern aile/kuva kurma” (Sancar, 2017, s. 192) görevini üstlenmiştir. Başka bir deyişle bu inşa sürecine kadınlar da erkekler kadar katkı sağlamıştır ancak bu katkı eril tahakkümün izin verdiği şekilde tasarlanmıştır. Annelik ve aile başta olmak üzere, bununla bağlantılı olan meslekler; hemşirelik, öğretmenlik gibi görevler kadınlara uygun görülmüştür. Kadınların görevi ev, aile ve çocuk yetiştirme biçimleriyle bu ulusun şekillenmesine katkı sağlamak olmuştur. Modern Türk kadınının ve modern Türk ailesinin inşası iç içe geçerek gerçekleşmiştir ve bu süreçte “Türk kadını, vatanın evlatlarının yetiştiricisi ve eğiticisi, gerektiğinde savaşan, aktif ama püriten dişil cinsel ahlakın somutlaşmış örneği, gerektiğinde vatani ve ailesi için fedakârlık yapan ama itaatkâr ve sessiz kadın niteliklerini çelişkisiz bir arada barındırması gereken bir kadın imgesidir” (Sancar, 2017, s. 194).

Erken modernleşme döneminin cinsiyet düzenlemeleri, tek partili sisteme geçişle birlikte doğal sürecinde ilerleyememiş, dolayısıyla kendinden sonraki döneme eril bir iktidar ortamı hazırlamıştır. Millî mücadele sonrasında savaş ortamında reformcu kadınlar sessizleştirilmiş, ilk dönemlerdeki feminist söylemler yerini milli bir aile oluşturmada kadının önemine bırakmıştır. Yeni devletin kurucuları erkekler olmuştur. Kadınlar bu süreç içinde daha çok sosyal yardım etkinlikleri içinde görev

almışlardır. Böylelikle, artık kadının siyasi hakları değil, yeni kurulan devlet içinde kadınların üstleneceği ‘aileyi düzenleme’ sorumlulukları konuşulmaktadır.

1945 yılı sonrasında Türkiye’deki cinsiyet düzenlemelerinde dönüşümler yaşanmıştır. Bu dönem ‘Muhafazakâr Modernleşme Dönemi’ diye adlandırılabilir (Sancar, 2017, s. 232). Bir yandan kendinden önceki dönemde uzlaşmış birçok düzen ve tanımlamaları devam ettirmiş, ancak bir yandan da kadınların sınırlılıkları konusunda muhafazakarlaşan bir yapıya evrilmiştir. Bu yeni dönemde, erken modernleşme dönemi yazınındaki modern Türk ailesi, kentli orta sınıfta varolmaya başlamıştır. Ancak Cumhuriyet rejiminin getirdiği değişiklikler kentlerde sınırlı kalmıştır. Kırsal kesime devletin ulaşması, kentlerle aynı hızda ve şekilde gerçekleşmemiştir. Bu durumun sonucunda da gelenek kırsal kesimi, modernlik kentli kesimi ifade etmeye başlamıştır. Kırsal kesime askerlik, vergi gibi konularda yenilikler getirilmiş olsa da toplumsal yaşam ve eğitim ile ilgili gelişmeler kısıtlı sayıda kalmıştır. Kadın ve aile ilişkileri konularında da kentteki kadar gelişme kaydedilememiştir.

Bu dönemde endüstrileşmenin ve kentleşmenin de etkisiyle köyden kente yoğun bir göç yaşanmıştır. Aynı zamanda “ekonomik güç kazanan geniş ailede oğulların, aile çatışmalarını önlemek için ayrılmak, diğer yandan nüfus arttıkça daralan toprağın aileyi geçindiremeyip iş bulmak amacıyla baba ocağından kopmak” (Erdentuğ, 1972, s. 28) amacı da geniş aileden çekirdek aileye geçişin nedeni olarak eklenebilir. Kırsal kesimdeki kalabalık aileler bu yolla bölünmüş, şehirde yaşayan az nüfuslu ailelere dönüşmüştür. Dolayısıyla da Türkiye’nin farklı bölgelerinde farklı aile içi yapılaşmalar şekillenmiştir, geniş aile kırsal ve geleneksel, çekirdek aile ise modern ve kentsel olanı ifade etmeye başlamıştır.

Bu dönemde, idealleştirilen aile tipi, kentli çekirdek ailedir. Deniz Kandiyoti, idealleştirilen çekirdek aileyi eşlerin birbirini özgürce seçtiği, eşler arasında ve çocuklarla ilişkilerde rol paylaşımının öngörüldüğü bir yapı olarak tanımlamaktadır (Kandiyoti, 2015, s. 193). Bu yapı, Batı’da kadınları baskıladığı için eleştirilirken, Türkiye’de kadını özgürleştirdiği için olumlanmaktadır. Kandiyoti, bu durumun ironik olduğunu ancak Türkiye şartlarında kadının eşini seçebilmesinin ve rol paylaşımının özgürlük olarak tanımlanabileceğini söylemektedir.

Modern Türk aile yapısı, Batılılaşma paralelinde evrilmiş ve şekillenmiştir. Ancak, bazı noktalarda farklılıklarını korumaktadır. Örneğin, Çiğdem Kağıtçıbaşı'nın tespitinde olduğu gibi, modern Türk ailesindeki bireyler, Batı'dakilerin tersine bağımsız olamamakta, aile bireyleri arasında duygusal bağlar hala çok güçlü olarak varlık göstermektedir (Kandiyoti, 2015, s. 194).

1980'li yıllara gelindiğinde, Türkiye'de kadın düşünürler ve aktivistlerin kendilerinden önceki feminist hareketi eleştirdikleri ve kadın meselesine farklı bir bakış açısı kazandırdıkları bir döneme girilmiştir. Bu dönem Türkiye'de İkinci Dalga Feminist Hareket olarak da adlandırılmaktadır. 1980 yılında Türkiye'de tüm dengeleri değiştirecek olan askeri bir darbe gerçekleşmesi ve birçok aydının tutuklanması Türk Solu için büyük bir kırılma noktası olmuştur. 1980 öncesinde erkeklerle birlikte sol örgütlenmeler içinde bulunan kadınların bazıları, bu kırılmanın ardından feminizme yönelmişlerdir. Sol hareketinin kesintiye uğramasıyla kendine yer edinen sol eğilimli kadın hareketlerinden iki farklı bakış açısı şekillenmiştir; ilki laik ve batıcı kesim tarafından Cumhuriyet döneminde oluşturulan kadın imgesini koruma amacı taşımaktadır. Önceki dönemde İslamcı hareketle devamlı olarak çatışan batıcı ve laik ideolojiyi yaygınlaştırmaya çalışmışlardır. Bu dönemde Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği gibi dernekler batılılaşma ve laiklik üzerinden Kemalist ideolojiye sahip çıkmış ve onu yeniden üretmeye çalışmışlardır. İkincisi ise daha eşitlikçi bir kadın mücadelesi içinde olmuştur. Bu anlamda kadının politik hakları dillendirilmeye başlanmış siyasi haklar mücadelesi gelişmiştir.

Her ne kadar XX. Yüzyılın başlarından bu yana, özellikle Türkiye'nin modernleşme serüveninde kadının durumunu sorgulayan ve çözüm önerileri üretmiş kadın hareketleri olsa da tarih yazımında bu deneyimler görmezden gelinmiş ve 'kadının tarihini' yok sayan bir dille aktarılmıştır. Dolayısıyla özellikle 1990'lı yıllarda Türkiye'de kadın hareketinin yazın alanı öncelikle bu eksiği tamamlamaya çalışmış, bu anlamda geçmiş arşivleri yeniden ele alarak yeniden bir hafıza oluşturma çabasına girmişlerdir. Bu eksiğin tamamlanması, yalnızca kadın hareketlerinin arşivinin tutulması için değil, Türkiye'deki toplumsal analizler için de önemli bir katkı sağlamıştır. Kadınların kamusal alana dahil olma mücadelesi, entelektüel ve siyasi üretimlerinin üstünün kapatılması eril tahakkümün bir sonucudur. Önceki dönemde

modernizmin arzuladığı kadın imgesine uygun bir tarih yazımı benimsenmiştir, ancak İkinci Dalga Feminist Hareket yeni bir feminist tarih yazma çabasına girmiştir.

“Amaç, Türkiye tarihini yazarken görmezden gelinmiş ve eksik bırakılmış bir boyutunu göstermekti. O da modernliğin toplumsal kurumlarının ve zihniyet yapılarının nasıl cinsiyet farklarının düzenlenmesiyle –doğru kadınlık ve erkeklik tanımları, modern aile modeli vb.- birlikte şekillenen gerçeklikler olduğuydu” (Sancar, 2017, s. 18).

1980’li yıllarda belirleyici olan farklı feminist bakış açıları ortaya çıkmıştır. Örneğin geleneksel Müslümanlığı radikalleştiren İslami Feminizm bunlardan biridir. Türban ve çarşaf üzerinden söylemler üretmiş, bunları gösterge haline getirmişlerdir. 1990’lı yıllardan sonra bu hareket İslamcı kadın dergileri yayımlamaya başlamış, bunun ardından da bu dergilere dönük analizler ortaya çıkmaya başlamıştır (Gedik, 2009, s. 305).

Bu dönemin önemli yaklaşımlarından biri de Avrupa’da ve Amerika’da 1960’larda yükselişe geçen radikal feminist hareketin ancak 1980’lere gelindiğinde Türkiye kadın hareketlerine yansımalarıdır. Radikal feministler ataerkillik kavramı çerçevesinde kadın özgürleşmesini ele almış, kadının ezilmişliğini ortadan kaldırmak için evlilik ve aile gibi kurumları tümünden reddetmiştir. Türkiye’de de bu yaklaşımın etkisiyle, özellikle 1980-1990 yılları arasındaki mücadeleler “Türkiye’de kadınların toplumsal cinsiyete ilişkin varoluş problemlerinin tartışıldığı, kadın olmanın ve kadınlığın anlamlarının belirginleştirildiği, feminizmin bir toplumsal proje olarak tartışıldığı, farklılıkların tarif edildiği bir dönem” (Timsi & Ağduk Gevrek, 2016, s. 15) olarak tarif edilebilir.

Bu dönem, Türkiye’nin birçok şehrinde akademik olarak da kadın konusunun sorgulanmaya başlandığı bir sürecin başlangıcıdır. 1989 yılında Şirin Tekeli önderliğinde İstanbul Kadın Eserleri Kütüphanesi açılmış, kadın konusunda birçok farklı dilde kaynak Türkçeye çevrilmiştir. 2000’li yıllara gelindiğinde ise kadının durumu farklı alanlar çerçevesinde ele alınmaya başlanmıştır. Özellikle akademik olarak yurtdışıyla olan ilişkilerin artması ve görece daha demokratik bir toplumsal yapı Türkiye’de daha önce ele alınmayan farklı meselelerin daha özgür bir şekilde görünürlüğünün artmasına neden olmuştur. Kadın ve militarizm gibi daha önce

konuşmanın bile zor olduğu konular, kadına yönelik şiddet, namus cinayetleri, kadın emeği, yoksulluk ve cinsiyet arasındaki ilişki gibi konular farklı söylemler ve bakış açılarıyla analiz edilmiştir (Gedik, 2009, s. 312).

1980’li yıllarda yükselişe geçen feminist hareketlere rağmen, bürokratik olarak kadın hala aileyle ilişkilendirilmiş, kadının görevi gelecek nesilleri yetiştirme, ailenin devamlılığını sağlama ve erkeğe destek olma olarak tanımlanmıştır. 1987 yılında Devlet Planlama Teşkilatı bünyesinde Kadının Statüsü ve Genel Müdürlüğü kurulmuştur. 1990 yılına gelindiğinde ise Kadın Sorunları ve Statüsü Genel Müdürlüğü açılmıştır. Kemalizm çerçevesinde oluşturulan devlet feminizmini destekleyen bu kurumlar yeni dalga feministler tarafından dışlanmış ve eleştirilmiştir (Gedik, 2009, s. 304).

Dönemin yükselişe geçen kadın çalışmaları ve feminist hareketlerine rağmen, devlet tarafından korunan kadın odaklı Türk aile yapısı devamlılığını korumuştur. Günümüzde de geçerli olan 1982 yılı Türkiye Anayasası’nın Ailenin Korunması ve Çocuk Hakları bölümünün 41. Maddesinde “Aile, Türk toplumunun temelidir ve eşler arasında eşitliğe dayanır. Devlet, ailenin huzur ve refahı ile özellikle ananın ve çocukların korunması ve aile planlamasının öğretimi ile uygulanmasını sağlamak için gerekli tedbirleri alır, teşkilâtı kurar.” maddesi yer almaktadır. Cumhuriyet döneminde olduğu gibi, ailenin devlet tarafından şekillenmesi ve korunması öngörülmektedir.

2000 yılı sonrası, devletin aile ve kadın politikalarıyla ilgili değişiklikler gerçekleştirdiği bir dönemi ifade etmektedir. Bu değişiklikler, 1990’ların kaynaklık ettiği ve zaman içerisinde değişen siyasi politikaların sonucu olarak şekillenmiştir. 1990’lı yıllar Türkiye siyasetinde Batılılaşma ve laiklik söylemi ile dini ve İslamcı söylemlerin çatıştığı bir dönemdir. Bu sürecin sonrasında, 2003 yılına gelindiğinde, bir yandan dini referanslara dayanan, ancak bir yandan da Avrupa Birliği’ni hedefleyen ve Batı’dan kopuk olmayan bir siyasi söylem Türkiye’de hakim olmuştur. Bu dönemde, Devlet tarafından kadın, yine gelecek nesillerin yetiştiricisi olarak görülmüş, kadının eğitimi ve kamusal alandaki görünürlüğü bu çerçevede değerlendirilmiştir. Avrupa Birliği’ne üye olabilmenin şartlarını karşılayabilmek ve neoliberal politika uygulamalarının etkisiyle birlikte bu anlamda büyük adımlar

atılmıştır. Bu dönemde kadın ve aile konusunda yapılan değişiklikler şu şekilde özetlenebilir:

“2002-2007 yılları arasında, cinsel suçların bireye yönelik suçlar olarak ele alınması, evlilik içi tecavüzün ve cinsel taciz ile ilgili yasal düzenlenmelerin yapılması, çalışma hayatında eşit işe eşit ücret ilkesinin getirilmesi ... aile içi şiddetin önlenmesinde devletin taraf olması, aile mahkemelerinin yeniden düzenlenmesi, eğitimde cinsiyet eşitliğinin sağlanması, kadın haklarına ilişkin uluslararası mevzuatın ve yükümlülüklerin büyük ölçüde üstlenilmesi ve buna yönelik yargısal yolların genişletilmesi gibi toplumsal cinsiyete dayalı eşitsizliklerin giderilmesi bakımından hatırı sayılır düzenlemeler yapılmıştır” (Altuntaş & Demirkanoglu, 2017, s. 78).

Bu dönemin kadın hakları çerçevesinde belirleyici olan dönüşümlerinden biri kadınların başörtüleri üzerinden gerçekleşmiştir. Bu dönemde, kendinden önceki siyasi söylemlerin aksine, başörtüsüne kişisel özgürlükler çerçevesinde yaklaşılmış, bunun sonucunda da başörtülü kadınlar iş hayatında ve kamusal alanda daha çok görünür olmaya başlamıştır.

2010’lu yıllara gelindiğinde, Dünya’da gelişen sağ eğilimlerin ve Türkiye’nin Avrupa Birliği’ne girme talebinin ortadan kalkmasıyla farklı birçok konuda olduğu gibi kadına yönelik yaklaşımda da önemli değişiklikler gerçekleşmeye başlamıştır. Dönemin kadına ve aileye yönelik politikaları, Batı ülkelerinde de yükselişte olan muhafazakâr yaklaşıma yakın durmaktadır. Bu muhafazakâr bakış açısı, yeni ailenin bozulmaya başladığını ve sosyal politikalar aracılığıyla düzenlenmesi gerektiğini savunmaktadır. Örneğin, kürtaj karşı durulan bir duruma dönüşmüş, evliliğe ve doğuma teşvik amacıyla evlenenlere ve çocuk sahibi olanlara çeşitli teşvikler sağlanmış, boşanmalara engel olmak için ‘bir kez de aile danışmanına sor’ uygulaması getirilmiştir (Altuntaş & Demirkanoglu, 2017, s. 86). Bu dönemde, bir önceki söylemlerden uzaklaşıldığı söylenebilir. İnsanları evliliğe ve çocuk sahibi olmaya özendirmek, yeni Türk ailesinin ‘bozulmasını’ önlemek hedef alınmakta, kadın ise bir özne olarak değil, ailenin bir parçası olarak görülmektedir.

Sonuç olarak, Türkiye’deki aile yapısı siyasi politikalar ve sonrasında gelişen toplumsal dönüşümler sonucunda değişiklikler geçirmiş, ancak kadının toplum içindeki yeri her zaman aynı kalmıştır. Kadının kendini geliştirmesi ve eğitim alması

gibi kadına yönelik olumlu ilerlemeler, kadının aile içindeki baskılanan konumunu güçlendirmek amacını taşımaktadır. Ailenin korunması, gelecek nesillerin yetiştirilmesi gibi sorumlulukların yüklendiği kadın, Türkiye'nin hiçbir döneminde bir özne olarak konumlandırılmamıştır.



İKİNCİ BÖLÜM

2. BİR İMGE OLARAK AİLE

Aile, sosyoloji, psikoloji, iletişim gibi farklı disiplinlerde yapılan çalışmalarda sıklıkla analiz edilen bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ailenin en temel toplumsal birliktelik olması ve bu anlamda toplumsal analizlerde normların yeniden üretiminde bir araç olarak görülmesi bu durumu açıklamaktadır. Toplumsal analizlerde ailenin bu kritik önem taşıyan durumu, aile imgesinin incelenmesine de yol açmakta, bu çerçevede görsel okumalara da olanak sağlamaktadır.

Çalışmanın bu bölümünde, aile imgesinin fotografik ve sanatsal imge olarak farklı yaklaşımlarla nasıl ele alındığı ve yorumlanmaya çalışıldığı örneklerle açıklanmaya çalışılacaktır. Bu çerçevede, öncelikle imgenin gerçeklikle olan ilişkisi, neyi gösterip neyi göstermediği, bir başka deyişle temsil gücü üzerine yapılan tartışmalar farklı teorisyenler tarafından tartışmaya açılacaktır. Ardından, çalışmanın temel konusu olan aile imgesinin gündelik yaşantıda nasıl konumlandığı, temsil ettikleri ve sanatsal üretimlerde bu imgenin nasıl değerlendirildiği ortaya konmaya çalışılacaktır.

2.1. İMGE VE TEMSİL

İmge kavramı, en genel tabiriyle gerçekliğin temsili olarak ifade edilebilir. Yalnızca resimde ve fotoğrafta değil, aynı zamanda müzik ya da yazın alanında da varolan bir ifadedir. Bir başka deyişle, duyularımızın bilincimize taşıdığı her yansıma imge olarak tanımlanabilir. İmgenin sözlük anlamına bakıldığında “genel görünüş, izlenim, imaj. Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj” (Türk Dil Kurumu Sözlüğü) olarak ele alındığı görülmektedir. Buradan yola çıkarak, imgenin bir yansıma olması dolayısıyla gerçeklikle olan ilişkisi tartışmalı bir alan olarak varlığını sürdürmektedir. Bu tartışmalar, felsefe, görsel sanatlar gibi farklı disiplinlerde, farklı yaklaşımlarla gerçekleştirilmektedir.

Felsefede imge kavramı insanın edindiği bilginin ilk aşaması olarak ele alınmaktadır. Duyu organlarımız aracılığıyla karşılaştığımız gerçekliklerin birer yansıması olarak imge, “duyuların bilinçteki izidir. Bu iz, aslının tümüyle aynı değil, az çok eksik bir kopyasıdır” (Hançerlioğlu, 1985, s. 75). Felsefenin eksik bir kopya olarak tanımladığı imgenin gerçeklikle olan ilişkisi de bu çerçevede tartışmalı bir konuma taşınmaktadır.

İmge ve temsil arasındaki farklılık, yalnızca felsefede değil, sanatsal üretimlerde de tartışılan bir durumdur. Maurice Merleau Ponty, sanatsal imge ve temsil arasındaki ilişkiyi resmin gerçekliği üzerinden ele almaktadır. Ponty, oyma resimlerdeki ormanları, şehirleri, savaşları ne kadar canlı birer temsil olsalar da “yalnızca kâğıt üzerinde şuraya buraya serpiştirilmiş biraz mürekkep” (Ponty, 2016, s. 47). olarak tanımlamaktadır. “Şeylerden ancak figürlerini alıkoymaktadır, tek düzlem üzerine yassılaştırılmış ve nesneyi temsil etmek için biçimi bozulmuş, bozulması gereken (karenin eşkenar dörtgen, dairenin oval olması) bir figür. Nesnenin, ancak ona ‘benzememek’ koşuluyla ‘imge’sidir” (Ponty, 2016, s. 47). Dolayısıyla sanatsal imge özelinde bakıldığında, temsil etme durumu, ‘benzeme’ ile ilişkilendirilmemelidir. Burada imge, nesnenin sadık bir kopyası olmak durumunda değildir. Rene Magritte’in ‘İmgelerin İhaneti’ çalışması da sanatsal imgenin temsille olan kendine has ilişkisine odaklanmaktadır. Çalışmada bir pipo imgesi ve beraberinde ‘bu bir pipo değildir’ yazısı yer almaktadır. Sanatçı, her ne kadar nesnesine birebir benziyor olsa da izleyici karşısındakinin bir pipo nesnesi değil, piponun imgesi olduğuna vurgu yapmaktadır. Oysa ki, izleyici tabloya baktığında bunun bir pipo imgesi olduğunu söylemek yerine, bunun bir pipo olduğunu söyleyecektir (Foucault, 2011, s. 22). Magritte, sanatsal imge ve temsil ettiği düşünülen nesne arasındaki kopukluğa işaret etmektedir. Bunu yaparken de bir yandan da gösterge olarak dilin, sanatsal imge karşısındaki yetersizliğine odaklanmaktadır.



Resim 1: Rene Magritte, İmgelerin İhaneti, 1928-29

“Bunun nedeni sözün yetersizliği ve görünenin karşısında kapatmaya boşuna uğraşacağı bir açığının olması değildir. Bunlar birbirlerine indirgenemez niteliktedirler; gördüğümüz şeyleri istediğimiz kadar anlatalım, görünen şey hiçbir zaman söylenen şeyin içine sığmaz ve söylenmekte olan şey imgeler, eğretilmeler, kıyaslamalar aracılığıyla istendiği kadar gösterilmeye çalışılsın, bunların ışıklarını saçtıkları yer gözlerin gördüğü değil de sentaksın ardışıklığının tanımladığı yerdir” (Foucault, 2017, s. 34).

Sanatsal imgenin, benzerlikten bağımsız bir temsil biçimi olarak konumlandırılışı, imgeyi üreten sanatçının deneyimlerinin, fikir ve düşüncelerinin de bu üretimde etkili olduğunu ortaya koymaktadır. Barbara Marla Stafford, resimlerdeki imgeleri “ressamın belli bir dönemde belli bir kültürde dikkatini verdiği ve dikkat çekmeye değer gördüğü şeyler hakkında tarihe düşülen bir kayıt” (Akt.Leppert, 2009, s.25) olarak tanımlayarak, imgeyi yalnızca gerçekliğin bir yansıması olarak değil, aynı zamanda onu üreten kişinin yorumu olarak da değerlendirmektedir. Stafford’un verdiği örnekte olduğu gibi ressam, gördüğü ya da tanık olduğu şeylerin tümünü olduğu gibi değil, dikkate değer gördüklerini kendi bakış açısıyla tarihe geçirmektedir.

Buradan yola çıkarak, imge aracılığıyla elde edilecek olan bilginin ortaya çıkarılmasında birçok farklı etkeni de göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Örneğin, imgenin anlamının yalnızca üreten kişiden değil, aynı zamanda o imgeyi izleyen kişinin deneyimlerinden, o imgeyle karşılaştığı mecradan da geçtiği söylenebilir. “İmgeler, çeşitli kiplikleri ile onlarla etkileşime giren insanlar arasında kurulmuş ilişkilerin dışında özerk bir tarzda faaliyet göstermez. İçsel ve dışsal imgeler,

düşünce ve dilin konuşan özne için esasen birbirinden ayıramaz şeyler olmasına benzer biçimde, etkileşime girer girmez birbirlerine karışır” (Burnett, 2007, s. 93). Bir başka deyişle, imge ile nesne birbirine denk değildir; nesne izleyiciden bağımsız şekilde var olurken, imge kaçınılmaz şekilde, öznel izleme ve etkileşim mekanına bağlıdır (Burnett, 2007, s. 93).

İmgenin izleyicisi ya da üreticisi olan kişi, belirli bir toplum yapısı içinde, o topluma ait normlarla ve öğretilerle sarmalanmış durumdadır. Gerçekliğin bilinçteki yansımalarının da bu etkiler etrafında şekillendiği söylenebilir. Dolayısıyla bir imge, yalnızca onu üreten / izleyen kişiye değil, o kişinin sahip olduğu zihniyete de işaret edebilmektedir. Peter Burke buradan yola çıkarak imgeleri “zihniyetlerin tarihini araştırmanın bir tarihçi için hem vazgeçilmez hem de aldatıcı bir kaynak” (Burke, 2003, s. 33). olarak ele almaktadır. “İmgeler aldatıcıdır, çünkü sanatın kendi kalıpları ve dış dünyaya tepki verdiği kadar içinde de bir gelişim eğrisi vardır. Öte yandan, zihniyetlerin tarihi üzerine çalışan biri için imgelerin tanıklığı gereklidir, çünkü metinlerde daha kolay atlanabilecek hususlarda, imgeler mecburen daha açıktır” (Burke, 2003, s. 33). Buradan yola çıkarak sanat üretimi ve tüketiminin birer toplumsal pratik olduğu, dolayısıyla da imgelerin anlamlarının da toplumsal pratiklerle şekillendiği söylenebilir (Leppert, 2017, s. 18).

Sanatsal üretim pratiklerinde imgenin temsille olan bu kendine özgü ilişkisi, kitle iletişim araçlarında çok daha belirgin bir görünüme bürünmektedir. Özellikle reklamlar, afişler, dizilerde karşılaşılan imgeler bilinçli olarak bir amaç için inşaa edilen görüntüler olarak ele alınmaktadır.

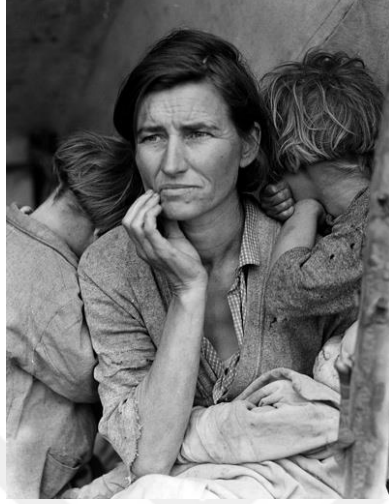
“İmgeler bize asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünya gösterir. Gösterilen şeyleri değil, bunların temsilleridir imgeler: Temsil, yani yeniden- sunum. Hakikaten, imgelerin temsil ettiği şeyler “gerçeklik”te olmayabilir; sadece muhayyile, kuruntu, arzu, rüya ya da fantezi dünyasında var olabilir. Fakat tabii, öte yandan, dünyaya şu ya da bu şekilde dahil olan bir nesne olarak vardır her imge. İster fotoğraf, ister film yada video, isterse de resim olsun, imgelere baktığımızda gördüğümüz şey insan bilincinin ürünüdür. İnsan bilinci ise kültür ve tarihin ayrılmaz bir parçasıdır. Burada şu sonuç çıkıyor: İmgeler, maden cevheri gibi kazılıp çıkarılan şeyler değil, belli bir sosyalkültürel ortam içerisinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeylerdir” (Leppert, 2017, s. 16).

Sanatsal üretimlerdeki imgeler toplumsal yapının etkisini yansıtırken, kitle iletişim araçlarındaki imgeler yalnızca bir yansıma değil, aynı zamanda toplumu şekillendirme amacıyla gerçekleştirilen birer üretim olarak görülebilir. Bu imgeler çoğunlukla izleyicileri manipüle etme amacıyla ortaya konmuş imgelerdir. Özellikle reklamlarda karşılaşılan imgelerin, izleyiciye bir gelecek hayali sunduğu, nasıl giyinilmesinden hangi arabaya binileceğine kadar türlü yaşam pratiklerini dayattığı söylenebilir (Leppert, 2017, s. 15). İmgenin kitle iletişim araçlarıyla manipüle ettiği yaşam biçimlerine toplumsal olarak idealize edilen aileyi de koymak mümkündür. Reklamlar, filmler, dergilerdeki fotoğraflarla izleyiciye ideal olan aile biçiminin ve ilişkilerinin dayatıldığı söylenebilir. İmgelerin gerçeklikle olan güçlü bağları, kitle iletişim araçlarının imgenin bu manipülatif etkisini belirli bir işlev doğrultusunda kullanmasına neden olmaktadır.

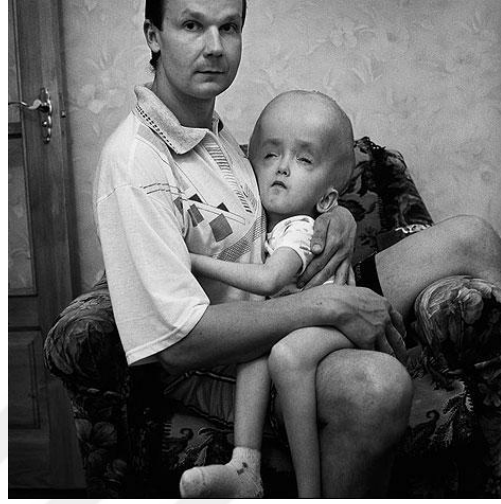
İmgeler, yalnızca toplumsal normların yeniden inşasında değil, aynı zamanda toplumsal dönüşümlerde de etkili olmuştur. Özellikle gelişen teknolojiler aracılığıyla ana akım medya haricinde de dağıtımına çıkabilen imgeler, gösterdiklerine dair taşıdığı kanıt özelliğiyle toplulukları harekete geçirebilmektedir. Yirminci yüzyılın başlarında, FSA fotoğrafçılarının (Farm Security Administration) Amerika'daki büyük buhran sırasında çiftçilerin yaşadığı zorlukları belgeledikleri fotoğraflar bu duruma örnek gösterilebilir. FSA fotoğrafçılarından Dorothea Lange'in 1936 yılında çektiği 'Göçmen Anne / Refugee Mother' isimli fotoğrafı, bürokratların dikkatini bu bölgedeki insanlara çekmiş, yapılması gereken yardımların sağlanmasına neden olmuştur (Sontag, 2011, s. 77). Aynı şekilde, 2006 yılında, Hollandalı fotoğrafçı Robert Knoth'un Doğu Avrupa'da çektiği nükleer kaza ve yerüstü deneylerinin insanlarda yarattığı deformasyon ve hastalıkları fotoğrafladığı serisi de sergilendiğinde ve internet üzerinden yayınlandığında benzer bir etki yaratmıştır. 'Nükleer Kâbus: Çernobil'in Ardından Yirmi Yıl' adıyla PixelPress isimli bir internet sitesinde yayınlanan fotoğraflar, ilk olarak görselin kendisini göstermekte, ardından üzerine tıklandığında fotoğraftaki insanlara dair bilgi vermektedir. Greenpeace, serginin ardından Tataristan Yerel Hükümeti'nin nükleer reaktör inşa etme planlarını iptal ettiğini söylemiştir (Ritchin, 2012, s. 136).

Dorothea Lange ve Robert Knoth örneklerinde görüldüğü üzere, fotoğraflardaki imgelerin uzak coğrafyalardaki insanlara ulaşması, izleyicileri

görmedikleri ve deneyimlemedikleri olayların ya da durumların gerçekliğiyle yüzleştirmektedir. Bu noktada izleyici karşısındaki imgeyi gerçekliğin birebir temsili olarak kabul etmekte ve tepki vermektedir.



Resim 2: Dorothea Lange
Göçmen Anne, 1936



Resim 3: Robert Knott
Nükleer Kâbus Serisi, 2006

İmge üzerindeki bu tartışmalı ilişkinin sanatsal imgede ve diğer görsel imgelerde farklı açılardan ele alındığı görülmektedir. Dolayısıyla, çalışmanın konusunu oluşturan aile imgesi de öncelikle sanatsal bir imge olarak, ardından da gündelik yaşantının bir parçası olan fotografik bir imge olarak analiz edilmeye çalışılacaktır.

2.2. SANATSAL İMGE OLARAK AİLE

Aile imgesi sanatsal üretimlerde farklı temalar etrafında ele alınmakta, sanatçılar çeşitli konular üzerinde düşünürken aile imgesini sıklıkla kullanmaktadır. Dolayısıyla bu bölümde, aile imgesi incelenirken sanat eserleri tematik olarak kategorize edilmiş, her temadan çeşitli yaklaşımlar örneklendirilmiştir.

Aile imgesinin sanattaki ilk kullanımı 16. Yüzyıldan itibaren dini resimlerdeki kutsal aile temsillerinde kendini göstermektedir. Kutsal aile imgesi, çoğunlukla Meryem, İsa ve St. Joseph üçlüsünden oluşmaktadır. Bu aile temsilleri, aileler için bir rol model oluşturma amacı taşımaktadır. Örneğin, Joos Van Cleve'nin kutsal ailesinde,

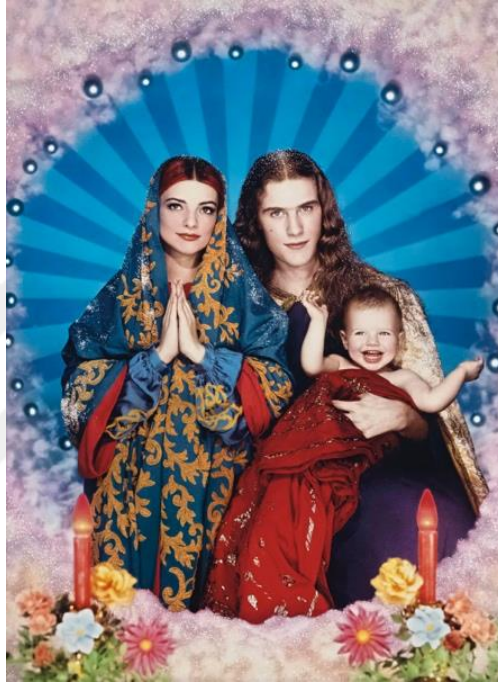
kalıplaşmış Bakire Meryem ve Çocuk İsa temsiline St. Joseph dahil edilmiştir. Bu resimde, ev içi mekandaki gündelik eşyalara sembolik anlamlar yüklenmiştir. Örneğin, Meryem'in önündeki masada bulunan şarap ve meyveler, bir yandan gündelik hayatın bir parçası gibi görünmekte, bir yandan da İsa'nın tecessümüne ve kurban edilmesine işaret etmektedir. Bir başka deyişle, sıradan bir aile portresi olarak okunabilmenin yanı sıra, içerdiği sembolik nesnelerle dini bir anlatıma da sahiptir.



Resim 4: Joos Van Cleve, Kutsal Aile, 1512-13

Çalışmalarında mitolojik ve dini karakterleri ya da hikayeleri yeniden kurgulayan Fransız fotoğraf sanatçıları Pierre ve Gilles, dini resimlerdeki kutsal aile imgesini postmodern bir yaklaşımla ele almıştır. 'Aziz Aile / La Sainte Famille' çalışmasında ikonografiyi kiç estetikle birleştiren sanatçılar, kutsal olarak atfedilen bir görüntüyü, kötü zevki temsil eden bir yaklaşımla yeniden üreterek, bu imgeyi ters yüz etmiştir. Estetik bir biçim olarak kiç, duygusal yoğunluğu olan temaları ve nesneleri tasvir eden çalışmalardır (Kulka, 2014, s. 42). Seçilen temanın nasıl uygulandığı da temanın kendisi kadar önemlidir; kiçin konusu hemen tanımlanabilir olmalı ve resmin yorumlanması da zahmetsiz olmalıdır (Kulka, 2014, s. 49). Son olarak, kiç tasvir ettiği nesnelerle ya da temalarla ilgili çağrışımları temel ölçekte zenginleştirmemektedir. Bir başka deyişle, gizli anlamlar barındırmamakta, tek bir yoruma sahip olmaktadır (Kulka, 2014, s. 56). Kiç estetiğin bu tanımından yola çıkarak, Pierre ve Gilles'in

‘Aziz Aile’ çalışmasının ki bir estetiği olduğu ylenebilir. Zira, kutsal aile imgesi duygusal yoğunluğu olan bir tema olmasının yanı sıra, uygulanışıyla da kolaylıkla tanımlanabilir. Aynı zamanda da kullanılan renkler ve kötü zevki temsil eden nesnelerle donatılmış olması da ki olarak yorumlanmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla, bu çalışmada yalnızca toplumsal olarak değil, birçok dini inançta da yceltiren kutsal aile mitinin, günümüz postmodern dünyasındaki durumunun sorgulandığı ylenebilir.



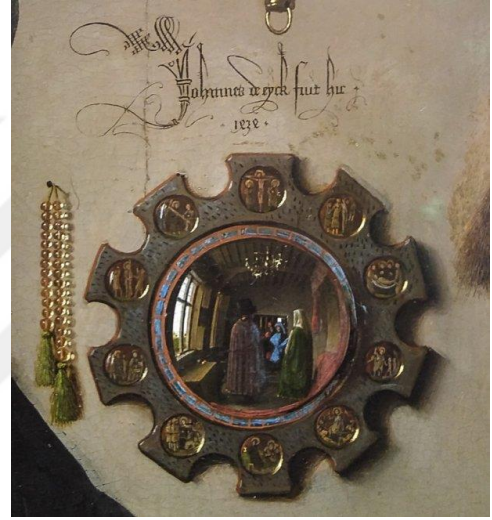
Resim 5: Pierre ve Gilles, Kutsal Aile, 1991, Fotoğraf ve Elle Renklendirme

Dini içerikli resimlerin ardından, aristokrat ve burjuva ailelerin ressamlara yaptırdıkları kendi ailelerine ait portreler, dönemin eserlerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Özellikle resmin kiliselere olan bağlılığının ortadan kalkması, insanların yaşam alanlarında kendi aile görüntülerine sahip olmalarının nn açmıştır. Rönesans’tan sonra yaygınlaşan bu gelenek, birçok önemli sanatçının dönemin aristokrat ve burjuva ailelerine yaptığı resimlerde kendini göstermektedir. Rönesans’ın Kuzey Avrupa’daki temsilcilerinden Jan Van Eyck’in en bilinen tablosu ‘Arnolfini’nin Evlenmesi’ bu dönemin en yeni ve devrimci yapıtı olarak görülmektedir. İtalyan tüccar Giovanni Arnolfini’yle Jeanne de Chenany’nin evliliklerinin resmedildiği bu tablo, ev içindeki nesneleri, kıyafetleri, kişilerin

duruşlarını ve el hareketlerini tüm detaylarıyla açıkça göstermesiyle bir gerçeklik yanılması yaratmaktadır. Tüm bu gerçekçilik üzerinden, sanatçının kendi görüntüsünü resimdeki aynaya eklemesi ve yansımanın üzerine Jan Van Eyck de buradaydı / Johannes de Eyck Fuit Hic’ yazması, sanatçının bu ana tanıklık ettiğinin de kanıtı olarak görülebilir. “Bu resimle birlikte ‘tarihte ilk kez, sanatçı, sözcüğün tam anlamıyla, bir görgü tanığı durumuna gelmiştir” (Gombrich, 2009, s. 243).



Resim 6: Jan Van Eyck
Arnolfini'nin Evlenmesi, 1434



Resim 7: Jan Van Eyck
Arnolfini'nin Evlenmesi, 1434 (Detay)

William Hogarth'ın 'Strode Ailesi / Strode Family' isimli resmi de Van Eyck'ın resmine benzer olarak bir ailenin günlük yaşantısından bir anı görselleştirmektedir. Evlerinin salonundaki bir masanın etrafında çay içerken resmedilen Strode ailesi, doğal pozlarıyla dikkat çekmektedir. Resim, duvardaki tablolar ve kıyafetler gibi detaylarla, şehrin varlıklı ailelerinden olduğu anlaşılan Strode ailesinin zenginliğini kanıtlar niteliktedir. Bu dönem yapılan çoğu resmin sipariş edilme nedeni; tam olarak burada bahsedilen sembolik ifadedir.



Resim 8: William Hogarth, Strode Ailesi, 1738

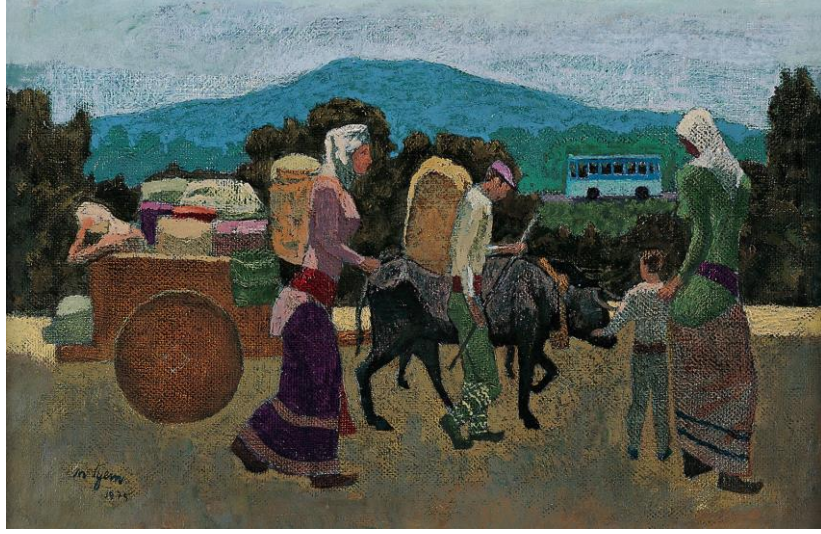
Sanatta aile imgeleri, sipariş resimlerdeki varlıklı aile portrelerinin yanı sıra, toplumsal gerçekçi anlayışla yapılmış eserlerde de karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal olaylar sonucunda değişen sosyal hayatın, aileler üzerinde birtakım etkiler yarattığı söylenebilir. Sanatçılar da bu etkiyi aile portreleri üzerinden ele almışlardır.

Richard Redgrave'in 'Göçmenlerin Evlerine Son Bakışı / The Emigrants Last Sight of Home' isimli eseri, on dokuzuncu yüzyılda İngiltere'de göç etmekte olan bir aileyi betimlemektedir. Sanayi Devrimi'nin etkisiyle İngiltere'de işsizlik oranı büyük ölçüde artış göstermiş, bunun sonucunda da aileler İngiltere'nin sömürgesi olan ülkelere ya da Amerika'ya göç etmeye başlamıştır. Bu resim de dönemin göç eden ailelerinin bir temsilidir.



Resim 9: Richard Redgrave, Göçmenlerin Evlerine Son Bakışı, 1858

Göç teması Türkiye sanatında da sıklıkla ele alınan bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, Türkiye’de 1950’li yıllardan başlayarak köyden büyük kentlere ve yurt dışına birçok ailenin göç ettiği bilinmektedir. Türkiye’nin modernleşme sürecinin ekonomik etkileri, ailelerin yaşamında büyük dönüşümlere neden olmuştur. Toplumsal gerçekçi resimleriyle tanınan Nuri İyem’in 1975 yılında yaptığı ‘Göç’ isimli resmi de bu dönemi tasvir etmektedir. Resimde, kıyafetleriyle ve yük arabasıyla köyden ayrılan bir aile görülmektedir. Resmin arka tarafındaki otobüs ise, bir yandan köy ve kent yaşamı arasındaki farklılığa, bir yandan da ailenin kente doğru yol aldığına işaret etmektedir. Nuri İyem, İstanbul’da yaşayan ve çalışan bir sanatçı olarak Anadolu insanının resimlerini kendi gözlemleri üzerinden gerçekleştirmiş, o dönemin sosyal hayatının izlerini günümüze taşımıştır.



Resim 10: Nuri İyem, Göç, 1975, Tuval Üzerine Yağlıboya

Fotoğraf alanında ise, Alman fotoğrafçı Thomas Struth'un aile fotoğrafları serisi, farklı kültürlerde fotoğraflanan ailelerin portrelerinden oluşmaktadır. Böylelikle Struth'un, 1980'deki aile yapılarına ait görsel bir arşiv oluşturduğu söylenebilir. Japonya'da çektiği Shimada Ailesinin fotoğrafı, fotoğrafçının bir süre yanlarında yaşadığı, ardından anı olarak saklamak üzere çektiği bir fotoğraftır. Bu fotoğrafta tüm aile bireyleri fotoğraf makinesine bakmaktadır. Bu detay fotoğrafçının özel tercihidir, zira anı fotoğraflarında da poz veren kişilerin çoğunlukla objektife baktığı söylenebilir.



Resim 11: Thomas Struth, Shimada Ailesi, Japonya, 1986

Amerikalı sanatçı W. H. Johnson ise, Afro Amerikalı bir sanatçı olarak, doğduğu ve büyüdüğü çevrede yaşayan insanların resimlerini yapmıştır. İlk dönemlerinde

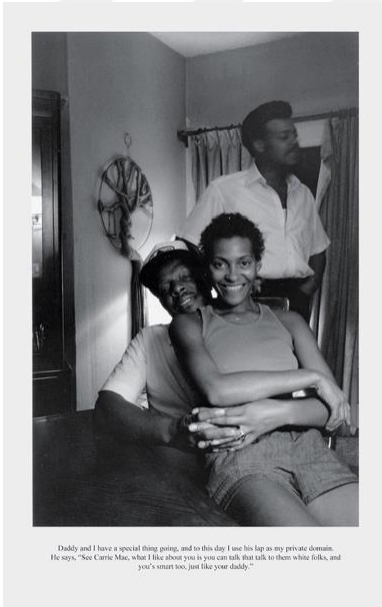
modernizmin etkisiyle dışavurumcu bir ülubu olan sanatçının, 1930'lu yıllara gelindiğinde primitizm ve halk sanatından etkilendiği söylenebilir. 1942 yılında gerçekleştirdiği 'Gecekonducular / Homesteaders' isimli resmi Afro-Amerikalı bir ailenin portresinden oluşmaktadır. Sanatçının bu dönem yaptığı tüm çalışmalar, o yıllarda Güney Amerika'da yaşayan Afro Amerikalıların yaşantısına ve kültürlerine dair izlenimleri yansıtmaktadır.



Resim 12: William H. Johnson, Gecekonducular, 1942

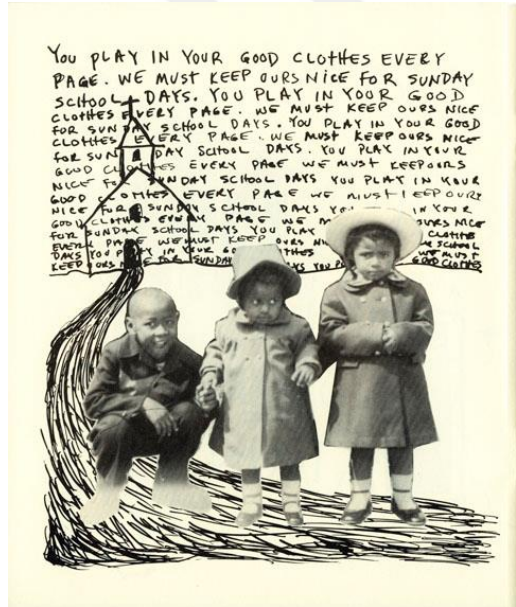
Afro Amerikalı fotoğraf sanatçısı Carrie Mae Weems ise Johnson'dan farklı olarak, Afro-Amerikalı ailelerin gündelik hayatlarına odaklanırken kendi ailesinin fotoğraflarını da kullanmaktadır. Sanatçı, 'Aile Fotoğrafları ve Hikayeleri / Family Pictures And Stories' isimli serisinde, üniversitede okuduğu yıllarda ailesinin yanına geldiği sürelerde çektiği aile bireylerinin fotoğraflarını, her bireyin kendi hikayesini anlatan metinlerle birleştirmiştir. Bu seride, işçi sınıfından olan Afro-Amerikalı ailesini hem içeriden hem de dışarıdan bir göz olarak fotoğraflamıştır. Bir süredir birlikte yaşamadığı ailesini, bir yandan ailenin bir üyesi olarak, ancak bir yandan da onlardan uzakta kaldığı süreçte deneyimledikleriyle görüntülemektedir. Dolayısıyla, aile ilişkileri üzerine düşünürken; kimlik ve ötekilik gibi kavramları da tartıştığı söylenebilir.

Carrie Mae Weems'e benzer olarak, Afro Amerikalı sanatçı Clarissa Sligh'in çalışmaları da toplumda azınlık olan bir grup üzerinden kimlik, aidiyet, aile gibi kavramları tartışmaktadır. Sanatçının 'Dick ve Jane'i Benimle Okumak / Reading Dick and Jane with Me' isimli sanatçı kitabı projesinde, 1935 – 1965 yılları arasında Amerika'da devlet okullarında okutulan Dick and Jane kitabı, sanatçının kendi aile fotoğraflarının eklenmesiyle yeniden üretilmiştir. Bu çalışmada okul kitaplarında idealize edilen beyaz orta sınıf bir Amerikan ailesi ve Afro-Amerikalı, fakir bir Güney Amerika ailesi karşılaştırılmıştır. Bu çerçevede, devlet okullarında okutulan ve dolayısıyla da standart bir Amerikan ailesinin temsil edildiği bir okul kitabını malzeme olarak kullanmıştır. Sanatçı, bu kitapta sunulan aile ve çocuk imgeleriyle, Afro-Amerikalı bir aileden gelen bir kız çocuğu olarak kendi çocukluk imgelerini bir araya getirmekte, bu yolla 'normal' aile ve 'öteki' aile çatışmasını ortaya koymaktadır(Sligh, 2019). Batı toplumlarında, idealize edilen aile biçiminin, bu ideale uymayan aileleri ötekileştirdiği ve bireyleri bu anlamda baskıladığı söylenebilir. Ötekileştirilen bu toplumsal gruplara mensup sanatçıların, aileyi baskılayıcı bir yapı olarak eleştirmesi de bu çerçevede değerlendirilebilir.



Daddy and I have a special thing going, and to this day I use his lap as my private domain. He says, "See Carrie Mae, what I like about you is you can talk that talk to them white folks, and you're smart too, just like your daddy."

Resim 13: Carrie Mae Weems
Aile Fotoğrafları ve Hikayeleri, 1981-82



Resim 14: Clarissa Sligh
Dick&Jane'i Benimle Okumak,1989

Amerikalı fotoğraf sanatçısı Mary Ellen Mark'ın 1960'lı yıllarda karşı kültürü görüntülediği fotoğrafları da idealize edilen aileyi tersyüz eden örneklerden sayılabilir.

Mary Ellen Mark, standart Amerikan ailelerini değil, karşı kültüre ait aileleri fotoğraflayarak alternatif bir Amerikan tipolojisi ortaya koymuştur. ‘Damm Ailesi / The Damm Family’ isimli fotoğrafta, bir araba içinde iki çocuklu bir aile görülmektedir. Standart bir aile fotoğrafının aksine, bu fotoğraftaki kişiler mutsuz görülmektedir. Bu nedenle, sanatçının burada yalnızca belirli bir Amerikan ailesinin tipolojisi ortaya koymak değil, aynı zamanda aile fotoğraflarındaki iyi görünümlü, sağlıklı ve mutlu aile pozlarına da bir alternatif getirmek istediği söylenebilir.



Resim 15: Mary Ellen Mark, Damm Ailesi, 1987

Fotoğraf sanatçısı Diane Arbus ise, ‘ teki’lerin fotoğraflarına çekmesine rağmen, Weems ve Slight’tan farklılaşmaktadır. Aristokrat bir aileden gelen Arbus, toplumsal olarak idealize edilen bir ailede büyümüş, kendisi de eşiyle ve iki çocuğuyla toplumsal normlarla uyumlu bir yaşam kurmuştur. Ancak, evliliğinin ilerleyen yıllarında boşanarak toplum tarafından marjinalize edilen insanlarla arkadaşlıklar kurmaya ve onların portrelerini çekmeye başlamıştır. Cüceler, transseksüeller, n distler, akıl hastaları gibi gruplar sanatçının modelleri olmuştur. Bu çerçevede, etrafındaki aileleri de fotoğraflamış, idealize edilen aile imgesini tersyüz eden fotoğraflar ortaya koymuştur. Örneğin, ‘Bronx’ta Bir Musevi Dev Ailesiyle Evinde / A Jewish Giant At Home With His Parents in the Bronx’ isimli fotoğrafta, bir dev ve ailesi kendi evlerinin salonunda ayakta görülmektedir.    mekânda çekilmiş olması ve yüksekliklerle ilgili ipuçları vermesine rağmen bu fotoğraf, izleyicinin yükseklik

algısıyla oynamaktadır. Dev bir adamın yanındaki anne ve baba, cüce gibi görünmektedir. Ancak mekân aracılığıyla belirlenebilen yükseklik ölçüsü, elinde bastonuyla öne doğru eğilmiş olan adamın devasa boyunun farkedilmesini sağlamaktadır. Aynı zamanda anne ve babanın oğullarına doğru bakışları da dikkat çekicidir. Şaşkınlık ve merak dolu gözlerle oğullarına bakan çift ve onlara doğru eğilmiş adam, alışık olunmayan bir dünyaya ait bir sahnedir ve fotoğrafçı bu sahneyi olduğu gibi ileten bir gözlemci olarak fotoğraflamaktadır. ‘Brooklyn’de Genç Aile Pazar Gezmesine Gidiyor / A Young Family in Brooklyn Going for a Sunday Outing’ isimli fotoğrafta da aynı izlenim verilmektedir. Yine ideal aile imgesini ters yüz eden genç bir aile görülmektedir. Ailenin engelli çocuğu, annenin abartılı makyajı ve gösterişi, babanın silikliği bu aileyi diğerlerinden farklılaştırmaktadır. Arbus’un diğer fotoğrafında olduğu gibi, bu fotoğrafta da kişiler ve durum gizlenmeden ve olduğu gibi ifade edilmiştir.



Resim 16: Diane Arbus
Brooklyn’de Genç Aile Pazar Gezmesine Gidiyor. Bebeklerinin Adı Dawn. Oğulları Engelli, 1966



Resim 17: Diane Arbus
Bu Eddie Carmel; New York Bronx’ta Bir Musevi Dev Ailesiyle Evinde, 1970

Aile kavramı, yukarıdaki örneklerde de görüldüğü üzere, toplumsal normların dışında kalan bireyler için baskılayıcı bir yapıyı temsil etmektedir. Ancak bazı gruplar için güven verici bir birlikteliğe de işaret edebilmektedir. Bir başka deyişle, toplumsal olarak dışlanan insanların kendini bir topluluğun içinde güvende hissetmesi, aileyi de bu anlamda güvenli bir alana taşıyabilmektedir. Örneğin, son dönem feminist çalışmalarda, kadınlar için aile ve ev, tüm ataerkil yapısına rağmen ayrımcılık ve

sömürüye karşı bir birliktelik alanı olarak ele alınmaktadır. (Zinn, 2000, s. 47) Dolayısıyla, aile yalnızca biyolojik nedenlerle biraraya gelen değil, aynı zamanda dayanışmak için birlikte olunan bir alan olarak da tanımlanabilir. Birçok sanat eserinde de, ailenin bu çerçevede değerlendirildiği söylenebilir. Özellikle, LGBTİ⁵ topluluklarında sıklıkla kullanılan ‘seçilmiş aile’ kavramı buradan yola çıkmaktadır. Amerikalı fotoğraf sanatçısı Nan Goldin’in çevresindeki insanların portrelerinden oluşan serisi ‘Cinsel Bağlılığın Baladı / The Ballad of Sexual Dependency’ bu duruma örnek gösterilebilir. Bu seri, sanatçının çevresindeki insanları gündelik yaşamları içinde fotoğraflamasından oluşmaktadır. Sanatçı, 1970’lerde LGBTİ camiasından arkadaşlarıyla komün hayatı yaşamış, bu seri de bu dönemde ortaya çıkmıştır. Nan Goldin’in biyolojik ailesiyle olan sorunlu ilişkisi ve ailede en yakın olduğu ablasının çok küçük yaşta intihar etmesi, sanatçının bu serisinde önemli bir rol oynamıştır. Bu yıllar, LGBTİ camiasından birçok insanın cinsel yolla bulaşan AIDS hastalığından öldüğü yıllardır. Dolayısıyla sanatçı da, seçilmiş aile olarak tanımladığı arkadaşlarına ait bu fotoğraflarla, bir yandan onları kayıt altına almakta, bir yandan da ablasının kaybıyla mücadele etmeye çalışmaktadır. (Goldin, 2017) Aile albümlerinin bellekle olan ilişkisi, Nan Goldin’in bu serisi için çıkış noktası olmuştur.

“Ailemi terketme ve kendimi yeniden yaratma sürecinde, ablama dair gerçek anılarımı kaybettim. Benim için ifade ettiklerinden, söylediklerinden ve kendisinden hatırladıklarımın hepsi benim yorumlarımdı. Ama nasıl biri olduğuna dair somut bir duygu kalmamıştı; gözleri ne renkti, sesi nasıldı. Bir daha kimsenin gerçek hatırasını unutmak istemedim” (Aktaran: Als, 2016).

‘Cinsel Bağlılığın Baladı’ serisi, yalnızca Nan Goldin’in seçilmiş ailesinin fotoğraf albümü değildir. Aynı zamanda o dönem LGBTİ camiasının yaşamına dair birçok izlenim ortaya koymaktadır. Toplum tarafından marjinalize edilen bireylerin ilişkilerine, cinselliği yaşama biçimlerine, kendileriyle olan ilişkilerine, hiçbir kurgu katmadan tamamen doğal akışı içerisinde ayna tutmaktadır.

⁵ LGBTİ; lezbiyen, gay, biseksüel, transgender ve intersex kelimelerinin baş harflerinden oluşan bir kısaltmadır. 1980’lerin ortalarından itibaren, eşcinsel hakları mücadelesini ifade etmiştir.



Resim 18: Nan Goldin, Cinsel Bağlılığın Baladı Serisi, 1977

Henry Moore'un 1935 yılında İngiltere'de bulunan Barcalay Okulu için yapmaya başladığı 'Aile Grubu / Family Group' isimli bronz heykel çalışması da biyolojik olmayan aile kavramına farklı bir örnek teşkil etmektedir. Çalışma, anne, baba ve çocuktan oluşan bir aile imgesini içerse de işaret ettiği şey birliktelik olgusudur. Sanatçının, bir orta okulun bahçesinde yer alacak olan heykelde aile figürünü tercih etmesini şu şekilde açıklamaktadır: "Yalnızca bir okul değil, çevre köylerdeki insanların yaşamı için bir merkez inşa ediliyordu ve hedeflediğimiz birlik fikrinin aile olduğunu keşfettik" (Aktaran: Correla, 2014).



Resim 19: Henry Moore, Aile Grubu, 1949

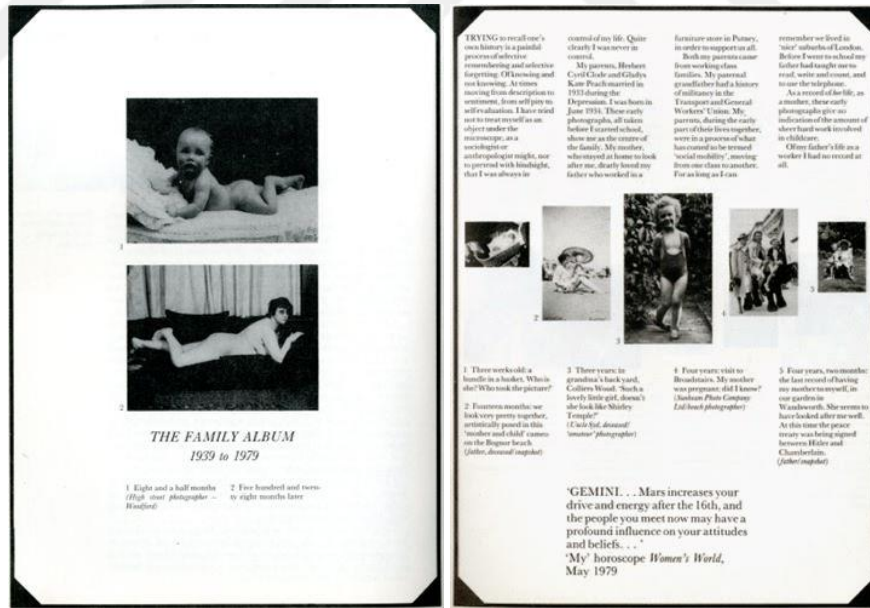
Aile fotoğrafları ailenin görsel bir temsilidir ve bu nedenle de ideal olan görüntüyü vermelidir (Bourdieu, 1965, s. 118). Dolayısıyla da standart aile fotoğraflarına bakıldığında, çoğunlukla mutlu, sağlıklı ve güçlü aileler görülmektedir. Aileye ait zayıflıklar, acılar, mutsuzluklar fotoğraflarda karşımıza çıkmamaktadır. Dolayısıyla, tam da bu noktada sanatçılar aile fotoğraflarını ele alırken, fotoğrafın temsil ettikleri üzerinde de durmuşlardır. Özellikle poz verme olgusu ve fotoğrafta görünenle gerçekte olanın ilişkisi gibi sorgulamalar sanat alanında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

Ralph Eugene Meatyard'ın 'Lucybell Crater'in Aile Albümü / The Family Album of Lucybell Crater' isimli serisi, aile fotoğraflarındaki standart pozların altını çizmekte, bu yolla aile fotoğraflarında temsilleri sorgulamaktadır. Meatyard, kanser olduğunu öğrendikten sonra başladığı bu çalışmasında eşini her seferinde başka bir aile üyesiyle, yaşlı ve grotesk birer maske takmış olarak fotoğraflamıştır. Hastalığı dolayısıyla gelecekte sahip olamayacağı aile fotoğraflarını kurgulamış, eşine alternatif bir aile albümü yaratmıştır. Fotoğrafları çekerken kullandığı maskeler, aile fotoğraflarında görüneni ve görünmeyeni sembolize etmektedir. Fotoğraflarda takındığımız rolleri maskeler aracılığıyla ifade etmiştir. Böylelikle, ilerleyen yıllarda eşiyle birlikte çekilecekleri fotoğrafların da hakikiliğini sorgulamaktadır.



Resim 20:R.Eugene Meatyard, Lucybell Crater'in Aile Albümü,1970

Aile fotoğraflarında temsil sorununa bir başka yaklaşım ise İngiliz fotoğraf sanatçısı Jo Spence'in 'Aile Albümünün Ötesinde / Beyond The Family Album' isimli projesidir. Bu projede sanatçı kendi aile fotoğraflarını, o fotoğrafların hikayesiyle birlikte sergilemiştir. Bu yolla, fotoğrafta görünen ile gerçekte olan arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır. Jo Spence, fotoğraf hayatına ticari evlilik fotoğrafları çekerek başlamış, bu fotoğraflar sanatçının gerçekte temsil arasındaki çelişkiyi farketmesini sağlamıştır. Ardından fotoğrafı bir sanatsal üretim biçimi olarak kullanmaya başlamış, sınıf, iktidar, toplumsal cinsiyet gibi konulara odaklanmıştır. 'Aile Albümünün Ötesinde' isimli çalışmasında, aile fotoğraflarında saklanmış olan aile içi iktidar pratiklerini ortaya koymaya çalışmaktadır. "Doğduğumuz andan bu yana inşa edilen, görünmeyen sınıf ve iktidar ilişkilerini anlamak için, kendimizin ve bize sunulan stereotiplerin ötesini görmeyi öğrenmeliyiz. Fotoğrafların, yalnızca bize neler gösterdiğini değil, aynı zamanda neleri göster(e)mediğini de sorgulamalıyız" (Spence, 1986, s. 92).



Resim 21: Jo Spence, Aile Albümünün Ötesinde, 1979

Sanat alanında aile imgesine bakıldığında, sanatçıların kendi ailelerini sıklıkla çalışmalarına yansıttığı görülmektedir. Jo Spence'in aile albümünü kullanması gibi, Pop Art akımının öncülerinden David Hockney'in 'Ebeveynlerim / My Parents' isimli

eseri de bu çerçevede değerlendirilebilir. Bu çalışma, sanatçının kendi anne ve babasının resminden oluşmaktadır. Çalışmada, sanatçının annesi ön cepheden izleyiciye doğru bakarken, babası ise kitap okurken görülmektedir. Dolayısıyla, modellerin gündelik rutinleri içinde görselleştirildiği söylenebilir. Resim, sanatçının ailesine ve kendisine dair birçok ipuçları barındırmaktadır. Örneğin, dolabın üzerindeki aynada Piero Della Francesca'nın 'İsa'nın Vaftizi' eserinin yansıması görülmektedir. Bu imge, sanatçının ailesinin sahip olduğu Hristiyan değerlere işaret etmektedir. Dolabın raflarında ise, Marcel Proust'un 'Kayıp Zamanın İzinde' kitap serisi ve Jean Baptiste Chardin'in resimlerinden oluşan başka bir kitap görülmektedir. Sanatçı bu resmi, ailesinden farklı bir ülkede yaşadığı yıllarda yapmıştır. Dolayısıyla, ev içi resimleriyle bilinen Chardin ve yazar Marcel Proust göndermeleri göz önünde bulundurulduğunda, eserde sanatçının ailesine duyduğu özlemin okunabildiği söylenebilir.

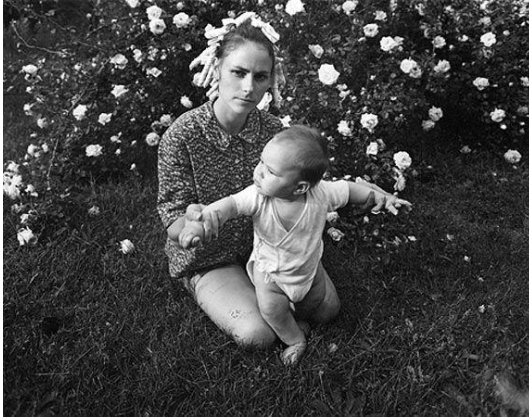


Resim 22: David Hockney, Ebeveynlerim, 1977

Aile imgesi, fotoğraf sanatçıların gündelik yaşantıları içinde kendi ailelerinin fotoğraflarını çektikleri serilerde de karşımıza çıkmaktadır. 1960'lı yılların sonunda Amerikalı fotoğraf sanatçısı Emmet Gowin, gündelik çekilen fotoğrafların etkisini farketmiş ardından kendi ev hayatını fotoğraflamaya başlamıştır. Örneğin, 'Edith ve Elijah' isimli fotoğrafta sanatçının eşi ve çocuğu kendi evlerinin bahçesinde

görülmektedir. Kurgulanmamış, gündelik yaşantıları içinde çekilen bu fotoğraf, sıradan aile fotoğraflarından farksızdır. Ailenin bir parçası olarak sanatçı, modelleriyle fotoğraf aracılığıyla değil, bireysel bir ilişki kurmaktadır. Dolayısıyla da bu karelerin etkisinin dışarıdan gözlem yapan bir fotoğrafçının yaklaşımından oldukça farklı olduğu söylenebilir.

Gowin'den birkaç yıl sonra, Bill Owens'in Amerikalı orta sınıf ailelerin gündelik hayatını fotoğrafladığı 'Suburbia' isimli fotoğraf kitabı yayınlanmıştır. Bu seriyle Owens'in Emmet Gowin'in izinden gittiği söylenebilir, zira her ikisi de gündelik fotoğraflardan oluşmakta, modelleri ise kurgusal olmayan etkinlikler içinde görülmektedir. Ancak aralarında fotoğrafçının modelle ilişkisi çerçevesinde bir farklılık bulunmaktadır. Emmet Gowin modelleri için fotoğrafçı değil, yalnızca 'Emmet'tir. Bill Owens ise bir fotoğrafçı olarak orada bulunmaktadır (Galassi, 1991, s. 9). Dolayısıyla, fotoğrafı çeken kişiler, her ne kadar gündelik rutinleri içinde fotoğraflanmış olsa da bir yabancı tarafından izlendiklerini bilmektedir. Bu bilinç, Owens'in fotoğraflarını Gowin'den ayırmaktadır.



Resim 23: Emmet Gowin, Edith ve Elijah, 1969



Resim 24: Bill Owens, Suburbia, 1973

Fotoğrafçının kendi ailesini sanatının nesnesi haline getirdiği ilk örneklerden biri de Amerikalı fotoğrafçı Lee Friedlander'ın 'Fotoğraflarla Aile / Family In The Pictures' serisidir. Bu seride fotoğrafçı, Emmet Gowin ve Bill Owens'in gündelik fotoğraflarının bir adım ötesine geçerek, modelle fotoğrafçı arasındaki duvarları tamamen ortadan kaldırmayı hedeflemiştir. Kimi zaman kendisini de ekleyerek çektiği aile fotoğraflarında, vernaküler aile fotoğrafı estetiğini kullanmış, karelerine rastgele

çekilmiş izlenimi vermiştir. Burada fotoğrafçı, artık modelle olan ilişkisi çerçevesinde değil, birebir kendisini de fotoğrafın nesnesi haline getirerek aile fotoğrafında farklı bir yaklaşım geliştirmiştir.

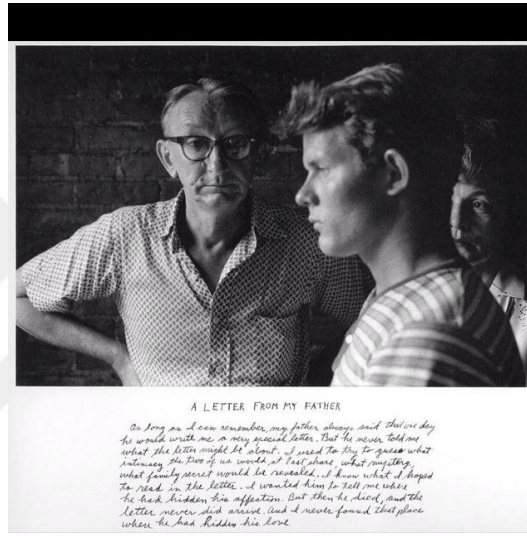
Vernaküler fotoğraflar, tüm fotoğraf üretimlerinin çoğunluğunu oluşturmakta, gündelik ritüeller içinde etkin bir yer kaplamaktadır. “Vernaküler fotoğraf, 1839’dan günümüze halktan insanların çektiği ve satın aldığı, çoğunlukla evle ve kalple ilişkili, akademinin ve müzelerin nadiren ilgilendiği sıradan fotoğraflardır. Vernaküler fotoğraf, fotoğrafçılığın popüler yüzüdür; saygıdeğer tarihin eleştirel bakışının görmezden geldiği kadar popülerdir” (Aktaran: Gelder & Westgeest, 2011, s. 209). Dolayısıyla bu fotoğraf türünü görmezden gelmek, büyük bir gerçeği reddetmek anlamına da gelmektedir. Lee Friedlander gibi birçok fotoğraf sanatçısı da vernaküler fotoğrafa sahip çıkmış, vernaküler estetiğini kullanarak üretimler gerçekleştirmiştir.



Resim 25: Lee Friedlander, Aile, 1971

Fotoğraf sanatçısı Duane Michals’ın ‘Babamdan Mektup / A Letter From My Father’ isimli fotoğrafı, yukarıdaki örneklerde olduğu gibi, kendi ailesinin fotoğrafından oluşmaktadır. Ancak, Michals diğerlerinden farklı olarak fotoğrafa kendi duygularını ifade eden metinler de eklemiştir. Sanatçı bu seçimini ‘bir muhabir olmaktansa, romancı olmayı tercih ederim’ şeklinde ifade etmektedir (Aktaran: Durden, 2014, s. 392). Fotoğrafın ön planında sanatçının abisi profilden görülmektedir. Annesi ve babası ise arka tarafta oğullarına bakmaktadır. Sanatçı,

babasının yüzünün neye benzediğini hatırlamak değil, onun hakkında o sırada neler hissettiğini hatırlamak istediğini, bu yüzden bu fotoğrafı çekip, altına duygularını eklediğini söylemektedir (Aktaran: Durden, 2014, s.392). Fotoğrafın altında, sanatçının hayatı boyunca babasından beklediği bir mektuptan bahsedilmektedir. Bu mektup, babasının sürekli olarak yazacağını söylediği, ancak hiç göndermediği mektuplardır. Michals, bu mektuplarla babasının ondan sakladığı sevginin nerede olduğunu bulabileceğini umut ettiğini söylemektedir. Ancak babası ölmüştür ve o yerin neresi olduğunu artık hiç bulamayacaktır.



Resim 26: Duane Michals, Babamdan Bir Mektup, 1960-75

Sanatçıların kendi ailelerini sanatsal üretimlerinin nesnesi haline getirmesi, farklı yöntemlerle gerçekleşmektedir. Örneğin, Gillian Wearing'ın 'Albüm' isimli serisinde sanatçı kendi ailesindeki bireylerin kılığına girerek otoportreler çekmiştir. Burada kılık değiştirme, sanatçının balmumundan maskeler takarak gerçekleşmektedir. Sanatçı, ailesinden kalan aile fotoğraflarını bu yolla yeniden üretmiştir. Bu portreler aracılığıyla aile fertleri arasındaki benzerliklere ve farklılıklara odaklanmış, maskelerin boşluklarından görünen gözleri ve dişleriyle, kılığına girdiği kişilere kendi gözlerini ve bakışlarını eklemiştir. Burada kendi aile fotoğrafları aracılığıyla bir yandan geçmişle şimdi arasında bir bağ kurarken, bir yandan da gerçeğe kurgu arasındaki kaygan zemini de sorgulamaktadır.

Kılık değiştirerek, aileyi geçmişle olan bağ üzerinden değerlendiren bir başka çalışma ise İran asıllı, çalışmalarını İngiltere’de sürdüren fotoğraf sanatçısı Amak Mahmoodian’ın ‘Maske Serisi / Neghab Series’dir. Bu alışmada, İran’ın Kaar Dönemindeki Hanedanlık arşivinden portreler, sanatçının çevresindeki insanların yüzlerine yerleştirilmiş ve bu şekilde fotoğraflanmıştır. Kaar Hanedanlığı, on sekizinci yüzyılda İran’da kurulmuş, 1925 yılında ise dağılmış olan bir hanedanlıktır. Bir süre Britanya’nın sömürgesi olmuş bu Hanedanlık İran tarihinde önemli bir konumda olmuştur. Dolayısıyla, İran asıllı sanatçı Mahmoodian’ın kendi kökleriyle olan ilişkisini, şu anda dağılmış olan bir Hanedanlık üzerinden ele alması, bir yandan kişisel hikayesine bir yandan da İran’ın tarihine atıfta bulunmaktadır. Sanatçı, bu dönemden portreleri kullanarak geçmişi şimdi ve buraya taşıtmaktadır. Doğduğu yerden uzak bir ülkede yaşayan sanatçı, ailesine ve doğduğu ülkeye hissettiği özlemi, kurgulanmış portrelerle aile fotoğrafları üreterek ortaya koymaktadır.



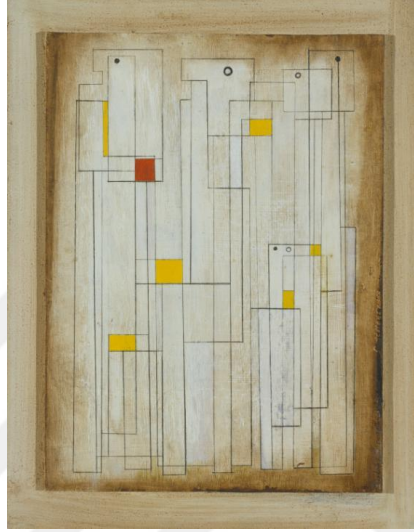
Resim 27 : Gillian Wearing
Kardeşim J.Wearing Olarak Otoportre,2003



Resim 28: Amak Mahmoodian
Maske Serisi, 2004

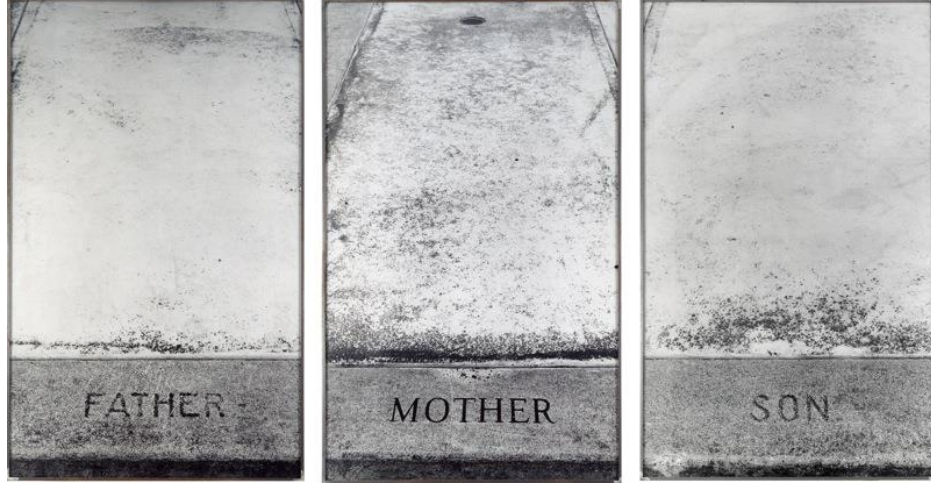
Sanatta aile imgesi, yalnızca insan figürlerinin bir araya gelmesiyle değil, aynı zamanda soyutlanarak da kullanılmaktadır. Örneğin, Barbara Hepworth’un ‘Aile Grubu / Family Group’ isimli çalışması, anne, baba ya da çocuktan oluşan bir aile portresinden değil, bu ly temsil eden soyut formlardan oluşmaktadır. ‘‘İlk anılarım formlar, şekiller ve dokulardan oluşuyor. Babamla birlikte arabasıyla West Riding manzarasının içinden geçerken, tepeler heykellerdi; yollar formu tanımladı. Her şeyden önce, dolulukların ve boşlukların kontrleri üzerinde fiziksel olarak hareket

etme hissi vardı; zihin, göz ve el yoluyla hissetme ve dokunma” (Aktaran: McCarthy, 2003). Hepworth’ün çalışmaları çoğunlukla insan ilişkilerine dair soyutlamaları içermektedir. ‘Aile Grubu / Family Group’ isimli çalışması da sanatçının kendi aile hayatına ithafen gerçekleştirilmiştir. Aile teması, sanatçının evlendikten sonra üzerinde düşünmeye başladığı bir konu haline gelmiş, özellikle kadının ev içindeki mesaisi ve kadın sanatçının hayatına getirdiği zorluklar temel soru işaretleri olmuştur.



Resim 29: D. Barbara Hepworth, Aile Grubu, 1953

Aile imgesinin soyutlanması, yalnızca formlar ve renklerle değil, aynı zamanda da aileyi temsil eden farklı imgelerle de gerçekleştirilmektedir. Örneğin, Fransız sanatçı Sophie Calle’un mezarlık fotoğraflarından oluşan ‘Mezarlıklar / The Graves’ serisinde aile, mezar taşı imgesiyle temsil edilmektedir. İsim ya da tarih belirtmeksizin, yalnızca aile ilişkilerinin yazılı olduğu mezar taşlarından oluşan bu fotoğraflarda, mezarlık, kişilerin aile içindeki kimlikleri dolayısıyla (anne, baba, çocuk) bu ilişkileri hatırladıkları ve yaşadıkları bir alan olarak tanımlanmaktadır.



Resim 30: Sophie Calle, Mezarlıklar, 1990

Türkiye'nin önemli kavramsal sanatçılarından Neriman Polat'ın 'Gerçek Ailesi' fotoğrafı da, Calle'un aile imgesiyle benzerlik göstermektedir. Ancak Sophie Calle aileyi bireysellik ve ilişkiler çerçevesinde ele alırken, Polat ölüm ve gerçeklik üzerinden sorgulamaktadır. Çalışmasında, üzerinde 'Gerçek Ailesi' yazan bir mezar taşı görülmektedir. Burada aile bireylerinin bir mezar taşı aracılığıyla temsil edildiği söylenebilir. Mezar taşı ölümü simgelemektedir. Ancak bir yandan da ailenin adıyla bir tezatlık oluşturmaktadır. Aile birlikteliği, toplumsal olarak yüceltilen bir olguyken, bu çalışmada ölümle ilişkilendirilmektedir. "Gerçek bir mezartaşından çekilen bu fotoğraf bir tür dil oyunu gibidir. Ailenin gerçeği, gerçeğin ailesi. Yaşamayan ve yaşatmayan" (Polat, 2003).



Resim 31: Neriman Polat, Gerçek Ailesi, 2003

Neriman Polat'ın 'Gerçek Ailesi' isimli çalışması, Gülçin Aksoy'un 'Lif' isimli çalışması ile aileye yaklaşımı dolayısıyla benzerlik göstermektedir. Aileyi ölüm gibi olumsuz bir noktadan ele alan Polat gibi, Aksoy da aileyi gelenekler üzerinden ele alarak eleştirmektedir. Çalışma, üzerinde gelin ve damat imgelerinin bulunduğu bir banyo lifinden oluşmaktadır. Lif üzerindeki gelin ve damat figürleri, gelinlik, gelinliğin üzerindeki bekaret kemerini andıran çizginin varlığı gibi imgeler bu nesneyi evlilik, aile ve kadın ile ilişkilendirmede yol göstermektedir. Kullanılan banyo lifi ise Türkiye'deki gelenekselleşmiş evlilik ritüellerinden biri olan çeyizin bir parçasıdır. Çoğunlukla kadına atfedilen çeyiz, içinde el emeği ile üretilmiş gündelik nesnelerden oluşmaktadır. Ancak, Aksoy'un bu çalışmasındaki banyo lifinde, alışlagelmiş ters düz eden bir imge bulunmaktadır; dijital görsellerdeki piksel görünümü. Bu da, geleneksel bir malzeme ve imgenin, doğası gereği bıraktığı 'güncel' bir izlenim olarak yorumlanabilir. Bir başka deyişle, geleneksel imge ile dijital imgenin rastlantısal biraradalığı, yine geleneksel bir malzeme üzerinde görülmektedir.

“Geleneksel olarak kullanılan banyo lifi bu günlerde değişik motiflerle karşınıza çıkabilir. Bu seçilmiş lif, motiflerin ne kadar güncellendiği ne kadar geleneğe bağlı kaldığının bir göstergesidir. Bir yandan pikseli bir pacman imgesiyle bir dokuma, diğer yandan belinde bekaret kemeri ile birlikte sembolize edilen gelin ve damat, ‘Pacman’li bekaret” (Aksoy, 2013, Paragraf:1).

Geleneksel bir malzeme ve imgenin, güncel bir yorumla ters yüz edilmesi evliliğin ve kadının aile içindeki durumunu sorgular niteliktedir. Bekaret kemeri gibi kadının bedenine doğrudan hükmeden bir geleneğin, rastlantısal olarak piksel izlenimi vermesiyle, günümüzdeki anlamsızlığının ya da ironisinin vurgulandığı söylenebilir.



Resim 32: Gülçin Aksoy, Lif, 2013

Gülçin Aksoy tarafından gelenekler üzerinden gerçekleştirilen aile eleştirisine benzer olarak Şükran Moral da ‘Evli Üç Kocalı’ performansı ile evlilik ritüellerine ve kadının gelenekler içindeki durumuna işaret etmektedir. Şükran Moral, bu performansı farklı yıllarda iki kez gerçekleştirmiştir. İlki, İtalya’da okurken yaşadığı bürokratik sorunlar nedeniyle sınırdışı edilme tehlikesi yaşadığı dönemde gerçekleştirdiği performanstır. Burada sanatçı, İtalya’da okumaya devam edebilmesinin ancak İtalyan bir erkekle evlenmesiyle mümkün olmasını eleştirmek amacıyla, üç kişiyle evlendiği bir performans gerçekleştirmiştir. Böylelikle, özellikle kadına çeşitli yollarla dayatılan evlilik kurumunun kabul gören formunun dışına çıkmış, bir nevi bu kurumu alaya almıştır. Sanatçı aynı performansı 2010 yılında bu kez Mardin’de gerçekleştirmiştir. Bu kez, evliliği Türkiye’de bir kadının deneyimleri üzerinden ele almıştır. Bu anlamda, tüm ritüelleriyle gerçek bir evlilik töreni organize ederek üç erkekle birden düğün yapmıştır. Bu performansıyla, özellikle namus kavramına ve kumalık gibi Türkiye’de sıkça karşımıza çıkan adetleri sorgulamış, bir yandan da toplumsal cinsiyet rollerini ters yüz etmiştir.



Resim 33: Şükran Moral 'Evli 3 Kocalı' 2010

Gülsün Karamustafa'nın 1982 tarihli 'Resme Sevdalı Ana' isimli çalışması ise, yine aile ekseninde gerçekleşen geleneksel anlayışlara bir eleştiri niteliğindedir. Eşinin askere gittiği dönemde, evini geçindirmek için resim sattığı dönemlerine atıfta bulunduğu bu resimde, anne olma ve sanatçı olma kısılcığında yaşadığı deneyimlerden yola çıkmaktadır. Resimde bir yandan kucağında çocuğunu tutmakta olan bir yandan da resim yapan bir kadın görülmektedir. Sanatçı, aile kurumunu ele alırken feminist bir yaklaşım benimsemekte, kadının aile aracılığıyla sahiplendiği sorumluluklara ve görevlere işaret etmektedir. Bu sorumlulukları, sanatçı bir anne olarak, kendi yaşam öyküsü üzerinden yorumlamakta, aileyi bu çerçevede kısıtlayıcı bir alan olarak ifade etmektedir.



Resim 34: Gülsün Karamustafa, Resme Sevdalı Ana, 1982

Amerikalı Sarah Jones'un 'Yemek Odası / The Dinning Room' isimli fotoğrafı, aile birlikteliğinin vadettiği güven duygusuna mekân ve insan ilişkileri dolayısıyla meydan okumaktadır. Bu fotoğraf alışıl gelmiş aile portrelerinden farklıdır. Fotoğrafta bir yemek masasının başında toplanmış üç kadın görülmektedir. Ancak kadınların hiçbiri birbiriyle iletişim kurmamakta, her biri farklı bir yöne bakmaktadır. Solda başını masaya koymuş bir kadın, sağda başını eline yaslayarak masanın sol tarafına doğru bakan bir kadın ve de ortada objektife bakan bir kadın görülmektedir. Bu fotoğrafta aile hem insan ilişkileri hem mekan üzerinden ele alınmış, kişiler aynı mekânı paylaşmasına rağmen iletişimsizlikleriyle öne çıkmıştır. Jones'un çalışmasında aile, güven verici bir yuvayı ifade etmemektedir.

Fotoğraf sanatındaki kimi aile temsillerinde, bu bakış açısıyla ailenin tekinsiz, mutsuz hatta tehlikeli olarak ortaya konulduğu söylenebilir. Amerikalı fotoğraf sanatçısı Gregory Crewdson'un 'Gece Yarısı / Twilight' serisi de ev içi mekan üzerinden bu konuyu ele almaktadır. Ev içi mekan, aile bireylerini tekinsiz bir birlikteliğe zorlayan bir alan olarak ifade edilmiştir. Çoğunlukla Amerikan mahallelerini ve evlerini fotoğraflayan Crewdson'ın 'Gece Yarısı / Twilight' çalışması, ailenin karanlık yönünü ele almakta, 'Amerikan Rüyası'nı ters yüz etmektedir. Bu fotoğrafta bir aile yemek masasında oturmakta, kapının önünde ise bahçeden içeriye giren bir kadın çıplak bir şekilde onlara doğru ayakta durmaktadır. Masadakiler, aynı mekânda olmalarına rağmen birbirlerinden uzak görünmektedir. Bu fotoğrafın Amerika'nın vadettiği gizlilik ve mülkiyet hayalinin ortasına karanlığın gelişini sembolize ettiği söylenebilir. Karanlık, burada vadedilenlerin tam tersi olarak ele alınabilir, en beklenmedik yerde, ailenin mekânı olan, evin içinde belirivermektedir. Burada ve Sarah Jones'un fotoğrafında, ev ve aile güvenli bir birliktelik alanını değil, tekinsiz ve birbirinden kopuk bir boşluğu temsil etmektedir.



Resim 35: Sarah Jones
Yemek Odası, 1988



Resim 36: Gregory Crewdson
Gece Yarısı Serisi, 2001

Türkiye’den Bahadır Baruter’in çalışmalarında da aile tekinsiz bir alana işaret etmektedir. ‘Senin Ailen Bir Yalan Yavrum’ sergisinin bir parçası olan ‘Genetik Hafıza’ isimli resimde aile bireylerinin görünüşleri ve ifadeleri mutsuz ve cansızdır. Resmin çerçevesinin formu ve ailenin tepesindeki hare bu imgenin kutsal aile imgesini temsil ettiğinin göstergesidir. Sanatçı, kutsal aile imgesini deforme ederek, idealize edilen aileyi ters yüz etmeyi hedeflemektedir. Özellikle aile fotoğraflarında karşımıza çıkan mutlu aile tabloları, gülümseyen ve bakımlı aile bireylerinin aksine, Baruter’in aileleri mutsuz ve cansızdır. Sanatçı için aile, mutluluk ve güven duygusu değil, ölümü hatırlatan bir birlikteliktir. ‘Genetik Hafıza’ isminin ise, bu mutsuzluk halinin tüm nesiller boyunca devamına işaret ettiği söylenebilir. Ailelerin sahip olduğu ve kuşaktan kuşağa aktarılan hafıza, aile fotoğraflarında saklanan birçok olumsuzluğu beraberinde getirmektedir.

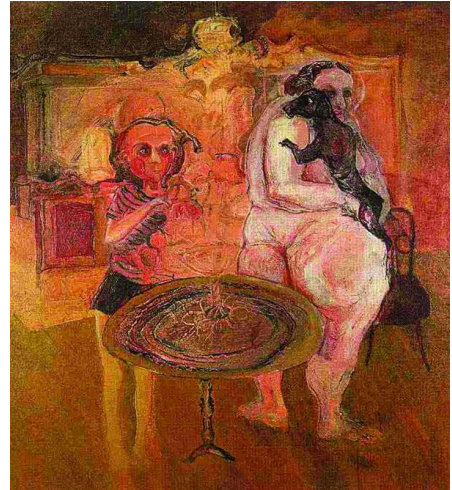


Resim 37: Bahadır Baruter, Genetik Hafıza, 2012

Portekizli sanatçı Paula Rego'nun 'Aile / The Family' isimli çalışması da ailenin bu yönüne işaret etmektedir. Buradaki aile temsili rahatsız edici bir izlenim uyandırmaktadır. Resimde, bir kız çocuğu ve bir kadının, yatakta oturan bir erkeğin kıyafetlerini giydirmeye ya da çıkarmaya çalıştığı görülmektedir. Bir diğer kız çocuğu ise camın önünde ellerini önünde birleştirmiş bir olayın gerçekleşmesini veya bitmesini bekliyor gibidir. Resimdeki kadın, objektife doğru bakan tek kişidir ve yüzünde belli belirsiz bir gülümseme vardır. Diğer kız çocukları ise adama odaklanmış ve ifadesizdirler. Çalışmanın adından yola çıkıldığında, kadının anne, erkeğin baba, kızların da bu iki kişinin çocukları olduğu düşünülebilir. Ancak bir yandan da kadının üzerindeki hizmetli kıyafeti belirsizlik yaratmaktadır. Evdeki eşyalar ise çoğunlukla pembe ve kırmızı tonlarındadır ve resme sıcak bir renk hakimdir. Bu renk kullanımının resmin taşıdığı belirsizlik ve tedirginlikle zıtlık oluşturmak için kullanıldığı söylenebilir. Rego'nun çalışmasındaki aile temsili, içerdiği belirsizliklerle ve standart aile portrelerindeki anne, baba, çocuk ilişkisiyle benzerlik göstermemesiyle, izleyici üzerinde rahatsız edici bir izlenim bırakmaktadır. Mutlu bir aile tablosu yerine, kişiler arasındaki ilişkilerin ve gerçekleşen ya da gerçekleşecek olan olayın belirsizliği, çalışmanın bu etkisini arttırmaktadır. Tüm bunlardan yola çıkarak, Paula Rego'nun standart aile portrelerine marjinal bir alternatif getirdiği söylenebilir.



Resim 38: Paula Rego, Aile, 1988



Resim 39: Mehmet Gülerüz, Aile, 1968

Portekizli sanatçı Paula Rego'nun aile temsiline bir benzeri de Türkiye'den Mehmet Gülerüz'ün 'Aile' isimli çalışmasıdır. Çalışma, bir masanın etrafında oturmuş elinde köpek tutan çıplak bir kadından ve yanında ayak duran bir çocuktan

oluşmaktadır. Resimdeki kadının, çocuğun annesi olduğu yalnızca resmin adından anlaşılmaktadır, görünürde bu ilişkiye dair başka bir ipucu bulunmamaktadır. Aynı zamanda, çocuğun bakışları ve duruşu standart bir aile pozundaki sevimli ve mutlu çocuk imgesine ters düşmektedir. Hem resimdeki kişilerin ilişkileri arasındaki tedirgin edici belirsizlik, hem de çocuğun yüzündeki dehşet ve korku ifadesi, Paula Rego'nun çalışmasıyla benzerlik göstermektedir.

Ailenin toplumsal ifadesini ters yüz eden bu çalışmalara, İrlandalı fotoğraf sanatçısı Trish Morrissey'in 'Cephe / Front' isimli serisi de örnek gösterilebilir. Morrissey, aileyi sınırlar ve mahremiyet üzerinden ele alırken, ev içi mekanı değil, daha korunaksız bir alan olarak kamusal alanı tercih etmiştir. İngiltere ve Avustralya sahillerinde piknik yapan ya da sosyalleşen ailelerle görüşüp, ailedeki anneyle yer değiştirmiş, bu şekilde içinde kendisinin de olduğu kurgulanmış aile portreleri çekmiştir. Fotoğraflarda sanatçı, rastladığı ailelerdeki annelerin kıyafetlerini giyerek onlar gibi poz vermiş, yerine geçtiği kadınlardan da kendi ailelerini bu şekilde çekmesini istemiştir. Her fotoğraf, fotoğrafı çeken ve sanatçının yerine geçtiği kadının adını taşımaktadır. Bu seriyle, aile içindeki mahremiyet ve gizliliğin ihlalinin, sınırların bir yabancı tarafından aşılmasının, portreler aracılığıyla ortaya konmaya çalışıldığı söylenebilir.



Resim 40: Trish Morrissey, Cephe, 2006

Ailenin üstlendiği bu mahremiyet duygusu ister özel alanda ister kamusal alanda, sürekli olarak korunması gereken bir kavram olarak görülmektedir. Bu mahremiyetin bir yabancı tarafından ihlal edilmesi güvensizliği ve tekinsizliği ifade etmektedir. Rosy Martin'in 'Yerli Yerinde / İn Situ' isimli çalışması, tam da bu noktada, aileyi daima hatırlanmak istenen ve güven veren bir alan olarak tasvir etmektedir. Bu çalışmada sanatçı, ailesinden kalma fotoğrafları kendi dairesine yansıtarak bu görüntüleri fotoğraflamıştır. Bu şekilde, geçmişine ait olan mekanla şimdiki zamanda yaşadığı mekânı bir araya getirmiş, bunu da fotoğraflar aracılığıyla gerçekleştirmiştir. Ailenin bireye sağladığı korunaklı sınırları, yaşadığı evle biraraya getirmesi, kendisi için yeni olan bu evi kendi aile belleğinin bir parçasına dönüştürmüştür.

Aile mekanını bellek üzerinden ele alan fotoğraf sanatçısı Nicky Bird ise 'Saklı Yer / Hidden Place' isimli serisinde, buluntu aile fotoğraflarındaki mekanları boş arazi fotoğraflarıyla birleştirerek, bir zamanlar var olan, ancak şimdi görünmeyen mekanlara işaret etmektedir. Sanatçı, mekanlar üzerinden, ailenin de değişen, hatta bazen yok olan hayatına da değinmektedir. Değişen koşullar mekanlar kadar aileleri ve dolayısıyla da aile bireylerinin hayatlarını da etkilemektedir. Sanatçı, şimdi yok olmuş evlerle, izleyiciye bir zamanlar o evlerde yaşamış olan aileleri hatırlatmaktadır.



Resim 41: Rosy Martin
Yerli Yerinde, 2008



Resim 42: Nicky Birdy
Saklı Yer, 2007

2.3. FOTOGRAFİK İMGE OLARAK AİLE

Fotografik imge, bir nesnenin, insanın ya da manzaranın fotoğraf makinesi aracılığıyla yeniden üretilmesiyle oluşmaktadır. Aile imgesini içinde barındıran fotoğraflar ise aile fotoğrafı olarak adlandırılmaktadır. Aile fotoğrafı, en genel tabiriyle aile bireylerinin bir arada olduğu fotoğraflardır.⁶ Bu fotoğraflar her ailenin kendi geçmişini kayıt altına aldığı bir araç olması nedeniyle en yaygın fotoğraf biçimlerinden biridir. İnsanlar, başarılarını, mutluluklarını ya da sadece hatırlamak istedikleri sıradan hatıralarını fotoğraflayarak o anlarını ölümsüzleştirirler.

Aile fotoğrafları insanların kişisel tarihinin bir parçası olmanın yanı sıra toplumsal olanla da birebir ilişki içindedir. Kurgusal olarak ya da rastlantısal olarak çekilmiş aile fotoğraflarının, gösterdikleri ya da sakladıkları dolayısıyla içinde bulunan toplumsal ve kültürel yapıya dair yorumlamalara olanak sağladığı söylenebilir. Fotografik imge, bir metinden elde edilebilecek bilginin ötesinde, anlatıcının göstermek istediğinin üzerinde bir bilgi vaadederek. Roland Barthes'ın da dediği gibi fotoğraf “etnolojik bilginin asıl hammaddesini oluşturan ayrıntıları ortaya çıkarır” (Barthes, 1992, s. 37).

Walter Benjamin, Eugene Atget'nin Paris sokaklarında çektiği insansız fotoğraflarını da bu şekilde birer belge olarak ele alırken, bu fotoğraflarda Atget'nin “Paris’e ait ikonik göstergelerden kaçınıp gündelik ve gösterişsiz olanın kaydını tuttuğunu, Paris sokaklarında “gözden kaçmış, unutulmuş ve terkedilmiş olan’ı aradığını söylemektedir” (Yacavone, 2015, s. 53; Benjamin, 2002, s. 21). Benjamin, Atget'nin fotoğraflarını “geçmişteki bir gerçeğe ait hakikatin yeniden inşası ve deneyimi için araç sağlama anlamında” (Yacavone, 2015, s. 54) değerlendirmektedir. Örneğin, Atget'nin 1921 yılında çektiği Chapelle Bulvarı ve Fleury Sokağının Köşesi fotoğrafı, büyük toplumbilimsel ya da sosyo-kültürel tespitlerin ötesinde, 20. Yüzyılın başlarındaki Paris’e ve bu kentte yaşayan insanlara ait çok daha gündelik bilgiler taşımaktadır.

⁶ Aile fotoğrafı kavramı, bir konuda iş birliği yapan bireylerin (örneğin büyük bir şirkette çalışan kişiler olabilir) de görüntüsünü ifade edebilir. Ancak bu çalışmada ele alınan imge, evlilik yoluyla ya da kan bağı yoluyla bir arada olan aile bireylerinin birlikteliğinden oluşmaktadır.



Resim 43: Eugene Atget, Chapelle Bulvarı ve Fleury Sokağının Köşesi, 1921

John Berger, *Takım Elbise ve Fotoğraf* isimli yazısında August Sander’ın 1914 yılında çektiği Avrupa’nın kırsal kesiminden üç erkeğin takım elbiseli fotoğrafını analiz ederken, bu fotoğrafların toplumsal ilişkilere ayna tutan bir belge niteliği taşıdığını söylemektedir. Fotoğrafta, takım elbise giymiş, ancak fiziksel görünimleri ve duruşlarıyla ait oldukları sınıfın açıkça ortada olduğu üç genç görülmektedir. Berger, okuyucuya yaptırdığı deneyle, bu açıklığı kanıtlamaktadır. Fotoğraftaki gençlerin yüzleri kapatıldığında, fiziksel özellikleri ve takım elbisenin üzerlerindeki duruşu dolayısıyla, bu kişilerin işçi ya da köylü sınıfına ait oldukları anlaşılabilmektedir. Bir başka deyişle, bu gençler, her ne kadar kendilerini ait hissetmek istedikleri sınıfa özgü bir kıyafet giyerek fotoğraflanmış olsalar da bu kıyafetler “giyenlerin toplumsal sınıfını saklamak bir yana, altını çizip vurgulamaktadır” (Berger, *O Ana Adanmış*, 1988, s. 56).

John Berger bu fotoğraf üzerinden, ‘20. Yüzyıl İnsanı’ hakkında sayfalarca yazılabileceğini vurgulamaktadır. Ancak, yalnızca fotoğraftaki takım elbiselerin bile dönemin Batı Avrupa köylerindeki sınıf hegemonyasının bir göstergesi olarak değerlendirilebileceğini söylemektedir (Berger, *O Ana Adanmış*, 1988, s. 54). John Berger’in de üzerinde durduğu gibi fotoğraflar, yalnızca estetik bir görüntü değil, aynı zamanda içinde birçok işaret barındıran birer kara kutu gibidir. August Sander’in portreleri de fotoğrafın içerdiği tüm detaylarla toplumsal yapıya ya da coğrafyaya dair birçok iz taşımaktadır.



Resim 44: August Sander, Genç Çiftçiler, 1914

Fotografik imgenin içerdiği detaylarla izleyiciye aktardığı bilgi yadsınamaz bir gerçektir. Ancak, bu bilginin izleyici tarafından nasıl algılandığı ya da yorumlandığı da birçok farklı etken çevresinde şekillenmektedir. Örneğin, fotoğrafın bir metin ya da başlıkla birlikte sunumu, o fotoğrafın gösterdiklerinin yorumlanmasında büyük bir etkiye sahiptir. Mary Price gibi teorisyenler, fotoğraflardan edinilecek bilginin ancak fotoğraflara birer başlık eklenerek doğru şekilde iletilebileceğini söylemektedir. Başlıksız olarak gösterildiğinde bir fotoğrafın bir toplumu tanımlamak için yetersiz kalacağını vurgulamaktadır. Bu şekliyle fotoğraflardaki “devrimciler, kolaylıkla öğretmen sayılabilir; sanayici bir banker (fakat işçi değil – fazla iyi giyinmiş); lise öğrencisi bir dansçı olabilir(Price, 2004, s. 81).” Aynı zamanda fotoğrafın izleyiciyle bulunduğu mecra da o fotoğrafın anlamına katkı sağlayabilmektedir. “Fotoğrafların anlaşılma için içinde yer alacak bir bağlama ve izleyicilerin beklentilerine ihtiyaç duydukları, izleyicinin zaten aklında olan mesajı okuduğu, bu mesajın çoğu zaman fotoğrafın yanında bulunan sözler ve / veya fotoğrafları taşıyan mecraanın nitelikleriyle büyük ölçüde önceden tanımlandığı vs gibi savlarının” (Toçuoğlu, 2003, s. 17) sıklıkla ortaya atıldığı gözlemlenmektedir.

Fotoğrafın anlamını değiştirebilecek tüm bu etkenlerin dışında, fotoğraf aracılığıyla elde edilecek objektif bilgiye ulaşabilmenin ancak fotoğrafçının bile farkında olmadan elde ettiği görüntülerden geçtiği söylenebilir. “Bilindiği gibi,

fotoğraflarda esas niyetin dışında kalan, rastlantısal ve çevresel izlerin daha doğru kanıtlar olduklarını kabul etmemiz gerekir. Çünkü fotoğrafların çekiliş ve yayınlanış amaçları, belli bir bilinçli ve sübjektif yönlendirme niyetini içermektedir” (Toçuoğlu, 2003, s. 86).

Fotoğrafın belge olarak ele alınması, özellikle icat edildiği ilk yıllarda, “ışık ile temas ettiğinde nesnelerin kendilerinin fotoğraf klişesinde iz bıraktığı, bu yüzden de ortaya çıkan görüntünün insan elinden değil de doğanın kaleminden çıkma bir iş olduğu fikri üzerinden şekillenmiştir (Burke, 2003, s. 22).” Ancak, zamanla fotografik görüntünün de farklı bağlamlarda farklı anlamları içerebileceği, ya da farklı okumalara neden olabileceği tartışılmaya başlanmıştır. John Berger, izleyici açısından değil ama fotoğrafı çeken kişi açısından bu durumu ifade ederken, fotoğrafların birçok görüntü içinden, fotoğrafı çeken kişinin seçtiği bir alanı kapsadığını ve onu gösterdiğini söylemektedir:

“Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümüdür. İmge, ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan -birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl içinkopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile. Çünkü fotoğraflar çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçtiğini fark ederiz. Rastgele aile fotoğraflarında da böyledir bu. Fotoğrafçının görme biçimi, konuyu seçişinde yansır. Ressamın görme biçimi, bez ya da kağıt üzerine yaptığı imgelerle yeniden canlandırılır. Her imgede bir görme biçimi yatsa da, bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır” (Berger, 1978, s. 10).

Yeni teknolojiler sayesinde fotoğrafın yaygınlaşmasıyla fotoğrafın kim tarafından çekildiğinin etkisi içerikte çok daha belirginleşmiştir. Profesyonel bir fotoğrafçının dışarıdan baktığı bir olayı fotoğraflamasıyla onu birebir yaşayan birinin ya da bir amatörün fotoğrafı da aynı olmayacaktır. Bu fotoğraflarda profesyonel fotoğrafçının öğrendiği tekniklerin, kompozisyon bilgilerinin hiçbirisi bulunmaz, yalnızca sezgisel bir yaklaşım vardır.

“Örneğin, dışarıdan biri Ruanda soykırımının hayatta kalan gençlerini kurbanlaştırılmalarını vurgulamak için kadrajlayabilecek iken (1966 tarihli bir UNICEF raporuna göre, ‘Gelecek hakkında sorulduğunda, Ruanda’lı çocukların %60’ı büyüyüp büyümeyeceklerini

umursamadıklarını söyledi') çocukların, Gisenyi'deki Imbabazi Kimsesizler Yurdu'nda bir atölyeler dizisi sırasında kullandıkları kameralarla çektikleri fotoğrafları, renge, ışığa ve komşularına karşı büyük bir merak içeriyordu ve çok daha canlıydılar" (Ritchin, 2012, s. 124).

Fotoğrafın aktardığı bilginin gerçeklikle olan ilişkisi, dijital fotoğraf makineleriyle yalnızca fotoğrafları çeken göz üzerinden değil, aynı zamanda fotoğraf üzerine yapılabilecek olan dijital müdahaleler üzerinden de ele alınmaya başlanmıştır. Fotoğrafın en ilkel yöntemlerle üretildiği dönemlerde karanlık oda bilgisi gerektiren görüntü manipülasyonları, dijitalleşmeyle birlikte çok daha kolay ve kullanılır olmuştur. Bu müdahaleler, fotoğrafı çekilen kişinin istekleri ya da fotoğrafı yayınlamak olan mecranın ideolojik görüşüne göre şekillenebilmektedir.

"Fotoğrafın konularının çoğunun artık görselleri –ya hemen fotoğrafçının dijital kamerasının arkasında ya da Web'de yayınlanır yayınlanmaz görebilmesi, fotoğrafçının yeni, bazen problemlili, bir işbirlikçiye sahip olduğunu gösterir. Eğer bilgili bir konu görselleri yapıldıktan hemen sonra görmek isterse, yabancılaştıran ya da eleştirel fotoğraflar yapmak daha zor olabilir. Konular betimlendikleri şekillerden hoşlanmayabilir ve fotoğrafçıya bazı kültürel yanlış anlamaları düzeltmesine yardım edebilecek şekilde meydan okuyabilirler" (Ritchin, 2012, s. 123).

Fotoğrafın belge niteliği üzerindeki tartışmalardan aile fotoğraflarına bakıldığında da bu fotoğrafları kimin çektiği, fotoğrafı çekilen kişilerin fotoğraflarla karşılaştıklarındaki tepkileri, bu fotoğrafların nerede ve ne amaçla izleyiciyle bulunduğu, içerdiği anlamı büyük ölçüde değiştirmektedir. Aile fotoğraflarının kişiler ve toplumlar için ifade ettikleri ve izleyiciye aktardığı bilginin gerçeklikle olan ilişkisi, resimdeki aile portresi geleneğine dayanmaktadır. Fotoğrafın icadı ile mümkün hale gelen aile fotoğraflarının temsil ettiklerinin ilk örnekleri resimdeki portre geleneğinde bulunabilir.

On üçüncü yüzyılda, Katedraller Çağı olarak da anılan tarihlerde kiliseler ve derebeyler gücün ve bilginin merkezi olarak görülmekte, resim ve heykelin odak noktası da bu çevrede şekillenmekteydi. Ancak on dördüncü yüzyıla gelindiğinde, bu derebeyliklerin çevrelediği kentlerde ticaret gelişmeye başlamış ve böylelikle kilise ve derebeylerden bağımsız kalabilen, kentsoylular ya da başka bir deyişle burjuvazi yükselişe geçmiştir. Bu kentlerin dışında, büyük şatolarda yaşayan soylular da zenginliklerini gösterebilmek adına kentlere yerleşmeye başlamış, kentin

rahatlığından ve konforundan yararlanmak istemişlerdir (Gombrich, 2009, s. 207). On dördüncü yüzyılda yaşanan bu dönüşüm, resim, heykel, mimari gibi alanlarda da etkisini göstermiş, beğenide ‘görkemlilikten çok, zerafet’ önem kazanmıştır (Gombrich, 2009, s. 207). Yalnızca kiliseler değil, okullar, saraylar gibi gündelik yaşama ait yapılar da mimarlar tarafından gerçekleştirilmiş, resim ve heykel yalnızca kiliseler içinde değil, kentsoyluların evlerinde de görülmeye başlamıştır. Tüm bu gelişmelerin ardından, on beşinci yüzyılın ilk çeyreğinde yeniden doğuş anlamına gelen ‘Rönesans’ dönemi, İtalyan mimar Filippo Brunelleschi liderliğinde bir grup mimar ve sanatçının getirdiği yenilikler etrafında kendini göstermeye başlamıştır. Bu dönem, yalnızca sanat alanında değil, felsefe ve bilim alanlarında da büyük gelişmelerin ve dönüşümlerin yaşandığı bir zaman dilimini ifade etmektedir. Sanat alanında ise, gerçekçiliğin, sadeliğin, doğallığın ve zerafetin önem kazandığı bir anlayışı içermektedir.

On beşinci yüzyılda ortaya çıkan Rönesans, sanat alanında hem biçimsel hem de içerik olarak önemli bir dönüşüme neden olmuştur. “Ressamlar ve sanat koruyucuları, sanatın yalnızca kutsal bir öyküyü etkileyici bir şekilde anlatmaya yaramadığı, aynı zamanda, gerçek dünyanın bir parçasını da ayna gibi yansıtabileceği fikrinin cazibesine kapıldılar” (Gombrich, 2009). Bu anlamda Jan Van Eyck’ın Resim 6’da görülen ‘Arnolfi’nin Evlenmesi’ isimli tablosu da yaşama dair bir anı resmetmesi açısından önemlidir. Rönesans’tan sonra bu gelenek yaygınlaşmış, kendi portresini ve aile portrelerini yaptırmak özellikle aristokrasi ve burjuva sınıfları için birçok farklı anlam kazanmıştır. Örneğin, kentsoyluların yani burjuvazinin yükselişe geçmesiyle sayıları hızla artan bu yeni toplumsal çevre, kendilerini ortaya koyma ve itibar kazanma arayışı içinde girmiş, toplumun en saygın tabakası olan Aristokrasiden ‘kendi portresini yaptıрма’ geleneğini sahiplenmişlerdir.

“Portresini yaptırmak simgesel bir eyleme dönüştü; yükselmekte olan sınıfların mensupları, portrelerini yaptırarak yükselişlerini kendileri ve diğerleri için görünür kılıyorlardı ve aynı zamanda itibarın tadını çıkarıyorlardı. Bu evrim süreci, portre üretim şekillerini de değiştiriyordu, insan çizgileri gittikçe daha mekanik bir yaklaşımla aktarılıyordu. Portre fotoğrafı bu evrimin son noktasıdır” (Freund, 2008, s. 11).

Portre yaptırma geleneğinin elit bir zümrede kalması, kısıtlı bir kesimin ulaşabilmesi, bu tekniğin meşakkatli ve pahalı oluşundan kaynaklanmaktadır. Ancak gelişen teknolojilerle bu sürecin kolaylaşması ve kendinden önceki tekniklerden daha ucuz bir yöntem haline gelmesi portreciliği yaygınlaştıran nedenlerdir. Fotoğraftan önce burjuvazinin sahiplendiği bu portre yaptırma geleneği, bu kesimin toplumsal statülerine hizmet edeceğini düşündükleri farklı tekniklerle uygulanmıştır. Örneğin, ilk olarak minyatür portreciliği popüler olmuştur. Bu teknikle insanlar pudra kutusu gibi günlük kullanım nesnelerine sevdiklerinin portrelerini yaptırmışlardır.



Resim 45: Nicholas Hilliard, Güller Arasında Genç Adam, 1587, Minyatür Portre

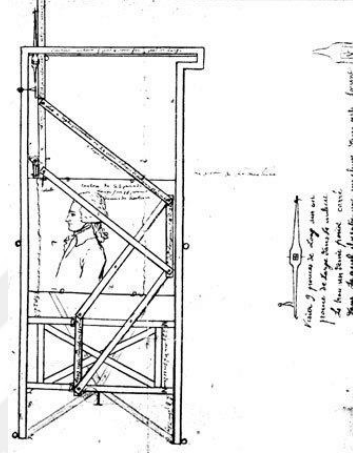
On sekizinci yüzyıla gelindiğinde, portrecilik alanında yeni teknikler uygulanmaya başlanmıştır. Silüet portreciliği ve fizyonotras gibi el becerisi gerektirmeyen mekanik çözümler üretilmiş, bu yöntemlerle pahalı ve meşakatli olan portre ressamcılığına bir alternatif getirilmiştir. Silüet portreciliğinde model, bir düzeneğin içinde oturmakta, bu düzenele modelin profili mum ışığı aracılığıyla önündeki kâğıda yansıtılmaktadır. Bu yansımadan yararlanılarak modelin portresi siyah bir kâğıda kesilerek aktarılmaktadır. Silüet portreler, her ne kadar tuvallere yapılan portrelerden daha kolay olsa da uzun yıllar var olmaya devam edememiş, ancak kendinden sonraki fizyonotras tekniğinin gelişmesinde rol oynamıştır. Fizyonotras tekniği ise pantografin⁷ dikey bir düzlemde ve vizör aracılığıyla

⁷ Pantograf, birbirine eklemlenmiş paralel çubuklardan oluşan bir çizim aletidir. İki ucu olan aletin, bir ucunda kuru bir iğne, diğer ucunda mürekkepli uç bulunmaktadır. Çizer, kuru iğneyle

uygulanan versiyonudur. Portreyi yapan kişi, modelin karşısına kurduğu makinesindeki dikey düzleme portrenin görüntüsünü birebir kopyalamaktadır. Teknik olarak kusursuz ve birebir portreler çıkaran bu yöntem de silüet portrecilik ya da minyatür portre gibi el işçiliğine dayandığı için farklı toplumsal sınıflarda yaygınlaşmamış, merkez dışına ve orta sınıfa çok fazla ulaşamamıştır (Freund, 2008, s. 19).



Resim 46: Silüet Tekniği



Resim 47: Fizyonotras Tekniği

Silüet portrecilik ve fizyonotras teknikleri, diğer portre üretimlerine göre daha az el becerisi ve yetenek gerektirdiği için fotoğrafa en yakın teknik olarak ele alınabilir. Ancak, görüntünün elde edilmesinde becerinin tümüyle ortadan kalkması ancak fotoğrafın icadıyla birlikte gerçekleşmiştir. Bir ailenin ya da bireyin, kendi görüntüsüne sahip olabilmesi, fotografik görüntünün icat edildiği tarih olarak kabul edilen 1839 yılına kadar ancak yukarıdaki teknikler aracılığıyla mümkün olmuştur. Portre yaptırmak, ister yağlıboya, karakalem veya minyatür olsun, toplumsal ve ekonomik statünün göstergesi olarak işlev görmüştür. Seçkin bir zümrenin tekelinde bulunan bu ayrıcalık, ilk olarak fotoğrafın icadıyla tüm halk tabanına yayılarak bir ayrıcalık olmaktan çıkmış, zaman içinde gündelik bir alışkanlık halini almıştır. “Portrenin tam olarak demokratikleşmesi, el işçiliğinden bağımsız bir yöntemin gelişmesiyle – fotoğrafın ortaya çıkışıyla – mümkün olmuştur” (Freund, 2008, s. 19).

desenin konturlarının üstünden geçerken, diğer uç çizerin hareketlerini takip ederek aynı deseni yeniden üretmektedir.

Fotoğraf, kaynağını ‘camera obscura’⁸ olarak tanımlanan karanlık oda / kutudan almaktadır. 16. Yüzyıldan itibaren ressamalar, bu kutuyu çizim makinesi olarak kullanmışlardır. Ancak, 1839 tarihine gelindiğinde Paris Bilimler Akademisi, bu görüntüleri sabitlemenin ve çoğaltmanın yolunun bulunduğunu duyurmuştur. Bu tarihe kadar gerçek görüntünün aktarılması, farklı kimyasallar aracılığıyla görüntünün sabitlenmeye çalışılması birçok bilim insanının çalışmalarında farklı yöntemlerle denenmiştir. 1826 yılında, Nicephore Niepce, evinin penceresinden çektiği bir görüntüyü sabitlemeyi başarmış, bu yönteme ‘güneşle yazmak’ anlamına gelen ‘heliyografi’ adını koymuştur. Ardından, Jacques Louis Mande Daguerre sabitlenen görüntünün netliği ve keskinliğini en üst seviyeye getirerek, ‘güneşle yazma’ sürecini daguerrotype / dagerotip adını verdiği bir makinede toplamıştır. Daguerrotype’ın formülü 1839 yılında Devlet tarafından satın alınmış ve icat halkın kullanımına açılmıştır.

Fotoğrafın yaygınlaşmasıyla, portre ressamalarının yerini portre fotoğrafçıları almıştır. Bu dönemde fotoğraf, fotoğrafı çeken kişi açısından uzun zaman alan, bilgi ve ustalık gerektiren bir uğraş iken, model için de dakikalar boyunca hareket etmeden durmasını gerektiren bir süreç olmuştur. Walter Benjamin fotoğrafın bu ilk dönemlerindeki portre fotoğraflarını, sonraki dönemlerdeki portrelere kıyasla daha etkili olduğunu söylemektedir. Bu etki, uzun pozlamalar dolayısıyla modelin çekim sırasında kendini o an’ın içinde hissetmeye daha yakın olmasından kaynaklanmaktadır. “Modelin kıpırtısız duracağı uzun sürenin getirdiği anlatım yoğunluğu bu resimlerin basit oluşlarının ötesinde, iyi çizilmiş ya da boyanmış portrelere benzemelerini ve bu yakınlarda çekilen fotoğraflardan daha içe işler ve kalıcı nitelikte olmalarını sağlayan temel nedendir” (Benjamin, 2002, s. 14).

Siyah beyaz portre fotoğraflarının ardından, bu negatiflerin boyayarak renklendirildiği ‘negatif renklendirme’ tekniği gelişmiş, bununla birlikte portre fotoğrafı daha da talep görmeye başlamıştır. Renklenen portre fotoğrafları dönemin en ilgi çeken fotoğraf türü olmuştur. Walter Benjamin bu tür fotoğrafların çoğaldığı bu

⁸ Camera Obscura, dışarıdaki görüntünün, karanlık bir odanın ya da kutunun herhangi bir yüzeyine açılan delikten, içeriye ters bir şekilde yansımaları sağlayan optik bir alettir.

dönemde beğenin düştüğünü ve kötü zevkin daha da görünür olduğunu vurgulamaktadır: Benjamin bu döneme kalın fotoğraf albümünün devri demektedir.

“Albümün en gözde yeri evin en can sıkıcı bölümüydü; kabul salonunda, iki kapı pencere arasındaki masada, ya da ayaklıkların üstü. Deri ciltli, metal takılarla kabartmalı (albüm) altın çerçeveli parmak kalınlığındaki sayfalarda, saçma bir zevkle giyinmiş ya da danteller içinde yüzen insanları görebiliyorduk: Alex Amcayı, Riekchen Halayı, Küçük Trudchen’i, üniversitedeki ilk sömestriındaki babayı; son olarak da utancımızın son perdesi, bizi barındırıyordu albüm” (Benjamin, 2002, s. 17).

1880’li yılların başında George Eastman’ın kurduğu Kodak firmasıyla uzun süreli pozlamaların, maliyeti yüksek malzemelerin yerini, çok az bilgi sahibi olarak, kısa sürede çekilebilen ve maliyeti düşük fotoğraflar almıştır. Birçok toplumsal kesimin sahip olabileceği bir araca dönüşen fotoğraf makinesi, insanların fotoğrafı kullanış biçimlerinde de dönüşüme neden olmuştur. Aile portresine ya da aile fotoğrafına sahip olmak hayatta birkaç kere mümkün olabilecek bir durum ve dolayısıyla da büyük bir imtiyaz iken günlük bir ritüele dönüşmüştür. Amatör fotoğrafçılığın yaygınlaşmasına yol açan bu portatif fotoğraf makineleri zamanla çok daha uygun fiyatlı ve basit birer araca dönüşmüştür. Öyle ki, 1990’lı yıllara gelindiğinde dijital fotoğraf teknolojileriyle birlikte artık fotoğraf filmlerini yıkatmak ya da bastırmak için fotoğrafçıya götürmenin bile gereği kalmamıştır. Dijital fotoğraf makineleri görüntüleri film yerine bir sensör aracılığıyla hafıza kartlarına yüklemekte, fotoğrafçılar ise bu kartları kendi bilgisayarlarına aktararak doğrudan görüntünün kendisine sahip olabilmektedir. Fotoğraflar artık yalnızca somut birer nesne değil, aynı zamanda bilgisayar ortamında saklanabilen ve anında yüzlerce insanla birden paylaşılabilen görüntülere dönüşmüştür.

Fotoğrafın yeni teknolojilerle farklı kullanımlara ve olanaklara sahip olması, aile fotoğraflarını da içeren vernaküler⁹ fotoğrafların kullanımında hızlı bir artışa neden olmuştur. Bu artış, dijital teknolojilerin yanı sıra toplumsal ve sosyal dönüşümlerden de kaynaklanmaktadır. Örneğin, sanayileşme ile birlikte değişen yaşam koşullarında, geniş ailelerden oluşan yaşam alanlarının yerini çekirdek aile gibi

⁹ Vernaküler fotoğraf, amatörler tarafından çekilen fotoğrafları, profesyonel fotoğraflardan ayırmak için kullanılan bir terimdir. Seyahat fotoğrafları, aile fotoğrafları, kimliklerde kullanılan vesikalıklar bu kategori altında değerlendirilmektedir.

küçük yapılardan oluşan çok daha bireysel alanların alması, aile fotoğraflarının anlamını ve önemini etkilemiştir.

“Her aile, fotoğraflar vasıtasıyla kendi familyasının bir portre tarihçesini çıkarır. Çeşitli vesilelerle çekilip aziz bir hatıra olarak saklandıkları sürece nelerin fotoğraflandığının pek bir önemi yoktur. Avrupa ve Amerika’nın sanayileşmekte olan ülkelerinde, aile kurumunun kendisinin kökten ameliyata alınmasıyla birlikte fotoğrafın da aile hayatının bir ritüeline dönüştüğünü görürüz. Çekirdek aile adı verilen o klostrofobik birim çok daha büyük bir topluluğu temsil eden geniş aileden koparılıp çıkarılırken, fotoğraf da aile hayatının tehdit altındaki sürekliliğini ve süreç içinde kaybolmakta olan genişliğini hatıralandırmaya, sembolik düzlemde yeniden oluşturmaya yaramaktadır. İşte bu hayali izler –fotoğraflar- dört bir yana dağılmış akrabaların sembolik varlıklarının bir nişanesidir” (Sontag, 2011, s. 9).

Belgesel fotoğrafçı Diego Goldberg’in 1979 – 2018 yılları arasında tüm ailesini her yıl düzenli olarak fotoğraflayarak gerçekleştirdiği projesi, geçmişin kayıt altına alınması anlamında aile fotoğraflarına farklı bir bakış açısı getirmektedir. Goldberg, her yıl 17 Haziran’da kendisinin, eşinin ve çocuklarının ayrı ayrı portrelerini çekmiş, ardından çocukları büyüdüğünde ve kendi ailelerini kurduğunda, onları da ayrı olarak bu şemaya dahil etmiştir. Böylelikle “geçip giden zamanı bir anlığına durdurmayı” (Goldberg, 2019, Paragraf:1) hedeflemektedir. Diego Golberg’in yaklaşımı, kendisinin belgesel fotoğrafçı olmasıyla doğrudan ilişkili olsa da bir yanıyla da ailesiyle kurduğu ilişkiye de işaret etmektedir. Yalnızca profesyonel olarak değil, zamanın akışı içinde ailesine ve kendisine ait bir iz bırakmak amacıyla da bu projeyi gerçekleştirdiği söylenebilir. Dönüşen ailesinin kaydını tutarak, bu sürecin izini de sürmektedir.



Resim 48: Diego Goldberg, Zamanın Akışı (Detay) 1979 – 2018

Sanayileşmenin etkisiyle dönüşen toplum yapısı ve zamanın algılanmasındaki değişim, aile fotoğraflarını sosyal bir statü olmanın ötesinde, geçmişe yönelik özlem duygusunu bastırmak için sahiplenilen bir araç haline dönüştürmüştür. Dolayısıyla aile fotoğraflarının nostalji kavramıyla birebir ilişki içinde olduğu söylenebilir. Nostalji, “geçmişte kalan güzelliklere özlem duygusu” (Türk Dil Kurumu Sözlüğü) olarak tanımlanmaktadır. İsviçreli bilim insanı Johannes Hofer, 1688 yılında yayınladığı bir yazısında, savaşa giden askerler üzerinden nostalji olgusuna yaklaşmış, nostaljiyi insanların doğdukları topraklara dönme arzusuna bağlı üzüntü hali olarak tanımlamıştır (Hofer, 1688, s. 381). Fotoğraf, özlem duyulan mekânın ya da kişinin görüntüsünü kaydetmekte ve bu görüntünün saklanması için sağlanmaktadır. Örneğin, cüzdanlarda saklanan vesikalıklar, çerçevelenilerek evin duvarlarına asılan aile üyelerinin fotoğrafları, eskiden yaşanılan evin bir fotoğrafı; tüm bunlar fotoğrafın çekildiği zamana olan özlemi içermektedir.

“Fotoğrafları aile albümünde muhafaza edilen, böylece fotoğraf olarak varlıklarıyla sonsuzluğa yitip gitmelerinin uyandırdığı endişe ve vicdan azabını bir ölçüde yumuşatan ölmüş akrabalar ve arkadaşlar gibi bugün enkaza dönmüş haldeki mahallelerin, çoraklaşmış kırsal alanların fotoğrafları da geçmişle onu cebimize sığdıran bir ilişki kurulmasını sağlamaktadırlar” (Sontag, 2011, s. 19).

Roland Barthes, bir fotoğrafta izleyiciyi yakalayan ‘zaman’ fikrini, vefat eden annesinin çocukluk fotoğrafının kendisine düşündürdükleriyle şekillendirmiştir. Fotografik göndergenin, diğer göndergelerden farklılaştığı bir nokta bulunmaktadır. Bu, fotoğrafta karşılaştığımız nesnenin orada bulunmuş olmasının yadsınamayacak

olmasıdır (Barthes, 1992, p. 83). Barthes, fotografik göndergeyi ‘görüntü ya da göstergenin gönderme yaptığı, isteğe bağlı olarak gerçek olan değil, ama o olmadan fotoğrafın da olamayacağı, merceğin önüne yerleştirilen ve zorunlu olarak gerçek olan’ (Barthes, 1992, p. 83) bir şey olarak tanımlamıştır. Fotografik göndergenin bu ‘gerçek’ olma hali, fotoğrafın düşündürdüğü ‘Bu vardı’ fikrini beslemektedir. Barthes, vefat eden annesinin çocukluk fotoğrafı üzerinden, fotoğrafın noeması dediği ‘bu vardı’ düşüncesini vurgulamaktadır. ‘Bu vardı’ düşüncesi, bazı durumlarda ‘o ölecek’ fikriyle birlikte var olmaktadır. Barthes, bu düşünme biçimlerinden yola çıkarak, ‘noemanın (bu vardı) iç paralayıcı vurgusu ve onun salt temsili olan zamanı ortaya koymaktadır.

Fotoğraflar, geçmişi hatırlatırken, bu hatıranın zihnimizde nasıl şekilleneceğini de etkilemektedir. Bu nedenle, aile fotoğraflarının çoğunlukla doğumgünlerinde, düğünlerde kısacası herkesin mutlu olduğu günlerde çekildiği söylenebilir. Evin en güzel yerinde, hatırlanmak ya da gösterilmek istenilen şekilde çekilmiş fotoğraflar, tüm aile bireylerinin poz vererek bir nevi sahneye koydukları anlardan oluşmaktadır. Bu albümler, yalnızca özel alanda kalan, kamusallaşmayan görsellerdir. Fotoğrafların başkalarına gösterilmesi, bu kurgulanmış ideal aile imgesinin paylaşılması ve dolayısıyla da izleyenlerin zihninde idealize edilen bu imgelerin oluşturulması amacını taşımaktadır. Bu albümlere bakmak, tanımlama, hikâye anlatıcılığı, anı oluşturma, nostalji ve kutlamanın sözel ifadesini gerektirmektedir. Ve bu albümlerdeki özne ve konuları çözmek yakınlık göstergesidir. Bu yakınlığın olmadığı noktada farklı bakış açıları devreye girebilir, dolayısıyla da aile albümleri çoğunlukla sözel bir geleneği de beraberinde getirmektedir (Chambers, 2001, s. 76).

Bu fotoğraflar çoğunlukla bireylerin görünmek ya da hatırlanmak istedikleri gibi çıktıkları fotoğraflardır ve bu nedenle bu doğrultuda işlev gören fotoğraflar albüme konmayı haketmişlerdir. Dolayısıyla aile albümlerinde gündelik, rastlantısal fotoğraflar değil, kurgulanmış ve bireylerin poz verdiği fotoğraflar daha çok görülmektedir. Aile albümleri, bir ailenin kamuya açtığı görsel imgelerini barındırmaktadır. Bir başka deyişle, o ailenin görsel bir temsildir. Bu anlamda, izleyiciye o ailenin ideal görüntüsünü vermelidir. Aile bireylerinden birinin dalgın

görüldüğü bir fotoğraf bile bu albümlere kabul edilmemektedir, zira bu aile bağlarının zayıf olduğuna işaret edebilir. Bu olasılık bir aile fotoğrafında istenmeyen bir izlenimdir (Bourdieu, 1965, s. 118). Gillian Rose, aile fotoğraflarıyla ilgili yaptığı saha çalışmasında; ailelerle yaptığı görüşmelerden birinde bir kadının, kemoterapi nedeniyle dökülen saçlarıyla fotoğraflarının çekildiğini, ancak bu fotoğrafların aile albümünde yer almadığını, hatta nerede olduklarını bile bilmediğini söylemektedir. Görüşmeci, o fotoğrafların neden aile albümünde yer almadığıyla ilgili, o günleri hatırlamak ve başkalarının o fotoğrafları görmesini istemediğini, bu yüzden o fotoğrafları aile albümüne koymadığını söylemektedir (Rose, 2010, s. 13). Buradan yola çıkarak aile fotoğraflarındaki görüntülerin, güvenilebilir imgeler olmadığı söylenebilir (Watney, 1991, s. 30). Zira gördüklerimiz, aile bireylerinin kendilerini ve ailelerini göstermek istedikleri şekliyle sahnelenmiş fotoğraflardır.

Roland Barthes, fotoğrafı çekilen tarafta olduğu anlardan yola çıkarak, poz verme işleminin, fotoğraf aracılığıyla bedeni ya da görüntüyü dönüştürdüğünü vurgulamaktadır. Bu dönüşüm sonucunda, portre fotoğrafında fotoğrafı çekilen kişinin aslında dört farklı görüntüsü olur; “olduğunu sandığı, başkalarının olduğunu sanmalarını istediği, fotoğrafı çekenin olduğunu sandığı ve fotoğrafçının sanatını ortaya koymak için kullandığı” (Barthes, 1992, p. 22).

Aile albümlerine girmeyen fotoğraflar ise çoğunlukla poz verilerek değil, evdeki günlük rutinler içerisinde çekilmiş, kurgulanmamış fotoğraflardır. Ve bu iki tip aile fotoğrafını karşılaştırmalı olarak ele almak, idealize edilen aile miti ile ilgili daha verimli bir bilgi vadetmektedir. Bahsi geçen rastlantısal olarak çekilmiş fotoğraflara aile albümlerinde rastlanılmamasının nedeni bu fotoğrafların ideal aile imgesinin dışında kalmalarıdır. Bir başka deyişle, “aile albümlerinin geleneksel anlatısından bir sapma niteliği taşırlar” (Chambers, 2001, s. 107). Feminist çalışmalar, özellikle poz verilerek sahneye konmuş aile fotoğraflarının aile yaşamına dair “kısmi, yanıltıcı ve çarpıtılmış (Tuncer, 2017, s. 6)” görsel imgeler barındırdığını söylemektedir. Bu fotoğraflarda kadının aile ve ev içinde yaşadığı baskı ve sömürünün üstü örtülmektedir.

“Tertemiz bakımlı evlerde keyifli geçirilen anların, gülen yüzlerin sergilendiği fotoğraflarda kadınların aile hayatında yüklendiği ağır

duygusal ve fiziksel emeğin izlerini bulmak çok güçtür. Bu yüzden aile fotoğrafları idealize edilen, olmak istenilen aile ile gerçekte hayatta yaşanan aile hayatı arasındaki çelişki zemininde yer alarak bize verimli bir tartışma alanı sunar” (Tuncer, 2017, s. 6).

Pierre Bourdieu, fotoğrafın toplumsal işlev açısından tanımını yaparken, örnek olarak köylü sınıfın aile fotoğraflarına değinmektedir. Özellikle kurgulanmış, poz verilen aile fotoğraflarında, gösterilmek istenen doğallık, pozlar ve sahnelerle önceden yaratılması gereken kültürel bir idealdir (Bourdieu, 1965, s. 117). Verilen poz kültürel değerlerle bağlantılıdır (Bourdieu, 1965, s. 119). Tam cepheden, dik bir duruşla objektife bakarak bir duruş sergilenmesi, fotoğrafta saygınlık, onur ve ağırbaşlılığın birer dışavurumu gibi görünmektedir. Oysa ki kurgulanmamış fotoğraflar, gösterilmek istenen görüntünün aksine, gerçeğe en yakın görüntüyü vermektedir. Türkiye’de orta sınıf bir ailenin aile fotoğrafları üzerine yapılan bir analizde, kurgulanmış bir aile fotoğrafıyla, ev içinde gündelik bir fotoğrafı karşılaştırılmış, böylelikle hangi aile görüntüsünün ve o aile içindeki kadın temsilinin gerçeğe daha yakın olduğunu sorgulamıştır (Tuncer, 2017, s. 7). Analizde kullanılan fotoğraflardan birinde anne ve iki kızının evin en bakımlı ve süslü köşesinde poz vermektedir. Diğer fotoğrafta ise anne arkada ev işi yaparken kız çocuğu ön tarafta ders çalışırken fotoğraflanmıştır.

“Bu iki fotoğraf (kurgusal olan fotoğraflar) ideal aile mitinin imgesel karşılıklarını sunarlar. Çerçevenin içi zapt-u rapt altına alınmış, içerik mizansenle sterilleştirilmiştir. Diğer fotoğraf ise bunun tersidir, mitik aile anlatısının yüzümüze vuran ışıltısının arkasında, madalyonun öteki yüzünde durmaktadır. Burada bir mizansen yoktur, fotografik ideolojik kontrol yoktur. Evin düzensizliği, fotoğraftaki bedenlerin serbestliği ve çerçevenin düzensizliği bizi aile hakkında yeniden düşünmeye çağırır. Ailenin gerçeğe yakın temsili hangisidir?” (Tuncer, 2017, s. 7)

Bourdieu, aile fotoğraflarının, aile ve evin tek tek bireylerden daha gerçek olduğu hiyerarşik ve durağan bir toplumu destekleyen toplumsal ilişki biçimleriyle birebir ilişkili olduğunu söylemektedir (Bourdieu, 1965, s. 120). Burada bahsedilen toplum yapısı, toplumsal kuralların ve ahlaki kodların görünür olduğu ve bireylerin bu normlar etrafından haysiyet ve ağırbaşlılık idealine en yakın ve en iyi imgelerini verme gerekliliği hissettiği bir toplum yapısıdır. Burada Bourdieu “Bu şartlar altında toplumun temsili toplumun temsilinin temsilinden başka bir şey olabilir mi” (Bourdieu, 1965, s. 120) diye sormaktadır.

Aile albümlerindeki temsillerin gerçeklikle olan ilişkisi bir tarafa bırakıldığında, içeriğinden bağımsız olarak yalnızca pratik değeri anlamında da albümlere girmeyi hakeden aile fotoğrafları da bulunmaktadır. Örneğin, iyi çekilmiş olmasa da ya da çektiği görüntüde aileden kimse olmasa da evin çocuğunun ilk kez fotoğraf makinesini eline aldığı ve rastgele çektiği bir fotoğraf aile albümünde yerini alabilir, diğer aile fotoğrafları kadar değerli kabul edilebilir. Buradan yola çıkarak aile fotoğraflarını tanımlarken yalnızca fotoğrafın içeriğini değil, pratik değerini de düşünmek gerektiği söylenebilir (Rose, 2010, s. 14). Dolayısıyla, aile fotoğraflarının içeriği kadar, fotoğrafı kimin çektiği, kimin gösterdiği, nerede ve nasıl korunduğu, kimin çoğalttığı ve diğer insanlara gönderdiği, bu insanların kim olduğu ve bu insanlar tarafından nasıl algılandığı da önem teşkil etmektedir (Rose, 2010, s. 14). “Bu fotoğraflar insanlar tarafından çekilir, saklanır, arşivlenir ve yeri geldiğinde başka insanlara gösterilir. Aile fotoğraflarının modern aile ideolojisi ve aile hayatına ilişkin yüklenen anlamların üretilme süreçlerinde merkezi rol oynaması, günlük hayatta bu tür pratikler sonucunda gerçekleşir” (Tuncer,2017,s. 6). Buradan yola çıkarak, fotoğraflardaki imgeler kadar, toplumsal pratiklerle olan ilişkisinin de fotoğrafın anlamına katkı sağladığı söylenebilir. Deborah Poole gibi bazı teorisyenler, yalnızca görsel göstergelere odaklanan fotoğraf okumalarının, ataerkil, burjuva, ırkçı görüşleri ortaya çıkarırken, istemsizce aynı görüşleri tekrarlayabileceğinden endişe duymaktadır (Aktaran: Rose, 2010, s. 15).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ SANATTA BİR MEDYUM OLARAK AİLE FOTOĞRAFI

Çağdaş sanat alanındaki toplumsal cinsiyet odaklı üretimlere bakıldığında, aile kavramının sıklıkla eleştirel bir dille ele alındığı görülmektedir. Aile fotoğrafları ise, aileye dair bir yandan kişisel, bir yandan da toplumsal olana işaret etmesi bakımından zengin bir kaynak oluşturmaya bu üretimlerin içinde kendine sıklıkla yer bulmaktadır. Aile fotoğrafı, bu yönüyle yalnızca fotoğraf sanatında kullanılan bir biçim olmanın ötesinde, çağdaş sanatın her alanında, her türlü tekniğe olanak sağlayan bir imge olarak da değerlendirilmektedir. Bir başka deyişle, aile fotoğrafının içerdiği anlamlar ya da işaret ettikleri, çağdaş sanat alanında yalnızca resim ya da fotoğraf aracılığıyla değil, örneğin lif sanatında da kullanılan bir imge olabilmektedir. Bu noktada, aile fotoğrafının çağdaş sanatta kullanımına geçmeden önce, çağdaş sanatın hangi dönemi ve hangi sanatsal üretim pratiklerini kapsadığını belirlemek yerinde olacaktır.

Çağdaş kelimesi türkçe sözlükte “aynı çağda yaşayan, çağcıl, asri, muasır” (Türk Dil Kurumu Sözlüğü) olarak tanımlanmaktadır. Ancak ‘çağdaş sanat’ söz öbeği, çağdaş kelimesinin sözlük anlamından farklılık göstermektedir. Bu farklılık, çağdaş olmanın felsefedeki karşılığıyla ilişkilendirilebilir. Felsefede çağdaş olmak, kendi dönemiyle örtüşmemeyi, içinde bulunduğu çağın taleplerini karşılamamayı ve bu nedenle de güncel olmamayı içermektedir (Agamben, 2017, s. 42). Zira, kendi zamanıyla birebilir örtüşen “tam da bu yüzden onu görmeyi başaramaz, bakışlarını onun üzerinde tutmayı beceremez” (Agamben, 2017, s. 43). Dolayısıyla, çağdaş sanat, içinde bulunulan zamanda üretilen sanatı değil, geleneksel sanat anlayışından farklılaşarak kendine özgü bir sanatsal üretim alanını ifade etmektedir (Erden, 2016, s. 81). İlk örneklerini, 1950’li yıllardan itibaren vermeye başlayan ancak 1960’lı yıllarda belirginleşen çağdaş sanat üretimlerinin, gelenekselleşmiş modern sanat düşüncesine tepki olarak ortaya çıktığı ve bu çerçevede yeni bir dil oluşturduğu söylenebilir.

Çağdaş sanat kavramı XX. Yüzyılın başlarında ilk defa kullanılmaya başlandığında kelime anlamına sadık kalacak şekilde, bugünkü tanımından farklı olarak “çağdaş yaşamı ve çağdaş düşünceyi ifade eden resim, heykel ve diğer görsel sanatlarda üretilmiş” (Erden, 2016, s. 79) eserleri ifade etmiştir. “Estetikten çok kavramın, hazdan çok düşüncenin ve içine kapanık tek değerli sanat anlayışından ziyade hayatı kapsamaya yönelik kaygılar güden bir sanat anlayışını” (Erden, 2016, s. 82) benimsediği görülmektedir. Modern sanatın aksine, salt estetik bir mesele değil, aynı zamanda felsefi bir mesele haline gelmiştir. Bu anlamda, “görünüş açısından, her şey sanat yapıtı sayılabildiği ve sanatın ne olduğunu keşfedecekseniz duyuşal deneyimden düşünceye dönmek zorunda olduğunuz” bir dönemi ifade etmektedir (Danto, 2014, s. 37). Bu yeni dönem, sanatçılara becerinin önemini yitirdiği, sanatçı atölyelerine ve galeri, müze gibi sergi mekanlarına bağlı kalmak zorunda olmayan bir alan sunmuştur (Rajchman, 2017, s. 27). Modernizmin tersine “yüksek ya da güzel sanatı popüler kültür ya da kitle kültüründen, veyahut gündelik hayattan ve bedenden, keza enformasyon ve yeni medyadan ayıran büyük modernist ayırım aşınmış ve çözülmüştür” (Rajchman, 2017, s. 28). Aynı zamanda, sanat yapıtlarının, Danto’nun ‘sırf gerçek şeyler’ olarak ifade ettiği gündelik hayatta karşımıza çıkan nesnelerden farklı ve daha özel görünmesi gerekmemektedir (Danto, 2014, s. 36).

Türkiye’de çağdaş sanatın gelişimi köklerini 1970’li yıllardaki ilk adımlardan almakta, asıl gelişimini ise 1990’lı yıllardaki gelişmelere borçludur. 1970’li yıllarda sanat alanındaki devlet desteğinin ortadan kalkması ve ardından 1980’li yılların ikinci yarısından itibaren, özel sektörün sanat alanına nüfus etmesi, günümüz sanatında etkili bir rol oynamıştır. Bu süreci iki farklı temel üzerine oturtmak mümkündür. Bunlardan ilki, 1980’li yıllarda, Küreselleşmenin Türkiye üzerinde etkileri, ikincisi ise, sosyal bilimler ve sanat arasındaki geçişlilik (Pelvanoğlu, 2016, s. 97). “1980’li yıllarda sanat yapıtı ile politik alan, ekonomik alan, toplumsal alan ya da kültürel alan arasında öteden beri var olan sınır çizgileri kalkmaya, sanat ve sanatçı, asıl olarak 1990’larda kendini gösterecek olan disiplinlerarasılık / disiplinlerarasılık yolunda ilerlemeye başlayacaktır” (Pelvanoğlu, 2016, s. 103).

Çağdaş sanatın sosyal bilimlerle olan bu geçişkenliği, bu çalışmanın da temelini oluşturmaktadır. Zira, çağdaş sanat alanındaki toplumsal cinsiyet odaklı

alışmalara bakıldığında, ilk örneklerini 1970’li yıllarda, bir başka deyişle ağdaş sanatın yükselişe geçtiği dönemde verdiği sylenabilir. Bu dönem, aynı zamanda kadın hareketlerinin yaygınlaştığı, kadınların özgürlük ve bağımsızlık için mücadele ettiği bir zaman dilimi de ifade etmektedir. Dolayısıyla, bu çalışmada ağdaş sanat alanındaki toplumsal cinsiyet odaklı çalışmalar tercih edilmiştir. Bu alışmalar, kadın belleği, toplumsal cinsiyet rolleri, ideal aile miti, Türk modernleşmesi, heteroseksizm, annelik ve kadın emeği ve eril bakış başlıkları altında analiz edilecektir.

3.1. KADIN BELLEğİ

Kadın belleği, “kadınlara ait yazılı ve/veya basılı otobiyografik ve biyografik nitelikli kaynaklar ile yazılı veya basılı olmayan ama derinlemesine görüşmeler yoluyla kayda geçirilen sözlü tarih anlatıları” (Yelsalı, 2011, s. 563) olarak tanımlanmaktadır. Kadın belleği, feminizmin sahiplendiği önemli konulardan biridir, zira geçmişten bu yana tarih yazımına bakıldığında, çoğunlukla erkekler tarafından kaleme alındığı ve kadınların tarih anlatılarında özne olarak varlığının sorunlu olduğu görülmektedir. Kadın deneyiminin ve anlatılan kadın hikayelerinin tarih yazımındaki eksikliği sosyal bilimler alanlarında olduğu kadar sanat alanında da sıklıkla ele alınan bir konu olmuştur. Bu çerçevede, kadın belleğinin kayıt altına alınması ve toplumsal belleğe dahil edilmesi adına birçok çalışma gerçekleştirilmiştir. Ailesinden kadınların hikayeleri, kişisel hikayeleri ya da deneyimleri üzerinden çalışmalar yapan kadın sanatçılar, tarih yazımındaki bu eksikliğe atıfta bulunmakta ve yerini doldurmaya çalışmaktadır.

Kadın belleği, kadınlar tarafından ortaya konan sözlü ya da yazılı tarih anlatısı olarak ele alındığında, kadınların kişisel hikayelerini bu belleğin üretimine katkı sağladığı söylenebilir. Feminizmin sahiplendiği ‘kişisel olan politiktir’ görüşüyle paralellik gösteren bu yaklaşım, kadınların kişisel hikayelerini toplumsal belleğin oluşumunda da değerli bir kaynak olarak ele almaktadır. Bu hikayelerin birer sanatsal üretim pratiğine dönüştüğü çalışmalar ise, sosyal bilimlerden farklı olarak çeşitli biçimlerde ve tekniklerle aktarılabilir. Fotoğraflar, ev eşyaları, yazılar, mektuplar birer hikâye anlatıcısına dönüşebilmekte, sanatçı aracılığıyla izleyicisiyle veya dinleyicisiyle buluşabilmektedir.

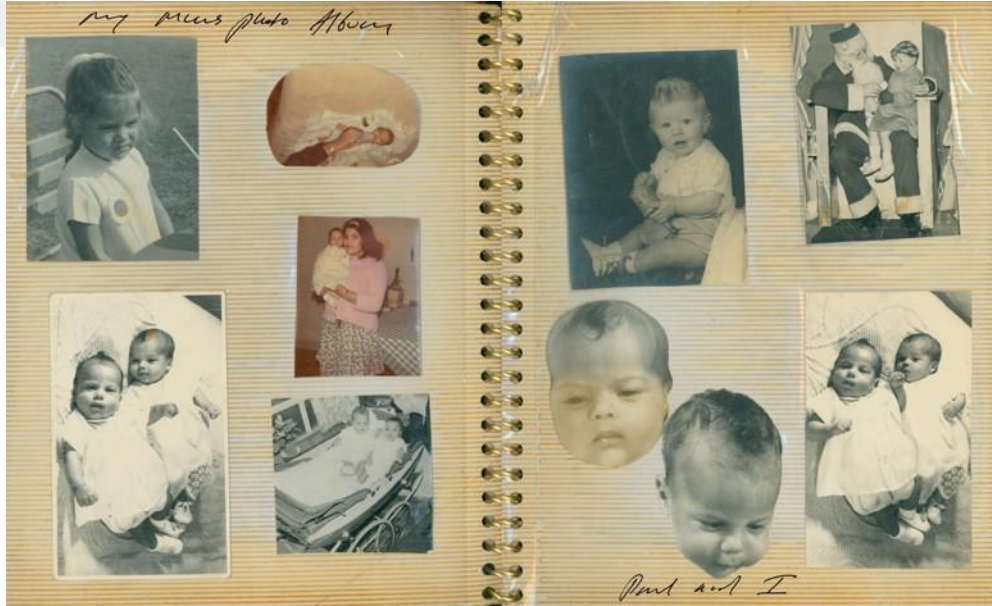
İngiliz çağdaş sanatçı Tracey Emin'in 'My Photo Album / Fotoğraf Albümüm' çalışması, sanatçının kişisel yaşam öyküsünü yine kişisel eşyaları üzerinden anlatması dolayısıyla bu duruma örnek gösterilebilir. Emin, kendi kuşağındaki birçok kadın sanatçı gibi, çalışmalarında kadınlara atfedilmiş malzemeleri (mektuplar, günlükler, iğne işleri, aile fotoğrafları gibi) sıklıkla kullanmaktadır. Aynı zamanda, kişisel yaşam öyküsü, ailesi ve çevresiyle ilişkisi, yaşadığı zorlu deneyimler çalışmalarında ele aldığı temel konular olmuştur. Sanatçı, toplumun ahlak yapısına ters düşecek, gizlenmesi, üstünün örtülmesi gereken deneyimlerini açıkçıkla ve cesurca ortaya koymakta, kırılğan, edepli kadın stereotipini ters yüz etmektedir. Bu anlamda, sevgilileriyle yaşadığı cinsel deneyimlerden, yaşadığı travmatik çocukluk anılarına kadar tüm hayatını açıklıkla çalışmalarında kullanmaktadır. Dolayısıyla, yalnızca eserleriyle değil, aynı zamanda kişisel hayatıyla da kitle medyasında sıklıkla yer almaktadır.

Tracey Emin'in 'My Photo Album / Fotoğraf Albümüm' isimli çalışması, bebeklik fotoğraflarından ilk gençlik yıllarına kendi aile fotoğraflarından oluşmaktadır. Fotoğrafların arasına açıklayıcı yazılar da ekleyen sanatçının, yaşamının bir dönemini tüm açıklığıyla ortaya koyduğu söylenebilir. Hiç evlenmemiş Kıbrıs Türkü bir babayla İngiliz bir annenin çocuğu olan Emin, bu fotoğraf albümü çalışmasını, bir çeşit belgeleme mantığıyla, ailesine ait bir bellek yaratma denemesi olarak nitelendirmektedir.

“Aile Olaylarının ve etkinliklerinin neredeyse hiç fotoğrafı olmadı. Bunun nedeni, asla bir aile gibi varolmamızdı. Devamlı olarak gelip giden insanların olduğu geniş ve tuhaf bir aile içinde büyüdüm. Annem sabah 7’den akşam 9’a kadar çalışırdı. Babam yeni eşiyle yaşıyordu ve onu nadiren görüyorduk. Yedi yaşından sonra çekilen anılar çok az ve aralıklı. Sorumlu bir tanık yoktu. Kameranın arkasındaki göz orada değildi. Yani çocukluğumun belgelenmesinde büyük boşluklar var. Bu, çalışmalarının çoğunun neden ilk yıllarımın hatıralarıyla ilgili olduğunu açıklayabilir. Olayları netleştirme ve onaylama ihtiyacı. Ailenin zamana işaret eden herhangi bir imgesiyle büyümedim” (Emin, 2013).

Tracey Emin'in kişisel bir noktadan kendi ailesine ait bir bellek çalışması gerçekleştirirken, aynı zamanda medya aracılığıyla ortaya dökülen özel yaşamlara da işaret ettiği söylenebilir. İtiraf niteliğindeki kendisine ait anlatılar aracılığıyla kendini

bir ‘yabancı’ olarak ortaya koyması, o dönemde medyada yükselişte olan gerçeklik programları aracılığıyla (Reality Shows) kişisel ve gizli olanın kamusal alandaki varlığıyla ilişkilendirilebilir (Chadwick, 2017, s. 468). Bir başka deyişle, özel hayatın kitle medyasında ya da internet aracılığıyla açıkça ortaya konmasına, toplumsal normlarla çelişen hayat öyküsüyle ‘bir yabancı olarak’ cevap verdiği söylenebilir. Emin’in üzerinde iç çamaşırları, kondom gibi kişisel nesnelerin bulunduğu kendi yatağından oluşan yerleştirmesi ‘My Bed / Yatağım’, 1965-1995 yılları arasında yattığı tüm partnerlerinin isimlerinin olduğu çadır yerleştirmesi ‘Everyone I Have Slept With 1965–1995 / 1965-1995 Yılları Arasında Yattığım Herkes’ çalışmaları da bu çerçevede değerlendirilebilir.



Resim 49: Tracey Emin, Fotoğraf Albümüm, 2013

Kadın hikayelerinin iletilmesinde kullanılan temel malzemelerden ve yöntemlerden biri de kadına atfedilen bir üretim olması ve aynı tarih yazımında olduğu gibi kadına ait olduğu için aşağı görülen ya da görmezden gelinen bir zanaat olmasından dolayı dikiş, dokuma, işleme, patch-work gibi tekniklerdir. Judith Barry ve Sandy Flitterman, ‘Metin Stratejileri: Sanat Üretiminin Politikası’ isimli yazısında, ev içi zanaat olarak nitelendirilip küçümsenen dikiş, dokuma gibi kadınların ev içindeki üretimlerinin sanat nesnesi olarak kullanılmasının ataerkillikle hangi noktada karşı karşıya geldiğini şu şekilde açıklamaktadır:

“Bu yolla kadın üretkenliğinin ‘gizli tarihi’nin yeniden inşa edilmesi ve sanat dallarında feminist bir karşı-geleneğin oluşturulması hedeflenir. Bu strateji kadınların yaratıcılığının yeni ifade alanları keşfetme yönünde teşvik edilmesini sağlar. Sanatı, el sanatlarını ve daha önce ihmal edilmiş becerileri içerecek şekilde yeniden tanımlar, böylece ‘yüksek’ ve ‘düşük’ kültür formları arasındaki ideolojik ayırmadan kaçınmış olur. Bu yolla, söz konusu ataerkil ayırımın, yaratıcı yolların kadınlara kapatılmasına yardımcı olduğunu vurgular” (Barry & Sandy, 2010, s. 260).

Dikiş tekniklerini kullanarak kadın hikayelerine odaklanan Nancy Atakan’ın 2016’da başladığı ‘Hatıralar / Memories’ serisi bu yaklaşıma örnek gösterilebilir. Atakan, çalışmalarında kavramsal sorgulamalardan ve kişisel deneyimlerinden yola çıkmaktadır. İlk dönem resimlerinde de aynı otobiyografik özellikleri gördüğümüz sanatçı, 1990’lı yıllardan itibaren Türkiye’deki malzeme çeşitliliği üzerine kurulu sanat anlayışını benimsemiştir.

2016 yılında ürettiği ‘Anneler ve Kız Çocukları / Mothers And Daughters’ serisinde sanatçı, kendi ailesindeki kadınların anneleriyle olan hatıralarını kullanmaktadır. Amerika’da doğan ve 1969 yılında Türkiye’de yaşamaya ve çalışmaya başlayan sanatçı, kadın hikayeleri üzerinden iki farklı coğrafyaya ait kendine has bir bellek oluşturmaya çalışmaktadır. Bunu yaparken, Amerika’da ve Türkiye’de çevresindeki kadınlarla görüşmeler yapmış, kendi ailesinden ve eşinin Türkiye’deki ailesinden kadınların hikayelerini birebir kendilerinden dinlemiştir. Türkiye’de yaptığı bu görüşmelerde kadınların ailelerindeki kadınlardan ve kendilerinden konuşurken, eğitimlerinden ya da çalışma hayatlarından ziyade duygularından bahsettiğini söylemektedir. Çalışmalarındaki bu yaklaşımını açıklarken sanatçı, aldığı psikoloji eğitiminden bahsetmektedir. Eğitimi sırasında kullandığı istatistiklerin, analizlerin, bilimsel araştırmaların ona doğru gelmediğini, kişisel olarak yaşadıklarının, deneyimlediklerinin, hissettiklerinin ve gözlemlediklerinin daha anlamlı geldiğini vurgulamaktadır (Aktaran: Seven, 2018). Bu çerçevede, ‘Anneler ve Kız Çocukları / Mothers And Daughters’ isimli serisinde sanatçı, aile fotoğraflarındaki kadın imgelerine ek olarak dinlediği hikayeleri de kendi el yazısıyla mendil boyutundaki kumaşlara işlemiştir. İğne işini ve mendilleri tercih etmesindeki neden ise, kadınların gündelik hayatına dair bir nesneden yola çıkmak istemesi ve iğne işinin kadınla ilişkilendirilmesi olarak açıklanabilir.



Resim 50: Nancy Atakan, Anne ve Kız Çocuğu Serisi, 2016

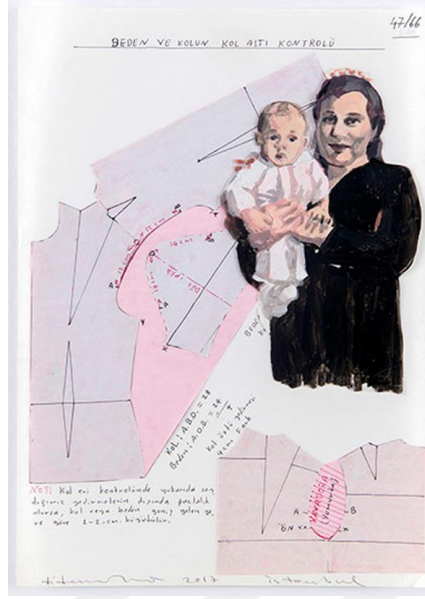
Nancy Atakan gibi, kadın belleği üzerinden hazır nesnelere müdahale eden bir başka çalışma ise, Didem Ünlü'nün 'An(ı) Meselesi' çalışmasıdır. Didem Ünlü'nün çalışmalarına bakıldığında aile figürünün ve aile belleğinin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Sanatçının uzun bir dönem Londra'da, bir başka deyişle yabancı bir ülkede olmasının, geçmişine ve ailesine olan özlemi dolayısıyla aile fotoğraflarına yönelmesine neden olduğu söylenebilir. Örneğin, buluntu nesnelerle yaptığı çalışmalardan önce, 'Aile' isimli serisinde aile bireylerini çeşitli mekanlarda ve anlarda resmettiği görülmektedir. Sanatçının bu yolla kendi ailesine dair bir bellek oluşturduğu söylenebilir. Aile serisinde kâğıt üzerine akrilik ile gerçekleştirdiği aile tablosuna plastikten yaptığı bir çerçeveyi ekleyerek bu imgeyi aile fotoğrafıyla ilişkilendirmiştir. Çerçeveslenerek duvara asılmış aile fotoğraflarına gönderme yapan bu resim, sanatçının aile belleği ve fotoğraf arasındaki ilişkiye yaptığı bir vurgu olarak ele alınabilir.

“Ben aile albümünü kurcalamaya Londra'da yaşadığım uzun yılların son dönemlerinde başlamıştım. Bu durum hem çok büyük özlem hem de babamın Alzheimer hastalığının başlangıcı, unutmak, unutmamak, hatırlamak, hafızaya kazımak gibi kavramlar üzerinde düşünmeye itti beni. Babamla albümlere bakıp hatırlama egzersizleri yapardık. Bu onun da benim de birlikte yaptığımız en değerli vakit geçirmeydi. Bu egzersizler sırasında farkettiğim şey isimleri ve kişileri karıştıran babamın albümdeki çoğu kişiyi tanıyor olmasıydı. Bu bağlamda hafızanın ne olduğu değil, hafızanın genel olarak gücü beni çekti” (Aktaran: Graf, 2020, Paragraf:4).



Resim 51: Didem Ünlü, Aile, 2000

Sanatçı, ‘Anı(1) Meselesi’ isimli çalışmasında ise annesinin dolabında bulduğu dikiş kağıtlarına kendi aile fotoğraflarındaki imgeleri resmetmiştir. Ünlü bu seri için, “katmanlar yaratarak kendi kişisel tarihimi oluşturmak ve kendi katmanlarımın arasında; aile, kadın, çocuk, kimlik, benlik ve hafıza gibi kavramlarla buluşmak istedim. Bu buluşma sonunda da toplumsal bir aile hafızası oluşturmayı hedefliyorum” (Aktaran: Graf, 2020, Paragraf:3) demektedir. Dolayısıyla, sanatçının öncelikli uğraşı kendi hikayesini oluşturmak iken, bu yolla toplumsal olana işaret etmektedir. Annesine ait dikiş kağıtları, Nancy Atakan’ın çalışmasında olduğu gibi kadına özgü bir zanaati nitelerken, aile fotoğraflarının Didem Ünlü tarafından resim tekniği ile yeniden üretilmesi ise başka bir zanaat biçimine işaret etmektedir. Birinde, aile içindeki kadının sıradanlaştırılmış ve görünmeyen emeğini, diğerinde ise kendi aile tarihini bir kadın olarak yeniden oluşturma deneyimini ortaya koyduğu söylenebilir.



Resim 52: Didem Ünlü, An(ı) Meselesi, 2019

Toplumsal bellek ve kadın belleği ekseninde üretilen çalışmalara, Gözde İlkin'in 'Devrik Ev' serisi de örnek gösterilebilir. İlkin birçok çalışmasında bellek konusunu ele almaktadır. Örneğin, 'Aile Albümü' isimli yerleştirmesinde, aile albümlerinde biriktirilen hatıralara gönderme yaparak, ailesinden topladığı örtüleri bir dolabın içine yerleştirmiştir. Böylelikle Anadolu'da birçok ailenin evinde bulunan örtüler ve bu örtüler üzerindeki desen kalıpları aracılığıyla toplumsal belleğin oluşumundaki etkilere vurgu yapmaktadır.

“Eser, hafızalarımızda tekrar eden görüntülerin kalıplaşmış detaylarından oluşmaktadır. Kalıplar, bu tür kumaşların ilettiği geleneksel tekrarlara yerleşir. Yerleştirme, hayatımızın ve evlerimizin evrelerine dayanan, anılarımızın haritasını çıkaran kumaşlardan oluşuyor. Hafızanın manipülasyonu, kişisel ve sosyal tarihin politik ve sosyal kalıpların dönüşümü yoluyla nasıl değiştirildiğini göstermektedir. 'Aile Albümü' devlet politikaları ve stratejileri ile toplumsal bilinç mühendisliğinin yanı sıra, sistematik tekrarlarla kimliklerimizin ve anılarımızın nasıl şekillendiğini ele alan bir çalışmadır” (İlkin, 2019).



Resim 53: Gözde İlkin, Aile Albümü, 2012-2017

‘Gönül Bağları’, ‘Bitişik Nizam’, ‘Yetersiz Derz Boşluğu’ ‘Lokum Yiyen Oğlanlar’ isimli parçalardan oluşan ‘Devrik Ev’ serisinde de ‘Aile Albümü’nde olduğu gibi belleğin oluşum süreçleri ve çelişkili durumu ele alınmaktadır. Çalışmada, ev içinde farklı amaçlarla kullanılan örtü, perde gibi kumaşların üzerine, boyama ya da dikiş tekniğiyle aile imgeleri yerleştirilmiştir. Bu imgeler, aile albümüne girmeyen aile fotoğraflarının imgeleridir. Bir fotoğrafın aile albümüne girebilmesi için ailenin ideal görüntüsüne ters düşmemesi gerekmektedir (Bourdieu, 1965, s. 118). Eğer bir fotoğraf aile albümünde yer almıyorsa bu, o fotoğrafın ailenin kendini ifade ediş biçimine aykırı olmasından, ideal olanı temsil etmemesinden ya da o aile için değeri olan bir anı ya da kişileri içermediğinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla, Gözde İlkin’in kendi aile albümünde yer almayan fotoğrafları seçmesinin, kişisel ya da toplumsal belleğin şekillenmesindeki süreci işaret ettiği söylenebilir.

‘Devrik Ev’ serisi, birçok farklı yaklaşımla hafıza konusunu ortaya koymaktadır. Bir yandan seçtiği imgeler dolayısıyla aile içindeki hafızanın güvenilirliğini sorgularken, bir yandan da örtüler, perdeler gibi eve ait malzemeleri sanat eserine dönüştürerek, ev içi hafızaya ait görüntüleri, toplumsal hafızanın bir parçası haline getirmektedir (İlkin, 2017).



Resim 54: Gözde İlkin, Devrik Ev Serisi, ‘Lokum Yiyen Oğlanlar’, 2008

Aile belleğini aile fotoğrafları ve kadınlara ait nesneler üzerinden ele alan bir başka çalışma ise Lizzie Thynne’in ‘On The Border / Sınırdan’ isimli video çalışmasıdır. Yazar ve yönetmen olarak çalışmalarını sürdüren İngiliz sanatçının çalışması Thynne’in annesinin evinde bulunduğu aile fotoğrafları, nesneler ve mektupların birarada kullanılmasından oluşmaktadır. Bu video, bir grup sanatçı, yönetmen ve yazar tarafından kurulan ve mekan ve ailenin fotoğraflar ve hareketli görüntülerde araştırılmasını hedef alan topluluk ‘Family Ties Network / Aile Bağları Ağı’nın ‘Family Ties: Reframing Memory / Aile Bağları: Belleğin Yeniden Oluşturulması’ isimli sergisinde yer almaktadır. Bu anlamda da aile ve bellek konusunda üretilen çalışmalara kadın belleği üzerinden yaklaşan bir örnek olarak ele alınabilir.

‘On The Border / Sınırdan’ isimli video çalışması Kış Savaşı olarak da bilinen 1939-44 yılları arasında gerçekleşen Rus-Fin Savaşı sırasında babasını kaybeden sanatçının, kızkardeşleri ve annesinin parçalanmış anılarının, hayallerinin ve günlüklerinin birleştirildiği bir video olarak karşımıza çıkmaktadır (Family Ties Reframing Memory, 2014). Savaşın gözle görülmeyen etkilerini, bir ailenin geride kalan kadınlarının hikayeleri üzerinden ortaya koymaktadır. Babasının kaybının ardından, annesinin olmayan sesleri duymaya ve görüntüleri görmeye başladığı bir dönemde, sanatçı kendi aile belleğini oluşturmaya karar vermiş, böylelikle kadına ait

bir bellek ortaya koymuştur. Farklı jenerasyonlardan kadınların üzerinde, aynı aile trajedisinin etkilerini, yine bir kadın sanatçı olarak sanatsal üretimine yerleştirmiştir.



Resim 55: Lizzie Thynne, Sınırdı, 2012

3.2. TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ

Toplumsal cinsiyet, toplumsal olana işaret etmekte ve iktidar tarafından, aile, okul gibi kurumlar tarafından inşa edilmektedir. Kişiler ancak biyolojik cinsiyetlerine atfedilen rolleri, bu kurumlar aracılığıyla sahiplenip, ona uygun olarak davrandıklarında toplum tarafından kabul edilirler. Aile içindeki bu roller çoğunlukla kadının ev içinden sorumlu olduğu, çocuk bakımı, ev temizliği gibi işleri ücretsiz olarak yaptığı, erkeğin ise kamusal alanda evin geçimini sağladığı bir düzeni oluşturur.

Amerikalı sanatçı Carrie Mae Weems, ‘Mutfak Masası Serisi / Kitchen Table Series’ isimli çalışmasında, ev içi mekân üzerinden toplumsal cinsiyet rollerinin inşa süreçlerine odaklanmıştır. Sanatçı, çoğunlukla Afro Amerikalı kadınların deneyimleri üzerinden fotoğraflar ve videolar gerçekleştirmektedir. ‘Mutfak Masası Serisi / Kitchen Table Series’ isimli çalışması “evrensel kaygıların Afro Amerikalı bireyler üzerinden ele alınıp alınamayacağı” (Durdan, 2014, s. 422) sorusu üzerinden şekillenmektedir. Serideki tüm fotoğraflar sanatçının kendi evinin mutfağında çekilmiş siyah beyaz karelerdir. Fotoğraflarda sanatçı, ailesindeki ve çevresindeki insanlarla ya da tek başına gündelik etkinlikler içinde görülmektedir. Kızıyla birlikte

aynaya bakarak süslenmekte, etrafındaki diğer kadınlarla birlikte gülmekte ya da dertleşmekte, eşine sarılmakta ya da tek başına oturup düşünmektedir.

“‘Mutfak Masası Serisi’nde Weems, sadece ona bakmakla kalmayıp onu gerçekten görmemizde ısrar eden bir şekilde bize bakıyor: İşte buradayız, insan insana, masanın karşısında birimizden diğerine: bir karakter oynuyor: arkadaş, ebeveyn, sevgili, sınıflandırmaya direnen bir kadın, bir dünya ve politik vicdan kadını... Bunlar ırkı aşan roller ama arkasındaki duvarda, Malcolm X'in yumruğu yukarıda, siyahi kadınların eksik olduğu daha büyük bir sohbetin imgesel örneğini hatırlatan bir fotoğraf görülmekte” (O'Grady, 2018).

Çalışma, Afro Amerikalılar üzerinden kimlik konusuna odaklanırken, bir yandan da ev içindeki toplumsal cinsiyet rollerine atıfta bulunmaktadır. Sanatçının bu seride mekânın insan davranışları ya da sosyal ilişkiler üzerindeki etkisini tartışmaktadır (Weems, 2011). Ev mekanını ise özellikle kadınlara ait bir mekân olarak görülmesinin ötesinde, bir yanıyla da aile içi gerilimlerin yaşandığı, kadın ve erkeğin eşitlik mücadelesi verdiği, ebeveynlerin çocuklarla mücadele ettiği bir savaş alanı olarak görmektedir (Weems, 2011). Dolayısıyla, bir kadını ve ailesini ev içinde, özellikle de kadının en çok vakit geçirdiği mutfakta fotoğraflaması, aile içindeki toplumsal cinsiyet ilişkilerinin inşaa süreçlerini ortaya koyma denemesi olarak görülebilir.



Resim 56: Carrie Mae Weems, Mutfak Masası Serisi, 1990

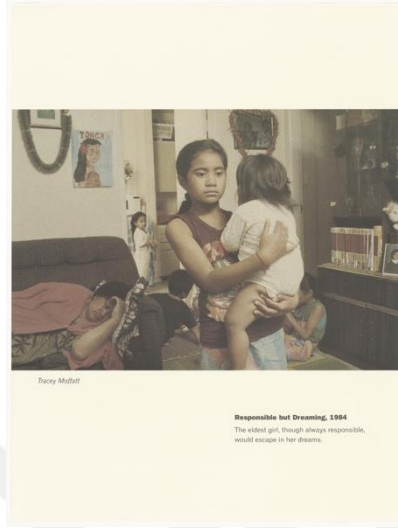
Avustralyalı fotoğraf sanatçısı Tracey Moffatt'ın 'Hayattan Korkuyor / Scared For Life' serisi ise kurgusal bir dizi fotoğraf ve bu fotoğraflara eklenmiş metinler

aracılığıyla aile içindeki toplumsal cinsiyet ilişkilerini ve bu ilişkilerin bireyler üzerindeki etkisini ortaya koymaktadır. Rastgele seçilmiş ailelerin sıradan bir gününü yansıtır gibi görünen fotoğrafların, modelin objektife yönelmiş donuk bakışı nedeniyle izleyicide huzursuzluk yarattığı söylenebilir. Görsele eşlik eden yazılar ise, fotoğraflardaki görüntüleri açıklıyor niteliktedir.

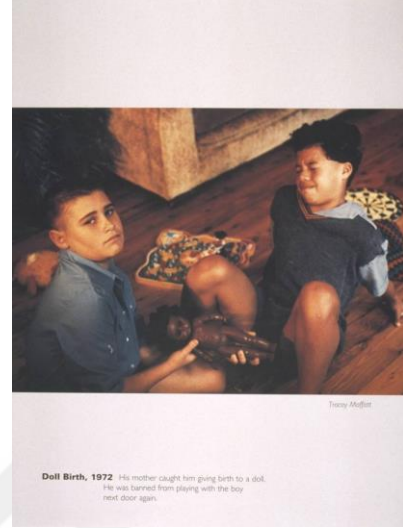
Tracey Moffatt, Avustralya’lı bir baba ve Aborjin bir annenin çocuğu olarak doğmuştur. 1960’lı yıllarda Avustralya Hükümeti Aborjin çocukları ailelerinin yanından alıp beyaz ailelerin yanına vermekte, bu yolla toplumla uyumlu bireyler yetişmesini hedeflemektedir. Moffatt da bebekliğinde Brisbane’da yaşayan bir işçi ailesinin yanına verilmiştir (Durden, 2014, s. 424). Toplumsal olarak ötekileştirilen bir azınlığın parçası olması ve aile aracılığıyla yaşadığı travmatik sürecin, sanatçının aileye, aile içindeki toplumsal cinsiyet rollerine, aile ilişkilerine bakışını etkilediği söylenebilir.

Moffatt’ın ‘Sorumlu ama Hayal Kuruyor / Responsible But Dreaming’ isimli fotoğrafında, bir evin içinde kendinden küçük bir çocuğu kucağında taşıyan bir kız çocuğu görülmektedir. Kız çocuğunun arkasında, üç tane daha oynayan çocuk ve kanepede uzanmış orta yaşlı bir kadın bulunmaktadır. Fotoğrafın altında ise ‘Büyük kız her zaman sorumlu olmasına rağmen, rüyalarında kaçabilir / The oldest girl though always responsible would escape in her dreams.’ yazar. Burada işaret edilen, kız çocuğu üzerinden kadının ev içi emeği ve kadına dayatılan rollerdir. Fotoğrafta görülen çocuğun kadın olması ve gelecekte sahip olacağı çocuklara da bakacak olması, onu hangi yaşta olursa olsun çocuk bakımı, ev işleri gibi konularda sorumlu kılmaktadır. Seriden bir başka fotoğraf ise, bu kez toplumsal cinsiyet rollerini yalnızca kadın üzerinden değil, tüm cinsiyet kalıpları üzerinden ele almaktadır. ‘Bebek Doğumu / Doll Birth’ isimli fotoğrafta, bir bebeğin doğum sahnesini canlandıran iki erkek çocuk görülmektedir. Fotoğrafın altında ise, ‘Annesi onu oyuncak bir bebeği doğururken yakaladı. Bir daha yan evdeki çocukla oynaması yasaklandı. / His mother caught him giving birth to a doll. He was banned from playing with the boy next door again.’ yazmaktadır. Burada işaret edilen ise erkek çocuğunun bebekle değil, araba ya da silah gibi oyuncaklarla oynaması gerekliliğidir. Çocuklar, bu cinsiyetlendirilmiş oyuncaklar aracılığıyla geleceklerindeki rollerine hazırlanmaktadır. Dolayısıyla,

serideki bu fotoğrafın toplumsal cinsiyet rollerinin aile içinde hangi araçlarla yeniden üretildiğine vurgu yaptığı söylenebilir.

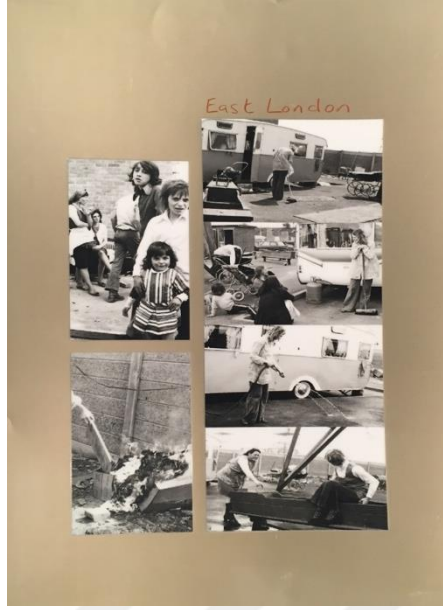


Resim 57: Tracey Moffatt, Hayattan Korkuyor Sorumlu Ama Hayal Kuruyor, 1984-94



Resim 58: Tracey Moffatt, Hayattan Korkuyor Bebek Doğumu, 1972-94

İngiliz fotoğraf sanatçısı Jo Spence'in foto-terapi yöntemiyle ürettiği otoportrelerini de aile içindeki toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde ele almak mümkündür. Sosyalist feminist bir yaklaşımla 1970'li yıllardan itibaren kadının ev içi emeği üzerine odaklanan sanatçı, ilk dönemlerinde fotoğraf ve temsil sorunu üzerine çalışmalar gerçekleştirmiş, bunu yaparken de yine aile fotoğraflarından yararlanmıştır. Fotoğrafla ilgilenmeye başladığı ilk yıllarda ticari fotoğraflar çeken Spence, özellikle aileleri fotoğraflarken fotoğrafların gerçeği ne kadar yansıttığı üzerine düşünmeye başlamış, fotoğraf stüdyolarının vitrinlerindeki mutlu aile imgelerinin gerçeklikle olan ilişkisini sorgulamıştır. Bu sorgulamalar, sanatçının belgesel fotoğrafa yönelmesine neden olmuş, böylelikle çingeneler gibi toplumun alt kesiminden insanların hayatlarına odaklanarak, buradaki aile yaşamını mümkün olduğunca gerçekçi bir üslupla fotoğraflamıştır. Ardından, fotoğraf ve temsil sorunu üzerine çeşitli çalışmalar da gerçekleştiren sanatçı, 1982 yılında meme kanserine yakalanmasıyla sanatsal üretim pratiklerinde yeni bir yöntem geliştirmiştir.



Resim 59: Jo Spence, Gypsies, 1974

Jo Spence sanatın iyileştirici gücünden ilham alarak, sanatçı Rosy Martin ile birlikte foto-terapi seansları gerçekleştirmiş, bu seanslar sonucunda da çeşitli otoportreler ortaya koymuştur. Bu otoportrelerde çoğunlukla kendi aile bireylerinin kılığına girerek ya da aile, annelik gibi konulardaki düşünceleri, deneyimleri üzerinden kendini fotoğraflamıştır.

“Terapötik fotoğraf, bireylerin kendi görüşleri, buluşları ya da sanatsal beyan amaçları doğrultusunda ve/veya kişisel, politik, sosyal değişim yoluyla kendi gelişimlerine ve kendini bulma yollarını keşfetmelerine yardımcı olan ve herhangi biriyle istişare yapmaksızın gerçekleştirilen bir sanat terapisi yöntemidir” (Kaçar, 2018, Paragraf:5).

Jo Spence, foto-terapi ismini verdiği serisinde, seansların ardından hafızasında canlanan aile hatıraları, deneyimleri çerçevesinde otoportreler çekmiştir. Aile bireylerini taklit etmek foto-terapinin yöntemlerinden biridir, bu sayede elde edilen otoportreler aracılığıyla benliğin oluşmasındaki süreçlerle yüzleşilebilir, travmalar ya da rahatsızlık veren durumlar keşfedilebilir, çözüm yolları düşünülebilmektedir (Kaçar, 2018, Paragraf:9). Örneğin, ‘Gelin / Bride’ isimli seri, Spence’in gelin kılığındaki otoportrelerinden oluşmaktadır. Fotoğraflarda çeşitli ruh halleri içinde görülen sanatçı, aile içinde idealize edilen kadın davranışlarını ya da evlilik fotoğraflarındaki kadın temsillerini ters yüz etmekte, böylelikle kadının evlilikle olan

ilişisini, kendi deneyimleri ve evliliğe olan yaklaşımı çerçevesinde ele almaktadır (Çekil & Başar, 2020, s. 68).



Resim 60: Jo Spence, Foto-Terapi: Gelin, 1984 – 86

‘Anne / Mother’ serisi ise sanatçının foto-terapi seansı sırasında, ailesi tarafından terkedildiğini hissettiği dönemi düşündüğü ve o sırada canlanan anne imgesiyle ortaya çıkmıştır. ‘Anne / Mother’ serisinde, sanatçı farklı kıyafetler ve farklı etkinlikler içinde annesini taklit etmektedir. Seriden ‘Bir İşçi Olarak Anne / Mother As A Worker’ bölümü ise, annesini bir işçi olarak iş yerinde sigara içerken ve mutlu hatırladığı bir foto terapi seansı sonrasında ortaya çıkmıştır. Spence, babasının annesine sigara içmeyi yasakladığını, dolayısıyla da annesini sigara içerken hatırlamasının ilginç bir detay olduğunu vurgulamaktadır (Spence, 1986, s. 149). Foto-terapi serisinin bu bölümünde, sanatçının kendi aile belleğindeki anne imgesi üzerinden kadınların aile içinde baskılanma mekanizmaları gözlemlenebilmektedir. Sigara erkekle özdeşirilen bir nesne olması dolayısıyla kadına yakıştırılmayan bir alışkanlıktır. Aynı zamanda babasının koyduğu bir yasak nedeniyle annesinin aslında onu mutlu eden bir alışkanlıktan uzaklaşmasının, aile içindeki toplumsal cinsiyet ilişkilerinin kadın üzerindeki baskısına işaret ettiği söylenebilir. Kısaca, bu iki örnekte de sanatçının aile ve evlilik içinde kadına yönelik toplumsal cinsiyet dayatmalarını sorguladığı söylenebilir.



Resim 61: Jo Spence, Foto-Terapi: İşçi Olarak Anne, 1984-86

Ailedeki toplumsal cinsiyet rolleri ve kadının aile içinde yüklendiği sorumluluklar ve görevler çerçevesinde yaşadığı hayat, kuşaktan kuşağa aktarılan bir döngüye işaret etmektedir. Aydan Mürtezaoğlu'nun Top-Less isimli fotoğrafının da bu döngüyü temsil ettiği söylenebilir. Mürtezaoğlu 1990'lı yıllardan bu yana çalışmalarında sosyo-politik olayların toplumlar üzerindeki etkilerine odaklanmaktadır. Toplumsal cinsiyet, kamusal ve özel alan, çalışmalarının konusunu oluşturmaktadır.

Top-Less isimli fotoğrafında sanatçı kendi çocukluğunun da bulunduğu bir aile fotoğrafına müdahale etmiş, kendi görüntüsünde göğüslerinin üzerine iki kırmızı top yerleştirmiştir. Fotoğrafa genel olarak hâkim olan siyah ve gri tonlarının içinde, en önde duran kız çocuğunun kırmızı tonlarındaki kazağı ve göğüslerine yerleştirilen kırmızı daireler dikkati çekmektedir. Fotoğrafta farklı yaşlardaki kadınların varlığı, kıyafetlerindeki renk seçimleri, bir çeşit çocukluktan yaşlılığa bir kadının dönüşümünü aile imgesi üzerinden ele alınması olarak yorumlanabilir. Fotoğraftaki kız çocuğunun göğüslerine yerleştirilen kırmızı daireler ise, bu dönüşümün başında olan ve cinsel arzularının henüz toplumsal normlar çerçevesinde ehlileştirilmediği kadın bedenine, kız çocuğunun gelecekteki hali tarafından yapılan bir müdahale olarak ele alınabilir. Kısaca, toplumsal cinsiyet rollerinin kadın bedeni üzerinden nasıl şekillendirildiğine işaret ettiği söylenebilir.

“Bunun birisine ait bir anı fotoğrafı olduğu belli. Yani fotoğrafın çekilmesinin üzerinden belirli bir zaman geçmiş ve çocuk büyümüş. Büyüyünce de bedeninden taşan cinsel arzu törpülenerek kader varsayılan aile döngüsüne uydurulmuş. Tam da yanına başındaki nine gibi, yolun sonuna geldiği zaman beyazlara bürünecek” (Kortun, 2007).



Resim 62: Aydan Mürtezaoglu, Top-Less, 1999

Toplumsal cinsiyet rollerinin ailenin farklı kuşak kadınları üzerinden ele alındığı bir başka çalışma ise Singapurlu sanatçı Amanda Heng’in ‘Narrating Bodies / Anlatan Bedenler’ isimli fotoğraf yerleştirmesi ve performansdır. Heng, 1998-1999 yılları arasında gerçekleştirdiği, annesiyle kendisinin aile fotoğraflarından oluşan fotoğraf serisinde Singapur’un ataerkil ve geleneksel toplumsal yapısı içinde alışılmadık bir sanatçı yaşamını tercihinin bir sonucu olarak yabancılaştığı annesiyle bağ kurmayı hedeflemektedir (Chadwick, 2017, s. 462). Büyük boyutlardaki renkli fotoğraflardan oluşan bu yerleştirme, sanatçının annesiyle ilişkisini, toplumsal cinsiyet rollerini, annelik kültürünü ortaya koymaktadır.

“Çalışma, genel olarak, kişisel olarak ve bir kadının bakış açısından, klişelerle yüzleşmek, cinsel politikalar, kimlik, tarih kavramları hakkında bir fikri dile getirmek amacıyla otoportrelerimizi ve bedenlerimizi kullanıyor. Tarihimizi ve kültürümüzü hatırlamak amacıyla annemi kullanarak eski fotoğraflardan imgeleri yeniden üretiyor. Çocukluğa dair nostaljik bir arayış ya da otobiyografik bir amaç taşımamaktadır. Daha çok

anne ve kız olarak acı ve mutluluklarımızı yaşama ve paylaşma deneyimini yeniden canlandırmaktadır” (Heng, 1999).

Amanda Heng’in bu çalışmasında, annesinin ve kendisinin fotoğrafları aracılığıyla kadın deneyimini yeniden ürettiği söylenebilir. Bu kadınlık deneyimini aile fotoğraflarındaki “bir bakış, bir sembol, bir duruş, bir giysi, bir el, bir dokunuş gibi ifade edilmeye çalışılan anlamları içeren önemsiz detaylarda” (Heng, 1999) aramaktadır. Sanatçı, bu fotoğraf yerleştirmesini bir performans gösterisine de dönüştürmüştür. Performansında, yerleştirmedeki fotoğrafların arasına bir ayna ekleyerek ve aynanın karşısında oturarak kendi yansımasını seyretmektedir. Kendi gençlik fotoğrafları ve annesinin çeşitli yaşlardaki fotoğraflarının arasında sanatçının şimdiki bedeninin imgesi yer almaktadır. Mürtezaoğlu’nun çalışmasında olduğu gibi, farklı kuşaklardan ve yaşlarda kadınların beden imgesi üzerinden, aile döğüsüne işaret etmektedir. Kadın bedeni, aile ve toplum içinde aynı döngü içinde varolur ve kendisine yüklenen toplumsal roller tarafından sarmalanmıştır.



Resim 63: Amanda Heng, Anlatan Bedenler, 1999

Kişisel arşivinden aile fotoğraflarını kullanarak toplumsal cinsiyet rollerine gönderme yapan bir başka sanatçı ise İspanyol fotoğraf sanatçısı Nieves Mingueza’dır.

2020 yılında gerçekleştirdiği çalışması ‘Pink vs Pink / Pembe ve Pembe’de aile içindeki toplumsal cinsiyet rollerini renkler aracılığıyla vurgulamaktadır. Toplumsal cinsiyet rollerinin inşasında renk kullanımı önemli bir yer tutmaktadır. Erkek çocuklarının mavi, kız çocuklarının pembe giydirilmesi, odalarının ve diğer eşyalarının da bu renklerde tercih edilmesi, aile içinde erkek ve kadın rollerinin inşasında birer araç olarak değerlendirilebilir. Pembe giyen bir erkek çocuğu ya da mavi giymiş bir kız çocuğu kalıplaşmış kullanımlara ters düşeceği için yadırganmaktadır. Renklerin toplumsal cinsiyetle olan bu ilişkisi, Nieves Mingueza’nın son çalışmasının çıkış noktası olmuştur. Siyah beyaz aile fotoğraflarını elle renklendiren sanatçı, fotoğraflardaki erkek figürleri pembeye boyayarak toplumsal cinsiyet kalıplarını ters yüz etmeyi hedeflemektedir. Sanatçı, on beş siyah beyaz aile fotoğrafından oluşan bu serisini, toplumsal cinsiyet stereotiplerinin hayatımızı nasıl derinden etkilediği düşüncesi üzerinden kurgulamaktadır. Bir arkadaşının her yılbaşında kendisine pembe elbiseli oyuncak bir bebek hediye edildiğini söylemesi, sanatçının toplumsal cinsiyet rolleri ve renklerin kullanımı üzerine düşünmesine ve bu çalışmanın şekillendirmesine yol açmıştır (Mingueza, 2020). Çocukluktan itibaren renkler başta olmak üzere birçok farklı araçla içselleştirilen bu roller, farklı cinsel yönelimleri dışlamakta, kadınlık ve erkekliği belirli normlar üzerinden şekillendirmektedir. Dolayısıyla, ‘Pink vs Pink / Pembe ve Pembe’ isimli çalışmasıyla sanatçının aile fotoğraflarına müdahale ederek alışlagelmiş toplumsal normlara eleştiri getirdiği söylenebilir.



Resim 64: Nieves Mingueza, Pembe ve Pembe, 2020

3.3. İDEAL AİLE MİTİ

Kurumlar ve medya iletişim araçlarıyla idealize edilen aile, sağlıklı, beyaz, heteroseksüel bir aileyi ifade etmektedir. Bu durum, televizyon reklamlarındaki aile temsillerine bakıldığında da görülebilmektedir. Çoğunlukla bir ya da iki çocuktan oluşan, babanın kariyerinde başarılı, annenin ise ev işleriyle meşgul olduğu bir temsille karşılaşılmaktadır. Ataerkil ideoloji çerçevesinde medya aracılığıyla yeniden üretilen bu toplumsal cinsiyet rolleri ve temsiller, idealize edilen aile mitini şekillendirmektedir. Aile albümleri ise, yeniden üretilen bu ideal aileye en uygun olan aile fotoğraflarıyla doludur. Çağdaş sanatta, özellikle feminist bir yaklaşımı benimseyerek, idealize edilen aile mitini ters yüz eden ve bu çerçevede eleştirel bir yaklaşımı sahiplenen birçok sanatçı bulunmaktadır.

Gülcan Şenyuvalı'nın 'Adımı Söyle' serisi, aile fotoğraflarında karşımıza çıkan ideal aile imgelerini, steril ve canlı renklerle cazibeli birer görsele dönüştürmekte, ancak çeşitli müdahalelerle bu imgeyi ters yüz etmektedir. Şenyuvalı, çalışmalarında çoğunlukla kadının toplumsal konumunu sorgulamakta, aynı zamanda da bu konumlanmanın nedenlerini araştırmaktadır.

“Kadın pek çok etkinin altında ve o kıyafetten bir türlü sıyrılamıyor. Hepimiz bu süreç zarfında kimlik sorgulamasına giriyoruz. Sürekli ikilemler yaşıyoruz. Sürekli çatışkılarımız var Evdeki kadın da çalışan kadın da bunu hissediyor. Bu durumun tartışılması gerektiğini düşünüyorum. Birileri bir şekilde kadınları tanımlıyor, bu tanımlara göre hareket ediliyor ve biz de böyle olduğuna inanıyoruz” (Şenyuvalı, 2016).

Sanatçı burada kadının durumunun toplumsal normlar ve dayatmalar etrafında şekillendiğini vurgulamakta, kadını bu sistem içinde edilgen bir pozisyona yerleştirmektedir. 'Adımı Söyle' serisinden 'Mutlu Aile III – Ölü Doğa III' isimli resimde, kadının olmadığı, üç çocuk ve bir erkekten oluşan bir aile imgesi görülmektedir. Resmin adındaki 'Ölü Doğa'¹⁰, bir yandan kadının bu tablodaki eksikliğine gönderme yaparken, bir yandan da resme hâkim olan canlılığa tezat

¹⁰ Ölü doğa, cansız varlıklar ve nesnelerin resimlerinden oluşan bir resim türüdür.

oluşturmaktadır. Resimdeki canlı pembe renklerin ise, çalışmanın adındaki ‘Mutlu Aile’ye işaret ettiği ve kadının aile tablosundaki eksikliğini vurguladığı söylenebilir. Kısacası, kadının eksikliğinin bir renk aracılığıyla vurgulandığı bu çalışma, mutlu aile imgesini ve ölü doğa imgesini ilişkilendirmesi dolayısıyla, ideal aile mitinin yerlebir edilmesi olarak okunabilir. Şenyuvalı’nın bu çalışmasını, yukarıda sözünü ettiği kadının erkek tarafından tanımlanması ve kadının bu durumu kabullenişine de bir gönderme olduğu söylenebilir. Kadının bu ideal aile imgesindeki eksikliği, erkek bakışından kaynaklanmakta, aile erkeğin şekillendirdiği bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 65: Gülcan Şenyuvalı, Adımı Söyle Serisi, Mutlu Aile III – Ölü Doğa III, 2018

Canan Şenol ise, ‘Pembe Düşler’ isimli fotoğraf serisinde, bir çiftin tanışmalarından evliliklerinin son evresine kadarki ilişki süreçlerini, kadın ve erkek oyuncak figürlerini fotoğraflayarak görselleştirmiştir. Canan, çalışmalarında feminist yaklaşımı sahiplenerek, toplumsal normları, bu normlar aracılığıyla şekillenen bireyleri ve toplumsal yaşantıyı eleştirmektedir. Birçok çalışmasında kendi bedenini de sanatının nesnesi haline getiren sanatçı, toplumsal cinsiyet rolleri ve kadın bedeni üzerinden gerçekleşen politikaları sorgulamaktadır. Canan’ın aileyi de, özellikle kadınlar üzerinde kurulan bir baskılama aracı olarak gördüğü söylenebilir. Bu çerçevede ailenin din, eğitim gibi diğer toplumsal yapılarla aynı amaca hizmet ettiğini vurgulamaktadır.

“Orada daha da korkuncu sevgi bağı ile zorunluluk söz konusu. Anneye, babaya sevgi, kocaya sevgi, kariya sevgi, çocuğa sevgi ve bir kurallar

silsilesi... Böyle bir çerçeve, bireyi gönüllü olarak bireysellikten çıkmaya, normalleştirilmiş roller edinmeye ve bu roller üzerinden hareket etmeye sürüklüyor. Elbette bu, coğrafyaya, yaşadığınız ülkeye, bulunduğunuz toplumun kurallarına göre değişiyor; ama sistem hiç değişmiyor” (Şenol, 2010).

Sanatçı, ‘Pembe Düşler’ isimli çalışmasında aile içindeki normalleştirilmiş rollerin pratikteki karşılığını ortaya koymaktadır. Kadına dayatılan iyi bir eş ve anne olma, mutlu ve sevgi dolu bir aileye ve evliliğe sahip olma ideallerini ve bu hayallerin gerçek hayattaki karşılığı bu çalışmada birbiriyle çatışmaktadır. Bunu yaparken de, kadınların çocukluktan bu yana bu hayalleri içselleştirmesinde aracılık eden oyuncak bebekleri kullanmıştır. Oyuncak bebeklerle kurulan ideal dünyanın, gerçekte nasıl bir karşılık bulduğu bu fotoğraflar aracılığıyla kurgulanmıştır. Fotoğraflardaki detaylara bakıldığında, evlilik öncesi karelerde kadının evliliği, erkeğin ise cinsel ilişkiyi hayal ettiği görülmektedir. Ardından, evlilik sonrası cinsel ilişki görüntüsünde, kadının ilişki sırasında bebek hayali kurması, bir yanıyla toplumsal düzen içinde, evliliğin ardından çocuk sahibi olma zorunluluğuna, bir yanıyla da kadınların cinsellikle ilişkisinin yalnızca doğum odaklı olması gerektiği kabulüne bir gönderme olarak yorumlanabilir. Fotoğraflar, ilişki içinde kadının çoğunlukla ev işleri ve çocuk bakımıyla ilgilendiği, ev içindeki ritüellerin giderek sıradanlaştığı ve tüm bunların sonucunda da cinselliğin ortadan kalktığı bir yatak sahnesiyle devam etmektedir. Sonrasında ise, erkek kadına şiddet uygulamakta, kadın da erkeğe olan öfkesi nedeniyle çocuklarına şiddet göstermektedir. Son karede kadın, ilk karede evliliği düşündüğü, birlikte ‘pembe düşler’ kurduğu erkeği öldürmenin hayalini kurmaktadır. Bu fotoğraf serisinde, aile içindeki toplumsal cinsiyet rollerinin, bu rollerin yeniden üretildiği araçlardan biri olan oyuncaklarla ortaya konduğu söylenebilir.



Resim 66: Canan Şenol, Pembe Düşler, 2003

Fotoğraf sanatçısı Gül Ilgaz ise, Canan'ın ideal aile mitini ters yüz ettiği çalışmasına benzer olarak, kendi evlilik fotoğrafı aracılığıyla aile kurumunu alaya almaktadır. Ilgaz, çalışmalarının çoğunda kendi deneyimlerinden yola çıkarak toplumsal konulara değinmektedir. Sanatçı üretimlerindeki çıkış noktasını “‘Bu böyledir’ demekten ziyade, ben bunu böyle yaşadım diyerek benzer durumları yaşayanlarla empati kurma yolu” (G. Ilgaz, Kişisel Görüşme, 03.11.2020) olarak tanımlamaktadır.

Gül Ilgaz'ın Evlilik Tablosu isimli çalışması sanatçının gelinlik içinde, eşi ve annesiyle çekildiği bir fotoğraftan oluşmaktadır. Ancak, sıradan ve alışıldık evlilik fotoğraflarının aksine bu fotoğrafta ne gelin ne damat ne de annesi ‘olması gerektiği gibi’ görünmemektedir. Farklı noktalara bakan, gülümsemekten ziyade farklı yüz ifadeleriyle poz vermiş olan bu insanların birlikteliği, mutlu bir aile tablosundan çok, hatalı görülüp çöpe atılacak türden bir aile imgesidir. Sanatçı, kalıplaşmış evlilik fotoğraflarının aksine, kadının, erkeğin ve annenin poz vermeden yakalandığı ve normal şartlar altında aile albümünde yer alamayacak şekilde görüntülenene bu fotoğrafla, ailenin idealize edilmiş görüntüsünü deforme etmektedir.

Fotoğrafa sonradan dahil edilen köpek, terlik ve arkadaki ayna gibi detaylar da çalışmanın Arnolfini Düğünü isimli tabloyla ilişkilendirilmesine neden olmaktadır.

Eycke’ın tablosundaki sembolik nesneler (terlikler, köpek, ayna) bu resmin içine monte edilmiştir. Köpek, sadakati temsil ederken, erkeğin çıkardığı terlikler evliliğe ve aileye olan saygıyı ifade etmektedir. Arkadaki aynada ise sanatçının kızının fotoğrafı bulunmaktadır. Buradaki kız çocuğu “bir evliliğin şahidi olarak hem bize hem de izleyiciye bakmaktadır” (G. Ilgaz, Kişisel Görüşme, 03.11.2020). Tıpkı Arnolfi Düğünü isimli tabloda ressam Van Eycke’ın arka duvardaki aynadan izleyicilere bakması gibi.



Resim 67: Gül Ilgaz, Evlilik Tablosu, 2002

Bu çalışmanın aileyi eleştirmesinin yanında, bir yandan da aynadaki kız çocuğu görüntüsüyle kadının aile içindeki annelik rolüne de gönderme yaptığı söylenebilir. İdeal bir aile tablosunda yer alması gereken, anne baba ve çocuk üçlemesinin, idealin dışında bir görsel imgeye dönüştürüldüğü bu çalışma, sanatçının annelikle ilgili diğer üretimleriyle de bütünlük oluşturmaktadır. Örneğin ‘Son Anneler Günü’ isimli çalışması, yine aile içindeki kadının annelik rolüne işaret etmektedir.

“Bu çalışmamda birbirinden hayli farklı kadın tiplerinin yüzlerine giydirilmiş olan Anneler Günü logosu. Bu logo, ideaize edilmiş bir ‘anne’ tipleridir. Yani olunması gereken. Bir sanatçı olsam da olmasam da bu logoya hiç de uymadığım bir gerçek. Toplumun bana empoze ettiği anne ile kendi içimde hayli mücadele ettim. Annelik bir dönem beni etkileyen ve bahsettiğim bağlamda sorguladığım bir kavramdı. Kendiniz olmanıza pek de izin vermeyen bir şablonun giydirilmiş hali. Bu bize içinde

bulduğumuz toplumdan, romanlardan, medyadan, eski türk filmlerinden gelen erkek dünyasının arkasındaki yargılar dizgesi. Buna bir de sanatçı olmak eklenince durum daha da güçleşiyor” (G. Ilgaz, Kişisel Görüşme, 03.11.2020).



Resim 68: Gül Ilgaz, Son Anneler Günü, 2002

Amerikalı fotoğraf sanatçısı Tammy Rae Carland’ın ‘Olmak / On Becoming’ isimli serisinde de Gül Ilgaz’ın Evlilik Tablosu çalışmasında olduğu gibi sanatçı kendi aile fotoğraflarından yola çıkmaktadır. Ancak Carland, varolan bir fotoğrafı kullanmak yerine, yeni aile fotoğrafları kurgulamıştır. Diğer çalışmalarında da çoğunlukla kişisel olandan yola çıkan sanatçı, bu çerçevede kendisini, ailesini, etrafındaki insanları çalışmalarına dahil etmektedir. Toplumsal cinsiyet konusu çalışmalarında aile ve gündelik yaşam üzerinden ele alınmaktadır. Örneğin, partneriyle kendisini ev içi alanlarında fotoğrafladığı serisi ‘Keeping House’, bir film den alınmış izlenimi veren sahneleriyle idealize edilen ev içi ilişkilerini ve aile kavramını ters yüz etmektedir.

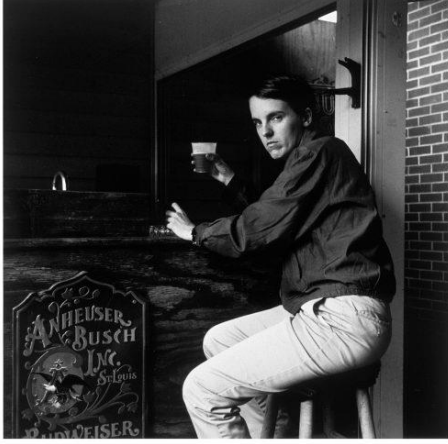


Resim 69: Tammy Rae Carland, Keeping House, 1999

‘Olmak / On Becoming’ isimli çalışmasında ise, diğer çalışmalarına benzer olarak ideal olanı sorgulamakta, bunu yaparken de yine kendi kişisel hikayesinden yola çıkmaktadır. Sanatçı bu çalışmasında kendisini, anne ve babasının kılığına girerek fotoğraflamıştır; annesi evin bahçesinde çamaşır asarken, çalıştığı kafede garsonluk yaparken, evin girişinde merdivenlerde dururken, babası ise kilisenin merdivenlerinde, bir barda içki içerken, çalıştığı şantiye alanında mola verirken görülmektedir. Sanatçının bu serideki amacı, farklı sebeplerle kaybolmuş ve günümüze çok az sayıda ulaşmış olan aile fotoğraflarına yenilerini eklemek ve bunu yaparken de annesinin ve babasının aile içinde baskılandığı kimliklerini ortaya çıkarmaktır. İnşaatlarda çalışan ve baskın bir erkeklik görüntüsü veren babasının baskılandığı eşcinsel eğilimlerini ve küba asıllı Amerikan yerlisi annesinin beyaz bir Amerikalı gibi yaşadığı hayatını vurgulayarak, kendi ailesine ait imgeleri yeniden üretmektedir (Halfand, 2018, s. 66).

Cinsel kimlikleri ya da etnik kimlikleri dolayısıyla toplum tarafından ötekileştirilen bireyler, ideal aile aracılığıyla toplumsal normları içselleştirmektedirler. Bu yolla toplumla uyum içinde bir yaşama sahip olmaktadır. Carland’ın, annesinin ve babasının kılığında onlar gibi poz vererek kendini fotoğraflaması, aile fotoğraflarındaki ideal aile imgesinin gerçeklikle olan ilişkinin sorgulanması olarak okunabilir. Bu seride, bir yandan sanatçının annesi ve babası idealize edilen toplumsal

cinsiyet rolleri içinde görülmekte, ancak bir yandan da izleyiciye bakan sanatçının kendisi bu imgenin yalnızca bir kurgu olduğunu hatırlatmaktadır.



Resim 70: Tammy Rae Carland
Billy&Katie Olmak 1964, 1998



Resim 71: Tammy Rae Carland
Billy&Katie Olmak 1964, 1998

Kaybolan aile albümünü kurgulayarak idealize edilen aile imgesini yeniden üreten bir başka çalışma ise Natalya Reznik'in 'Looking For Father / Babamı Ararken' isimli fotoğraf serisidir. Sanatçı, bu seriyi Julia Borissova ve Victoria Musvik'le birlikte bir fotoğraf kitabı olarak yayımlamış, böylelikle bu fotoğrafları bir yandan da aile albümüne dönüştürmüştür.

1981 Rusya doğumlu olan sanatçı, çoğunlukla Sovyet ve Post-Sovyet Rusya'nın sosyal ve politik durumuyla ilişkili çalışmalar üretmektedir. Buna paralel olarak 2016 yılındaki 'Looking For Father / Babamı Ararken' ve 2011-2019 yılları arasındaki 'Hope / Umut' isimli fotoğraf serileri, bu yapıların aileler ve bireyler üzerindeki etkisini fotoğraflar aracılığıyla sorgulamaktadır. Fotoğraflarında annesinin, ablasının ve anneannesinin hayatına ve günlük rutinlerine odaklanan sanatçının, toplumsal yapının özellikle kadınların yaşamı üzerindeki etkisini ortaya koyduğu söylenebilir.

'Hope / Umut' isimli seride, hafıza problemleri yaşayan anneannesinin gündelik yaşamına odaklanmaktadır. Annesi ve anneanesiyle yaşadığı dönemde, ev içi günlük rutinlerini olduğu gibi fotoğraflayan sanatçı, bu seriyi 'samimi ve işlenmemiş' bulduğunu, zira ikisinin fotoğraf makinesine dikkat etmediklerini ve

günlük etkinlikleri içinde doğal olarak fotoğraflandıklarını vurgulamaktadır (Reznik, 2019). Sanatçı, fotoğrafların çekildiği dönemde anneannesinin yavaş yavaş hafızasını kaybettiğini, yakın geçmişe dair anıları hatırlamakta zorlandığını söylemektedir (Reznik, 2019). Sovyet Rusya’da ve sonrasında Post-Sovyet Rusya’da yaşamış olan anneannesinin ülkenin tarihine birebir şahit olması, burada kaybolmakta olan kadın belleğinin farklı bir yönüne de işaret etmektedir. Tarihin, kadınlar aracılığıyla tutulan sözlü ve görsel kayıtları, ana akım tarih metinlerine önemli birer alternatif olarak ele alınmaktadır. Dolayısıyla, Reznik’in fotoğraflar aracılığıyla oluşturduğu bu görsel arşiv, bir nevi kaybolmakta olan kadın belleğinin, bir başka kadın tarafından kayıt altına alınması olarak okunabilir.



Resim 72: Natalya Reznik, Umut, 2011-2019

Reznik’in aile fotoğraflarını kullanarak gerçekleştirdiği bir diğer seri ise ‘Looking For Father / Babamı Ararken’ serisidir. Ailesi kendisi üç yaşındayken sorunlu bir şekilde boşanmış olan sanatçı, annesiyle birlikte yaşamaya devam etmiştir. Bu süreçte babasını tanıma şansını bulamamış olan sanatçı, annesinin babasıyla olan tüm aile fotoğraflarını yok etmesiyle, ailesine ait imgeleri de kaybetmiştir. Babasına dair hiçbir görüntüye ulaşamayan Reznik, 2016 yılında bulduğu eski aile fotoğraflarına dijital müdahalelerde bulunarak onları yeniden üretmiştir. Fotoğraflarda annesinin yanına Jean-Paul Belmondo, Alain Delon gibi ünlü oyuncuların dergilerdeki fotoğraflarını yerleştirerek, sahip olmadığı ideal aile imgesini ortaya koymaktadır. Sanatçı bu serisini “çok kişisel, annemin düşlerinin gerçek olduğu ancak kendim için

yarattığım belleğin kurgusal olduğu, kurgu ve belge arasında bir yerde” (Reznik, 2016) olarak tanımlamaktadır.



Resim 73: Natalya Reznik, Babamı Ararken, 2016

3.4. YENİ AİLELER VE HETEROSEKSİZM ELEŞTİRİSİ

İdealize edilen beyaz, orta sınıf ve heteroseksüel aile mitinin, özellikle 1980’li yılların sonları ve 1990’lı yılların başlarında heteroseksizm eleştirisi üzerinden de gerçekleşmeye başladığı görülmektedir. Konuyla ilgili fotoğraf ve temsil sorununu ele alan çalışmalara ek olarak, yeni ailelerin fotoğraflandığı ve yeni bir aile temsiline ortaya konduğu söylenebilir. Bu çerçevede çalışan sanatçıların, ailenin yalnızca heteroseksüel bir ilişki alanı olarak tanımlanmasına karşı geldiği, bu anlamda idealize edilen aile imgesini alt üst ettikleri görülmektedir.

Portreleriyle tanınan Amerikalı sanatçı Catherine Opie aile eleştirisini heteroseksizm üzerinden gerçekleştiren sanatçılardan biridir. Toplumsal normlarla örtüşmeyen, dolayısıyla da görmezden gelinen eşcinsel çiftlerin ev içi hallerini çektiği ‘Ev İçi Serisi / Domestic Series’ çalışması, heteroseksüel aile mitine karşı bir duruş olarak yorumlanabilir. Seriden ‘Joanne, Betsy ve Olivia / Joanne, Betsy and Olivia’ isimli fotoğrafta, sıradan bir Amerikan evinin salonunda lezbiyen bir çift ve kızları görülmektedir. Modellerini kendi çevresinden seçen ve onları kendi yaşam alanlarında fotoğraflayan Opie, bu yolla görünmeyi ya da görmezden gelineni en doğal haliyle

ve çok da yabancı olmadığı bir noktadan yakalamıştır. Opie, heteroseksist aile idealine ters düşen bu aile fotoğrafının yanı sıra, yine aynı eleştiriyi kendi bedenini üretiminin nesnesine haline getirerek de gerçekleştirmiştir. 1980’li yıllarda özellikle AIDS ile büyük bir mücadelenin verildiği eşcinsel topluluklarında bulunmuş olan sanatçı, bu dönemde kanın, bu hastalıkla politik bir bağı olduğunu söylemekte, bu çerçevede de kana karşı korku değil, ilgi duymaya başladığını vurgulamaktadır (Opie). ‘Otoportre, Kesme / Self-Portrait, Cutting’ isimli çalışmasında, kendi sırtına lezbiyen bir aile imgesi kazımış ve kanlı sırtını fotoğraflamıştır. Fotoğraflarında sıklıkla bedenine müdahale eden sanatçının bu fotoğrafında bir tür acıya ve zorluklara direniş temsil edilmektedir. Özellikle feminist sanatta birçok kadın sanatçının sahiplendiği bedene müdahale etme pratiği, bir yanıyla da sanatçının, kadın bedeni üzerindeki baskılara ve kontrol mekanizmalarına başkaldırısı olarak ele alınabilir. Kadınların bu yolla kendi bedenleri üzerindeki hakimiyetlerini vurguladığı söylenebilir.



Resim 74: Catherine Opie,
Ev İçi Serisi, Joanne, Betsy & Olivia, 1998



Resim 75: Catherine Opie
Otoportre-Kesme, 1993

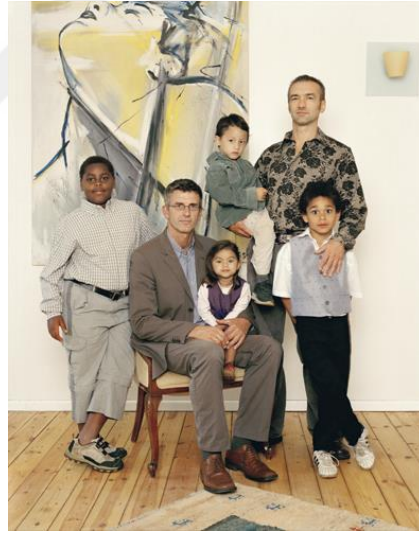
Alman fotoğraf sanatçısı Verena Jaekel’in toplum içindeki farklılıklara dikkat çektiği aile fotoğrafları ise göçmenlik, toplumsal cinsiyet, aile gibi kavramlar etrafında şekillenmekte, bu vesileyle günümüz modern ailesinin çeşitliliğini vurgulamaktadır. Jaekel’in fotoğrafları, fotoğrafın ilk dönemlerindeki stüdyo fotoğraflarına ve geleneksel aile fotoğraflarına işaret etmek amacıyla büyük format analog fotoğraf makinesiyle çekilmektedir. Sanatçı, aile fotoğraflarını “tanıdık ve bilinmeyen, gözlemci ve modeli arasında bir köprü” (Jaekel, 2014) olarak kullandığını ifade etmektedir.

‘Yeni Aileler / New Families’ isimli serisi, eşcinsel partnerlerden ve çocuklarından oluşan aileleri götüntülemektedir. Bu aile fotoğraflarında dikkat çeken en önemli detay çoğu ailenin en az bir çocuğa sahip olmasıdır. Bu detay, günümüzde eşcinsel ailelerin çocuk sahibi olma oranının yüksekliğini ortaya koymaktadır. Bu oranın artışı o kadar belirgin bir hale gelmiştir ki, günümüzde ‘gayby boom’ olarak adlandırılmaktadır (Malich, 2006). Bu isim, 2. Dünya Savaşı ardından artan doğumlara ithafen kullanılan ‘babyboom’ kelimesinden gelmektedir.

“Aile nedir? Akla ilk gelen cevap hala geleneksel baba, anne ve çocuk üçlüsünün görüntüsü, ancak mevcut sosyal gelişimler ışığında bu soruyu cevaplamak gittikçe zorlaşıyor. Geleneksel aile kavramına uzun zamandan beri çeşitli aile durumları ve kişisel yaşam anlayışları eşlik ediyor. Marjinalleşmiş, eşcinsel ve queer çiftler bu çeşitliliğin bir parçası; sonuçta, bugün altı eşcinsel çiftten biri çocuklarıyla yaşıyor” (Malich, 2006).



Resim 76: Verena Jaekel
Yeni Aileler, Velbert, 2006



Resim 77: Verena Jaekel
Yeni Aileler, Berlin, 2006

Jaekel’in fotoğraflarındaki yeni aile imgeleri, anne, baba ve çocuk üçlemesinin normatifliğinin günümüzde geçerliliğini kaybettiğini göstermektedir. Ancak bu değişim, tüm toplumlarda aynı şekilde gerçekleşmemektedir. Fransa, Almanya, Hollanda da dahil olmak üzere on üç Avrupa ülkesi, Amerika’nın birkaç eyaleti ve Kanada gibi bazı ülkelerde eşcinsel evlilik yasal olarak tanınmakta ve bu çiftler yasal yollarla çocuk sahibi olabilmektedir. Fakat yasal olarak kabul gören bu ülkelerde bile,

bu ailelerin, heteroseksüel bir aileden farklı olarak, sosyal açıdan birçok zorluk yaşadığı söylenebilir.

Eşcinsel partnerlerin oluşturduğu ailelere bir diğer örnek ise Amerikalı fotoğrafçı Moira Barrett'in 'Sudan Daha Kalın / Thicker Than Water' serisinde ortaya koyduğu kendi ailesidir. Sanatçı bu seride kendi aile fotoğrafları üzerinden hikayesini anlatmakta, eşcinsel bir çift olarak diğer ailelerle farklılıklarını ya da benzerliklerini bu yolla ortaya koymaya çalışmaktadır. Bu seride, Barrett'in eşiyle ve evlat edindikleri Çin asıllı çocuklarıyla evlerinden günlük kareler görülmektedir.

“Aile anlatımız, içinde yaşadığımız toplumla benzerliklerimizi ve farklılıklarımızı vurgulayan kendi sırlarımızı ve gerçeklerimizi ortaya koyuyor. Tesadüfen değil, tercihle, biyolojik olarak değil şansla biraraya geldik ve bu durum ailemizi yaratırken birçok özel zorlukla karşılaşmamıza neden oldu” (Barrett M. , 2010).

'Sudan Daha Kalın / Thicker Than Water' serisinden 'Bedroom / Yatak Odası' fotoğrafı, ev içinde en mahrem sayılabilecek alanda çekildiği için seriyi en iyi ifade eden fotoğraflardan biridir. Fotoğrafta, çift kişilik bir yatak üzerinde kadın partnerlerden biri kitap okurken, evlat edindikleri Çin asıllı çocuk uzanmış bir biçimde objektife bakmaktadır. Bir diğer kadın ise yatağın başında ayakta görülmektedir. Fotoğraf, gündelik bir an içinde, rastgele çekilmiş izlenimi vermektedir. Bu yaklaşım, toplumsal normların dışında varsayılan bir ailenin, gündelik rutinler içinde toplumdaki diğer ailelerle benzerliklerini ortaya koymaktadır. Aynı zamanda, çocuğun objektife bakıyor olması da bir tür meydan okuma olarak okunabilir. Toplum içinde yaşadıkları zorluklara, verdikleri mücadelelere rağmen, cesurca ve açıklıkla mahremlerini açıyor olmalarına işaret etmektedir.



Resim 78: Moira Barrett, Sudan Daha Kalın; Yatak Odası, 2010

3.5. TÜRK MODERNLEŞMESİNDE AİLE

Türkiye’de Tanzimat’la birlikte başlayan ve Cumhuriyet’in ilanıyla yükselişe geçen modernleşme süreci, yeni bir toplumsal yapının oluşturulmasında etkili olmuştur. Ailenin toplumsal yapıdaki temel mekanizmalardan biri olması, bu süreçte Türk ailesinde de büyük değişikliklere yol açmıştır. Zira, aileyi dönüştürmek, tüm toplumu ve gelecek nesilleri de dönüştürmek anlamına gelmektedir. Bu çerçevede Türkiye’den sanatçıların, Türk modernleşmesinde ailenin bu işlevsel durumunu çeşitli yaklaşımlarla ele aldığı, özellikle kadın sanatçıların toplumsal cinsiyet bağlamında aile kavramını sorguladığı görülmektedir.

Örneğin, 1941 doğumlu Nur Koçak, ‘Aile Albümü’ isimli serisinde kendi aile fotoğraflarını foto-gerçekçi bir üslupla yeniden üreterek, kişisel hikayesi üzerinden dönemin aile yapısına odaklanmıştır. Koçak, 1970’li yıllardaki ilk üretimlerinde gazete ve dergi gibi yazılı basında kadın temsillerine ve kadın bedenine odaklanmış, ancak 1980’li yıllara gelindiğinde Türkiye’de kadının durumunu değerlendirirken kendi kişisel arşivine yönelmiştir. 1980-83 yılları arasında gerçekleştirdiği ‘Aile Albümü’ isimli seride kendi aile albümünden fotoğrafları, yazılı basındaki kadın temsillerinde olduğu gibi, yine hiper-gerçekçi bir üslupla yeniden üretmiştir.

“‘Aile Albümünden’ dizisinin resimlerine ablamın okula başlaması, benim doğum günüm gibi, çoğu özel günlerde çekilmiş fotoğraflar kaynaklık ediyor. Bir dönem atmosferini yeniden kurmak, yitirilen çocukluğun güzel günlerini (Baudelaire buna “Les verts paradis de l’enfance perdue” diyor) geri getirmek çabası olarak bakılabilir bu resimlere” (Koçak, 2018).

Sanatçı nostaljik bir bakış açısıyla üretmiş olsa da serinin dönemin idealize edilen aile yapısını açıkça ortaya koyduğu söylenebilir. Bu resimlere kaynaklık eden fotoğrafların 1950’li yıllarda bürokrasinin merkezi olan Ankara’da yaşayan sanatçının ailesine ait olması, bu serinin Türk Modernleşmesiyle olan ilişkisini ortaya koymaktadır. Bu resimlerin dönemin idealize edilen aile yapısını yansıttığı söylenebilir. Örneğin ‘Aile Albümü’ serisinden ‘Annem, Babam, Ablam’ isimli çalışmada, fotoğraftaki konumlandırılmalar, kıyafetler, verilen pozlar; her biri birer gösterge olarak okunabilir. Özellikle 1950’li yıllarda idealize edilen türk ailesi, çalışmadaki çekirdek aile imgesinde de kendisini göstermektedir. Anne, baba ve çocuklardan oluşan çekirdek aile, modern türk ailesinin bir temsilidir. Bu temsille, özellikle aile fotoğraflarında sıklıkla karşılaşılmaktadır. Aile içindeki kadınların güzel ve süslü elbiseler içinde olması, saçlarının yapılı olması, büyük kurdelelerle süslenmesi, babanın üniformasıyla dimdik duruşu gibi detaylar, aile fotoğraflarındaki bu temsile verilen önemi de göstermektedir. Toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden baktığımızda ise, ailenin kadın fertlerinin oturarak, babanın ise ayakta ve askeri üniformayla poz vermesinin, babanın, bir başka deyişle erkin otoritesini temsil ettiği söylenebilir. Bu imge, erkeğin aile içindeki baskınlığını ve kamusal alandaki otoritesini ev içinde de koruduğunun bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 79: Nur Koçak, Annem, Babam, Ablam ve Ben, 1980-83

Nur Koçak gibi, Gülsün Karamustafa da ‘Güllerim, Tahayyüllerim’ isimli çalışmasında Türkiye’de modernleşme sürecini aile üzerinden ele almaktadır. Karamustafa, resimden fotoğrafa, yerleştirmeden videoya geniş bir malzeme çeşitliliğine sahip çalışmalar üretmektedir. 1960’lı yılların başında, figüratif resmin ve politik olmanın reddediliği bir güzel sanatlar eğitimi alan sanatçı, ilk dönem çalışmalarında tüm bu dayatmalara karşı bir duruş sergileyerek figüratif resimler yapmıştır.

1980’li yılların ortalarına gelindiğinde ise, Gülsün Karamustafa’nın farklı malzemeleri birarada kullanmaya başladığı görülmektedir. Bu dönemde, özellikle malzemenin kültürel bağlamı çerçevesinde çalışmalar ürettiği, kumaştan, buluntu nesnelere, eski dergi kapaklarından, kişisel eşyalarına kadar her türlü nesneyi sanat üretimine dahil ettiği görülmektedir.

Karamustafa’nın 2013 yılında gerçekleştirdiği ‘Güllerim Tahayyüllerim’ isimli çalışma da sanatçının malzeme zenginliğinin örneklerinden biridir. Çalışma, kendi aile albümünden bir fotoğraf ve etrafına yerleştirilmiş kelimelerden oluşmaktadır. Fotoğrafta, trenin penceresinden bakan bir kız çocuğu, arkasında da yüzünün ve bedeninin bir kısmını gördüğümüz annesi ve kucağında kardeşi olduğunu varsaydığımız bir bebek bulunmaktadır. Tren imgesinin Türk Sanatı’nda çoğunlukla

Cumhuriyet tarihinin ilk dönemlerine işaret ettiği söylenebilir. Türkiye'nin belleğinde Mustafa Kemal Atatürk'ün tren penceresinden baktığı fotoğrafla yer almaktadır (Heinrich, 2007, s. 62). Dolayısıyla bu çalışmadaki tren imgesinin Türk modernleşmesinin simgesi haline gelmiş görsellerden birine, Atatürk'ün fotoğrafına gönderme yaptığı söylenebilir. Tren imgesi Cumhuriyet sonrası yaygınlaşan ve modernizmin sembollerinden biri olan demiryolları olgusuna işaret etmektedir. Karamustafa'nın 'Cumhuriyet Simgesi' (Aktaran: Antmen, 2013) olarak nitelendirdiği bu imge, sanatçının çocukluk yıllarından bir görsel üzerinden iletilmektedir. Sanatçı bu yolla, kendi çocukluk yıllarının, yani 1950'li yılların, modernleşme idealini aile kurumu üzerinden ele almaktadır. Dönemin sembol imgesinin içinde, odak noktası haline gelmiş aile imgesi, ailenin toplumsal dönüşümlerdeki rolünü ve dolayısıyla da Türk modernleşmesindeki değerini ifade etmektedir. Çalışmadaki bu fotoğraf, sergi alanındaki duvarlara yazılmış iki satırlık dizelerle birlikte sunulmaktadır. Bu satırlar, tren imgesinin de ifade ettiği, yer değiştirme, taşınma üzerine yazılmış şiirlerden alıntılanmaktadır; durulmuşum, vurulmuşum, güllerim tahayyüllerim gibi.



Resim 80: Gülsün Karamustafa, Güllerim Tahayyüllerim, 2013

3.6. ANNELİK VE KADININ EMEĞİ

Feminist teorinin de sıklıkla ele aldığı annelik, toplum tarafından kadın olmanın zorunluluğu olarak dayatılmaktadır ve anne olmayan / olmak istemeyen / olamayan kadınlar ötekileştirilmekte ve bu durum bir eksiklik olarak kabul edilmektedir. Anne olmak istemeyen kadın, toplumsal normların dışında kalır ve ötekileştirilir. Anneliğe atfedilen kutsallığın ve zorunluluğun kadınların özgürleşmesindeki önemli engellerden biri olduğu söylenebilir. Zira, çocuğun beslenmesi, bakımı gibi ev içi

işlerinin çoğunlukla kadına / anneye atfedilmesi, kadının kendi kariyerine, sanatsal üretimlerine engel olabilmekte, kısıtlayabilmektedir. Kadın sanatçılar bu anlamda erkek sanatçılara göre çok daha büyük bir mücadele alanı içindedirler.

Sanat tarihçi Linda Nochlin, 1971 yılında yazdığı ‘Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok’ makalesinde kadınların sanat tarihindeki eksikliğini bu çerçevede yorumlamaktadır. Bu metnin temeli “sanat tarihinin farklı dönemlerinde hangi toplumsal sınıflardan, katmanlardan ya da gruplardan sanatçılar çıkma ihtimalinin daha yüksek olduğunun” (Nochlin, 2010, s. 133) sorgulanmasına dayanmaktadır. Bu çerçevede, Nochlin kadınların toplumsal talepler ve beklentiler nedeniyle kendilerini sanatsal üretimlerine veremediklerini söylemektedir. Dolayısıyla da kadınların sanatla ilgili uğraşları çoğunlukla amatör düzeyde tanımlanır. Kadınların hayattaki asıl başarısı ya da hedefi ailesi ve eşiyle ilgilenmektir (Nochlin, 2010, s. 143). Özellikle 1970’li yıllardan itibaren feminist yaklaşımın sanat alanındaki varlığıyla birlikte, bu ikililik arasında kalan kadın sanatçılara yönelik topluluklar oluşturulmuş, kadın sanatçıların hayatlarını kolaylaştıracak ortak çözümler bulmak, bu anlamda birlikte mücadeleye etmek için alanlar yaratılmıştır. Bunların ilk örneklerinden biri ‘Mother Art / Anne Sanat’ ismiyle 1973 yılında kurulmuştur. Grubun kurucu üyelerinden Suzanna Siegel, 1970’li yılların başlarında bazı feminist sanatçıların bile hem anne hem sanatçı olmanın çatışma içeren bir durum olduğunu düşündüklerini söylemektedir (Siegel, Bilinmiyor). Grup kurulduğundan itibaren birçok performans, yerleştirme, fotoğraf gibi araçlarla sergiler düzenlemiş, aynı zamanda daha pratik bir çözüm olarak dönemin feminist sanat merkezi olan ‘Woman Building / Kadın Binası’nın bahçesine çocuklar için oyun alanı inşa etmişlerdir.

Kadın sanatçıların annelikle ilgili kurduğu bu mücadele alanı, birçok kadın sanatçının üretimlerinin bir parçası haline gelmiştir. Özellikle kendi kişisel hikayeleri, ya da deneyimleri çerçevesinde çalışmalar yapan kadın sanatçılar için annelik, emek, zaman, kadınlığın inşası gibi konuları da beraberinde getirmektedir. Örneğin, Maria Mahon’un ‘Aile Portresi / Family Portrait’ isimli çalışması anneliği kadının emeği ve zaman kavramları üzerinden ele almaktadır. Bu çalışmada sanatçı, aile fotoğraflarını endüstriyel emaye levhalara basmış ve tüm sergi alanını bu fotoğraflarla doldurmuştur. Fotoğraflar sanatçının annesinin çektiği aile fotoğraflarıdır. Burada vurgulanan,

kadının ev içi emeği ve bir kadının ailesi için harcadığı zamandır; kendi ailesini belgelemek ve bir bellek oluşturmak amacıyla harcadığı zamanı ortaya koymaktadır. Bu çerçevede, feminist filozof ve psikoanalist Julia Kristeva'nın tanımladığı 'kadınların zamanı' kavramı açıklayıcı olacaktır; bu zaman algısı, 'Hisse senedi sahiplerinin, seçim döngüsünün ya da mali yılın zamanı değil de doğumlar, doğum günleri, ilk adımlar, okulun ilk günleri, bakireliğin kaybedilişi, düğünler, menapoz ya da sevilenlerin ölümlerinin belirlediği türden bir zaman algısı'dır (Moore). Sanatçı, kadına ait olan bu zamanı temsil eden fotografik görselleri endüstriyel levhaların üzerine aktararak bu iki farklı zaman algısını vurgulamaktadır. Marie Mahon'un 'Aile Portresi' isimli çalışmasının, kadının aile içinde harcadığı zamana ve emeğe işaret ederken annelik deneyimine de gönderme yaptığı söylenebilir.



Resim 81: Maria Mahon, Aile Portresi, 1975

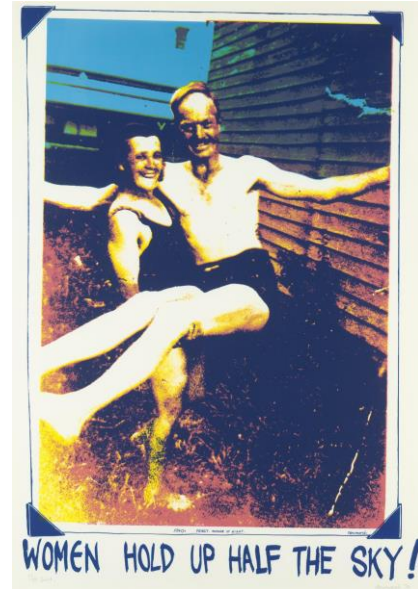
Çağdaş sanat alanındaki toplumsal cinsiyet odaklı aile eleştirilerine bakıldığında, sanatçıların aile ve kadın emeği konusunu çoğunlukla kendi annelik deneyimleri üzerinden ele aldığı söylenebilir. Avustralyalı sanatçı Anne Newmarch'ın aile fotoğraflarını kullandığı çalışmalar da anneliği kadın emeği üzerinden değerlendirmektedir. Oğullarının çeşitli yaşlarda gündelik etkinlikler içinde görüldüğü çalışmasında sanatçı, fotoğrafları birebir kullanmak yerine, ipek baskıyla yeniden üretmektedir. Sanatsal üretimlerinde baskı tekniğini sıklıkla kullanan sanatçının bu yöntemi tercih etmesi hem teknik bir zenginlik hem de fotoğrafın sanatçının kendine özgü üretim biçimine uygulanması olarak yorumlanabilir. Bu seriyle Newmarch'ın kendi deneyimleri üzerinden kadın emeğine işaret ettiği, bir annenin ev içindeki en

büyük sorumluluklarından biri olan çocuk bakımının zorluklarını ortaya koyduğu söylenebilir.

Progressive Art Mouvement isimli politik sanatçı topluluğunun da kurucularından olan Newmarch'ın çalışmaları, feminist bir yaklaşıma sahiptir. Bu çerçevede Los Angeles Modern Sanatlar Müzesi'nde gerçekleşen WACK Sanat ve Feminist Devrim isimli serginin de öncülüğünü yapmıştır. Sergide, Türkiye'den Nil Yalter de dahil olmak üzere Orlan, Marina Abromoviç, Louise Bourgeois, Judie Chicago gibi önemli kadın sanatçıların ve sanatçı topluluklarının işleri sergilenmiştir. 120 sanatçının dahil olduğu sergi, feminist sanatın önemli yapı taşlarındandır. Ann Newmarch'ın feminist çerçevede gerçekleştirdiği en bilinen çalışmalarından bir diğeri ise kadının aile içindeki sorumluluklarına gönderme yapan 'Woman Hold Up Half The Sky' isimli posteridir. Bu çalışmada, yine ipek baskı yöntemiyle halasına ait bir fotoğrafı yeniden üretmiştir. Fotoğrafta halası eşini kucağına almış, gülümseyerek poz vermektedir. İki işte birden çalışarak sekiz çocuk büyütmüş olan halasına ithafen gerçekleştirdiği çalışma, kadının bir yandan sosyal hayatında emeğiyle verdiği mücadeleyi, bir yandan da ev içindeki emeğini, güçlü kadın imgesiyle ifade etmektedir.



Resim 82: Ann Newmarch
Jake, Bruno ve Jessie 11-6-1 Yaşında, 1983



Resim 83: Ann Newmarch
Kadınlar Gökyüzünün Yarisına Dayandı, 1978

Kadın emeği ve aile ilişkisini kendi annelik deneyimi üzerinden ele alan bir diğer feminist sanatçı ise Amerikalı Mierle Laderman Ukeles'tir. Sanatçı, performansları da içeren sanatsal üretim pratiklerini 'Bakım Sanatı / Maintenance Art' olarak ifade etmektedir (Wilson, 2016, Paragraf:5). Bu ifadesi, aile ve evliliğin kendisine yüklediği sorumlulukları bir üretim biçimi haline getirmesi olarak yorumlanabilir.

“Ben bir sanatçıyım. Ben bir kadını. Ben bir eşim. Ben bir anneyim. (Rastgele sıralamayla) Çokça yıkama, temizleme, yemek yapma, onarıyorum, destek veriyorum, koruyorum vs. Aynı zamanda, bunlardan bağımsız olarak şimdiye kadar sanat yapıyorum. Şimdi, sadece bu gündelik bakım işlerini yapacağım ve bunları sanatsal olarak bilinç düzeyine çıkartıp sergileyeceğim” (Wilson, 2016, Paragraf:5).

Ukeles'in 'Çıkmak İçin Giyinme, Girmek İçin Soyunma / Dressing To Go Out, Undressing To Go In' isimli fotoğraf serisi, sanatçının evden çıkarken ve eve girerken iki çocuğunun giyinmesine ve soyunmasına yardım ettiği fotoğraflardan oluşmaktadır. Toplamda doksan altı siyah beyaz kareden oluşan bu kolaja bir temizleme bezi zincirle tutturulmuştur. Burada kullanılan zincirin, köleliğe işaret ettiği ve kadının ev işlerindeki mahkumiyeti olarak yorumlanabilir. Aynı zamanda, tekrarlayan giyinme / soyunma etkinliği kadının ev içindeki zamanına ve emeğine vurgu yapmaktadır. Tekrarlanan aktiviteler kadının günlük rutininde harcadığı ve sanatsal üretimlerine ayıramadığı zamana işaret etmektedir.



Resim 84: Mierle Laderman Ukeles, Çıkmak İçin Giyinme, Girmek İçin Soyunma, 1973

Amerikalı sanatçı Bea Neattles'ın 1978 yılında ilk çocuğunun doğumuyla başladığı uzun soluklu projesi 'Hayat Dersleri: Bir Annenin Günlüğü / Life Lessons: A Mother's Diary'de siyah beyaz aile fotoğraflarıyla, yazılarla ve süt kutusu gibi ev içi nesnelerin fotoğraflarıyla bir yandan kadın sanatçı olarak yaşadığı annelik deneyimini bir yandan da çocuklarıyla olan ilişkisini aktarmaktadır. 1970'li yıllarda fotoğrafa başladığı ilk dönemlerde çoğunlukla kumaşlara, aynalara ya da kağıtlara farklı fotoğraf teknikleriyle renklendirilmiş baskılar yapan sanatçı, ilerleyen dönemlerinde çok daha sade bir fotografik anlayışı sahiplenmiştir. İlk dönemlerinde mitolojik hikayelerin etkisiyle yaptığı düşsel görüntülerin yerini sonraları çok daha eleştirel bir dile sahip imgeler almıştır. Toplumsal cinsiyet, annelik gibi kavramlar etrafında şekillenen çalışmalarındaki bu dönüşümü sanatçı "Düşünen herkes, çocuklarımız ve çevremiz hakkında endişelenmelidir. Alternatif fotoğraf tekniklerinden ayrılmamın sebebi içerik oldu. Yüzey süslemelerine ihtiyacımın olmadığı bir ciddiyete sahip oldum" (Aktaran: Foerstner, 1991, Paragraf:6). şeklinde açıklamaktadır.

'Hayat Dersleri: Bir Annenin Günlüğü / Life Lessons: A Mother's Diary' çalışması, sanatçı kitabı olarak yayınlanmış uzun soluklu bir projedir. Kitap, bir hastane odasında, doğumun hemen ardından sanatçının oğlunu kucağında tuttuğu siyah beyaz bir fotoğrafla başlamaktadır. Kapakta yer alan bu görselde sanatçı fotoğrafı elinde tutarak yeniden fotoğraflamıştır. Bu yolla, kitabın içerdiği tüm fotoğraflarda olduğu gibi izleyicide yabancılaşma etkisi yaratmaya çalıştığı söylenebilir. Fotoğraflara eklenen yazıların, foto-montajların, yeniden fotoğraflamaların bu amaca yönelik kullanılmış bir yöntem olduğu söylenebilir. Sanatçının, çoğu insanın aşına olduğu bu sıradan fotoğraflarla izleyici arasına bu yolla mesafe koymaya çalıştığı görülmektedir. Bu mesafe, izleyicilerin fotoğrafları içselleştirip, bağ kurmasını değil, onlara dışarıdan bir gözle bakarak sorgulayıcı bir yaklaşıma sahip olmalarını hedeflemektedir. Aynı şekilde, 'Kayıp / Missing' isimli foto-kolajda da aynı etki görülmektedir. Bu kez, ev içinden gündelik nesneleri fotoğraflayan sanatçı, mısır gevreği ve süttten oluşan çocuk kahvaltısına, anne ve çocuk imgesi yerleştirmiştir. Anne ve çocuğun yüzleri görülmemekte, yalnızca profilden ifadeleri belli belirsiz seçilmektedir. Masada bulunan süt kutusuna ise kayıp çocuk ilanları eklenmiştir. Sanatçının, gündelik bir fotoğrafa bu imgeleri ekleyerek izleyiciyi

bu alışıldık imgeden uzaklaştırdığı ve bu imgeye dışarıdan sorgulayıcı bir gözle bakmaya davet ettiği söylenebilir. İzleyici burada yalnızca tanıdık bir sahneyle değil, aynı zamanda bu sahnenin aşinalığını bozan iki farklı imgeyle daha karşılaşmaktadır.

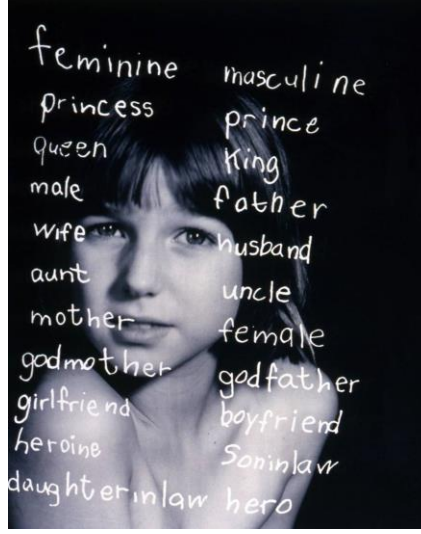


Resim 85: Bea Nettles, Hayat Dersleri
Bir Annenin Günlüğü (Kapak)
1990, Detay



Resim 86: Bea Nettles, Hayat Dersleri;
Bir Annenin Günlüğü, Kayıp,
1986, Detay

‘Hayat Dersleri: Bir Annenin Günlüğü / Life Lessons: A Mother’s Diary’ serisinden bir başka örnek ise ‘Dişi – Erkek / Feminine – Masculin’ isimli fotoğraftır. Bu fotoğraf da yine aynı amaca hizmet etmekte, ancak bu kez farklı bir yöntem uygulanmaktadır. ‘Dişi – Erkek / Feminine – Masculin’ isimli fotoğrafta kızı Rachel’in portresinin üzerine, yine çocuklarının kendi el yazılarıyla, okul ödevlerinden bir bölümü geçirmiştir. Yazıda, İngilizcedeki bazı kelimelerin dişi ve erkek versiyonları karşılıklı olarak yazılmıştır. İngilizce dilbilgisi derslerinde karşımıza çıkan bu ikililikler, dildeki cinsiyet ayrımına işaret etmektedir. Sanatçı, toplumsal olarak inşa edilen kadınlık ve erkeklik rollerini dil üzerinden ortaya koymaktadır. Yazıyla gelen yabancılaştırma etkisi, izleyiciye yalnızca bir kız çocuğunun fotoğrafına değil, aynı zamanda dil aracılığıyla inşa edilen kadınlığa da baktığını hatırlatmaktadır.



Resim 87: Bea Nettles, Hayat Dersleri: Bir Annenin Günlüğü, Dişi/Erkek, 1987, Detay

Amerikalı çağdaş sanatçı Mary Kelly'nin Fort / Da isimli fotoğraf serisi de Bea Nettles'a benzer olarak annelik üzerinden inşa edilen kadınlığı dil merkezli olarak ele almaktadır. Feminist sanatın kült eserlerinden biri olmuş 'Post Partum Project' isimli çalışmasıyla tanınan Mary Kelly'nin Fort / Da isimli fotoğraf serisi bu çalışmanın bir parçası niteliğindedir.

'Post Partum Document' Mary Kelly'nin 1973 yılında başladığı ve ilk olarak 1979 yılında sergilenen altı bölüm ve 165 parçadan oluşan dokümantatif bir çalışmadır. Çalışma, sanatçının oğlunun ilk yıllarındaki ilişkilerine odaklanmaktadır. Doğrudan kadın temsillerini kullanmayı reddederek kadın imgesinin metalaştırılmasını ters yüz etmeyi hedefleyen sanatçı (Chadwick, 2017, s. 403), burada da yeni doğmuş oğluna ait eşyaları, onun rastgele çizdiklerini, bu dönemde aldığı küçük notlarla, denemelerle, günlüklerle biraraya getirmektedir. Oğlunun ilk altı senesini her detayıyla kayıt altına alan bu çalışma, ilk söylediği kelimedenden, yazdığı ilk harfe, kullandığı beze kadar her ayrıntıyı barındırmaktadır. Sanatçı, Foucault'nun da etkisiyle cinsiyeti toplumsal söylemler ve kurumlarca şekillenen bir olgu olarak ele almaktadır. Dolayısıyla, bu süreci kayıt altına alarak bir annenin / kadının sahip olma ve kaybetme arzusunu, oğlunun cinsiyetlendirilmiş (erkek) olarak ataerkil düzene dahil oluşunu ortaya koyduğu söylenebilir (Chadwick, 2017, s. 404).

‘Post-Partum Document’la aynı dönemde gerçekleştirdiği ve bu projenin bir parçası olarak da değerlendirilebilecek olan ‘Fort / Da’ çalışması ise, yine oğlunun bebekliği sırasında ellerinin biraraya geldiği anların fotoğraflarından oluşmaktadır. Dilin gelişiminden önce anne ve bebek arasındaki bir tür iletişim biçimi olarak değerlendirilebilecek olan el hareketleri, sanatçının cinselliğin dil aracılığıyla inşasına yaptığı bir gönderme olarak okunabilir. Çalışma, ismini Freud’un çocuk ve anne arasındaki ilişkiyi yorumladığı bir çocuk oyunundan almaktadır (Bull, 2020, s. 177). Bu oyunda çocuk, elindeki oyuncasını saklayarak ve yeniden ortaya çıkararak bu davranışı tekrarlamaktadır. Sakladığı anlarda ‘fort’ yani ‘gitti’ kelimesini söyleyen çocuk, oyuncası ortaya çıkardığında ise ‘da!’ yani ‘burada’ kelimesini söylemektedir. Freud bu oyunda çocuğun, oyuncakla annesi arasında bir ilişki kurduğunu, oyuncanın varlığını ve yokluğunu kendi kontrolüne alarak onun üzerinde, bir yandan da annesi üzerinde hakimiyet kurduğunu vurgulamaktadır. Mary Kelly de bu oyunun adını verdiği çalışmasında, oğluyla kurduğu dil öncesi iletişimi bu kaybetme ve sahip olma ilişkisi üzerinden yorumlamaktadır.



Resim 88: Mary Kelly, Fort / Da, 1974

3.7. ERİL BAKIŞ

Laura Mulvey’in 1972 yılında ana akım Hollywood sinemasında kadın temsillerini ele aldığı ‘Görsel Zevk ve Anlatı Sineması’ metni sinemanın ve diğer kitle iletişim araçlarının, ideolojik mesajları iletmedeki gücünü temel almaktadır. Bu metinde Mulvey, sinemanın skopofiliyle¹¹ ilişkisi üzerinde durmuş, burada ortaya

¹¹ İzlemekten alınan haz. (Sigmund Freud)

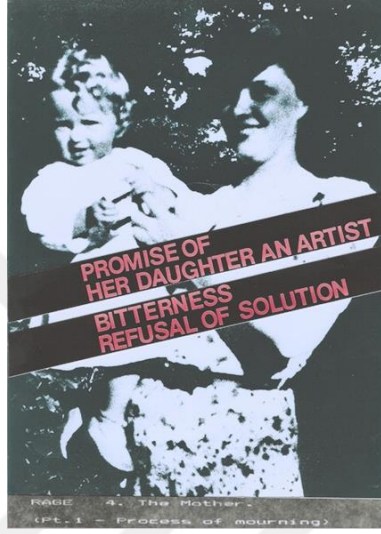
koyduğu görüşlerini kadının izlenen, erkeğin ise izleyen olarak belirlendiği bir ikililik üzerine kurgulamıştır. Belirleyici olan erkek bakışının fantezisini kadın figürüne yansıttığını, kadın figürünün ise bu bakışa göre inşa edildiğini söylemektedir (Mulvey, 2010, s. 286). John Berger ise kadının kendini erkek bakışına göre düzenlenen seyirlik bir nesne olarak ortaya koyduğunu söylemektedir.

“Erkekler kadınları seyredeler. Kadınlar seyredişlerini seyredeler. Bu yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkektir; gözlenense kadın. Böylece kadın kendisini bir nesneye – özellikle görsel bir nesneye-seyirlik birşeye dönüştürür” (Berger, 1978, s. 48).

Kadın imgelerinin erkek bakışına göre şekillendiğine işaret eden bu metinlerin, aile fotoğrafları için de uygulanabilir olduğu söylenebilir. Zira, aile fotoğrafları kamuya açılan aile temsilleridir ve buradaki kadın imgesi de erkek bakışı çerçevesinde şekillenmektedir. Aile fotoğraflarındaki bu yaklaşım, İngiliz sanatçı Mary Yates’ın ‘Tek Kadın / The Only Woman’ isimli çalışmasının temelini oluşturmaktadır. Sanatçının bu çalışması annesini kaybetmesinin ardından başladığı üç bölümlük bir seriden meydana gelmektedir. Bu bölümler; öfke, acı ve bakış olarak adlandırılmıştır. Sanatçı, yaşadığı yas sürecini ortaya koyduğu çalışmasında Freud’u temel almaktadır; Freud bilinçdışındaki tek kadının anne olduğunu söyler. Aşkın ilk nesnesi olarak anne ilk kaybedilen objedir ve bir bakıma, her zaman kaybedilmiş gibi düşünülür; hatta kaybeden kadının kendisi anne olduğunda bile. Kayıp obje, her zaman bir arzu durumudur ve ancak yokluk ve kayıpla temsil edilebilir (Aktaran:Yates, 2016).

Mary Yates, serinin ilk bölümü ‘öfke’de, aile albümünden fotoğrafları metinlerle biraraya getirmiştir. Arzu ve kayıp hikayesi dramatize edilmiş bir biçimde ele alınmaktadır. Kız çocuğunun annesinin ölümüne verdiği duygusal tepki, popüler gazetelerin seri üretimi gibi sunulmaktadır. Karakterler, kahramanca ve mitolojik olarak sunulmuş, açık bir biçimde tasvir edilmiştir. Örneğin Resim 89’da bir kız çocuğu ve annesinin fotoğrafının üzerinde ‘sanatçı, kızının sözü’ ve ‘çözümün keskin reddi’ yazmaktadır. Biçimsel olarak bakıldığında bir gazete manşetini de andıran bu slogan ve seri olarak üretilmiş izlenimi veren görsel kamusal alana ait bir imge gibi görünmektedir. Bu fotoğraflar, yalnızca bir kadın için sembolik olabilir (burada işi üreten sanatçı) ancak ikonik bir biçimde kamusal olarak da işlev görmektedir (Yates, 2016).

İkinci bölümde ise, annesine ait on adet fotoğraf dolaysız olarak görülmektedir. İlk bölümde olduğu gibi görsellere metinler eşlik etmemektedir. Bu durum, görselleri kamusal bir nesneden ziyade, daha öznel birer hatıraya dönüştürmektedir. Bir başka deyişle, sanatçının annesinin kaybından dolayı yaşadığı yas doğrudan izleyiciye aktarılmaktadır.



Resim 89: Mary Yates, Tek Kadın
Birinci Bölüm: Öfke, 1984



Resim 90: Mary Yates, Tek Kadın,
İkinci Bölüm: Acı, 1984

Serinin üçüncü bölümü olan ‘bakış’ta ise parçalara ayrılmış ve farklı uzaklıklardan fotoğraflanmış metinler ve görseller bulunmaktadır. Bir bütünlük oluşturmayan bu imgeler izleyicinin anlatılan hikâyeye yabancılaşmasını sağlamaktadır. Burası izleyicinin anlatılan hikâyenin izleyicisi olduğunun ve kendisinin de izlendiğinin farkına vardığı bölümdür. Artık öfke ve acıdan kopulmuş ve uzaklaşmıştır.



Resim 91: Mary Yates, Tek Kadın, Üçüncü Bölüm: Bakış, 1984

Mary Yates bu üç bölümde aile ve kadın imgelerini, sıradan aile fotoğraflarından farklı olarak, üzerine metinler eklenerek ya da parçalanmış olarak sunmaktadır. Bu müdahalelerle izleyiciyi, aile fotoğraflarına ve kadın imgelerine yabancılaştırdığı söylenebilir. İzleyici burada kendi deneyimine odaklanmaya yönlendirilmektedir. Kadın imgelerinin inşasındaki erkek bakışı, izleyicinin kendi bakışıyla yer değiştirmektedir. Bu yaklaşım, yalnızca aile fotoğraflarıyla değil, aynı zamanda sanat eseriyle ve izleyici arasındaki hiyerarşik ilişkiyi de yıkmaktadır. Sanatçı, bu ilişkinin de ataerkil düzen tarafından inşa edildiğine işaret etmekte, bu anlamda sanat eserini de yeniden yapılandırmaktadır.

SONUÇ

Fotoğraflar, icat edildiği ilk dönemlerden bu yana, hangi amaçla çekilmiş olursa olsun insanlığa ve toplumlara dair bilgi edinmek için kullanılan birer araç olarak değerlendirilmiştir. Yalnızca güzel anıların ölümsüzleştirilmesi ya da bir olayın kayıt altına alınması amacıyla çekilmiş olanlar dahil olmak üzere, uygun bir yöntem aracılığıyla analiz edildiğinde fotoğrafların çekildiği döneme ya da toplumsal yapı hakkında izleyicisine bilgi sağladığı söylenebilir. Ancak, bu noktada fotoğrafın gerçeklikle olan ilişkisi, bir başka deyişle temsil gücü her zaman tartışmalı bir alan olarak varlığını sürdürmektedir.

Toplumsal cinsiyet odaklı sanatsal üretimlerde, fotoğrafın temsille olan ilişkisi çoğunlukla aile fotoğrafları üzerinden ele alınmaktadır. Zira aile, feminist teori tarafından toplumsal cinsiyet rollerinin inşa edildiği bir alan olarak konumlandırılmakta, aile fotoğrafları ise bu amaca hizmet eden birer medyum görevi görmektedir. Bu çerçevede, çağdaş sanat eserlerinde aile fotoğrafı aracılığıyla toplumsal cinsiyet ve aile ilişkisi sorgulandığında, aile fotoğrafları sıklıkla kullanılan bir araç haline gelmektedir.

Bu çalışma, aile fotoğrafını bir medyum olarak kullanan çağdaş sanat eserlerini saptamayı, böylelikle farklı coğrafyalarda üretimler yapan sanatçıların aile fotoğrafları aracılığıyla toplumsal cinsiyet ve aile ilişkisini nasıl ele aldığını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Analiz edilen çağdaş sanat eserleri öncelikle feminizm ve aile odaklı sergiler, bienaller, kitaplar, tezler taranarak ve sosyal medya üzerinden literatüre girmemiş sanatçılara ulaşılmaya çalışılarak elde edilmiştir. Bu sanatçıların eserleri arasından, toplumsal cinsiyet bağlamında aile fotoğraflarını kullanan eserler seçilmiş, bu eserler sanatçıların kendi söylemleri, kitaplardan ve dergilerden metinler de değerlendirilerek analiz edilmiştir. Bu analizler sonucunda, yedi temel yaklaşım belirlenmiş, seçilen eserler bu yaklaşımlar çerçevesinde gruplandırılarak biraraya getirilmiştir. Bu yedi başlık şu şekilde sıralanmaktadır; kadın belleği, toplumsal cinsiyet rolleri, ideal aile miti, yeni aileler ve heteroseksizm eleştirisi, Türk modernleşmesinde aile, annelik ve

kadının emeği, eril bakış. Belirlenen bu yedi başlık içinde, dokuz tanesi Türkiye’den, on sekiz tanesi yurtdışından olmak üzere toplam yirmi yedi sanatçı yer almaktadır.

Kadın belleği başlığı altındaki eserlerden üç tanesi Türkiye’de, iki tanesi de İngiltere’de üretilmiştir. Türkiye’deki eserler, Nancy Atakan, Gözde İlkin ve Didem Ünlü’nün kendi aile fotoğraflarını iğne işi yöntemiyle yeniden ürettikleri eserlerdir. İğne işi kadına atfedilen ve bu nedenle de hobi olarak değerlendirilen bir yöntem olması dolayısıyla kadın sanatçılar tarafından sahiplenilmekte, bu yolla kadın emeğine işaret etmektedir. Ancak, Türkiye’deki bu üç örnek üzerinden bakıldığında, sanatçıların asıl ifade etmek ve altını çizmek istediklerinin kadın belleği olduğu görülmektedir. Ailelerinden kadınların hikayelerini ve fotoğraflarını kullanarak üretilen bu eserlerin, sanatçıların söylemleri de incelendiğinde özellikle ana akım tarih yazımının erkek egemen yapısına bir başkaldırı niteliği taşıdığı söylenebilir.

İngiltere’den Lizzie Thynne ve Tracey Emin’in çalışmaları ise, aile fotoğraflarını olduğu gibi kullanmaktadır. Lizzie Thynne’in videosunda ve Tracey Emin’in aile albümünde, bu iki kadın sanatçının kendi hikayelerini ve ailelerinin hikayelerini fotoğraflar aracılığıyla anlatmayı hedeflediği söylenebilir. Böylelikle kadın hikayelerini ön plana çıkardıkları, özel alana ait olanı kamusal alanda dolaşıma soktukları görülmektedir. Göz ardı edilen bu özel alanın ve bu hikayelerin vurgulanması olarak ele alınabilir.

Toplumsal cinsiyet rolleri başlığı altında İngiltere’den Jo Spence ve Nieves Mingueza, Türkiye’den Aydan Mürtezoğlu, Amerika’dan Carrie Mae Weems, Avustralya’dan Tracey Moffatt, Singapur’dan Amanda Heng isimli sanatçıların eserleri bulunmaktadır. Bu eserlere bakıldığında, aile ve toplumsal cinsiyet rolleri arasındaki ilişkinin farklı noktalardan ele alındığı görülmektedir. Örneğin, Tracey Moffatt ve Jo Spence’in çalışmaları aile içindeki toplumsal cinsiyet rollerinin bireyler üzerinde kurduğu baskıyı ve bu baskının bireyler üzerindeki etkisini sorgulamaktadır. Diğer sanatçılar ise, toplumsal cinsiyet rollerinin sonuçlarına değil, inşa süreçlerine odaklanmış bunu da farklı bakış açılarıyla ele almışlardır. Örneğin, Carrie Mae Weems, ev içi mekana vurgu yaparak, mekanın ve mekandaki davranışların bu rollerin inşasındaki etkisini ele almaktadır. Nieves Mingueza, bireylerin çocukluktan itibaren

içselleştirdikleri toplumsal cinsiyet rollerini renkler üzerinden ele alırken, pembe ve mavi gibi cinsiyetlendirilmiş renklere vurgu yapmaktadır. Aydan Mürtezaoğlu ve Amanda Heng ise, bu rollerin inşa süreçlerinde kadın bedeninin nasıl araçsallandırıldığını ortaya koymakta, aile fotoğrafları aracılığıyla farklı nesillerden kadınların bedenleri üzerinden ele almaktadır.

İdeal aile miti başlığı ise bu miti eleştiren ve ters yüz eden çalışmaları biraraya getirmektedir. Bu başlık altında, Türkiye’den Gülcan Şenyuvalı, Canan Şenol ve Gül Ilgaz’ın, Amerika’dan Tammy Rae Carland’ın ve Rusya’dan Natalya Reznik’in eserleri kullanılmıştır. Gülcan Şenyuvalı, Canan Şenol ve Gül Ilgaz, aile fotoğrafları aracılığıyla yeniden üretilen ideal aile mitini, bu ideale ait olmayan aile fotoğraflarını kullanarak ters yüz etmeyi hedeflemektedir. Şenyuvalı, bu fotoğrafları resim tekniğiyle yeniden üretmiş, Canan Şenol kız çocuklarına atfedilen oyuncak bebeklerle ideal aile mitine uygun olmayan aile fotoğrafları gerçekleştirmiş, Gül Ilgaz ise yine bu idealle ters düşen ve aile albümlerinde rastlanmayan türde bir evlilik fotoğrafına müdahale ederek onu bir ifade aracı olarak kullanmıştır. Tammy Rae Carland ve Natalya Reznik ise, kendi aile fotoğraflarını kullanarak idealize edilen aile imgesini eleştirel bir yaklaşımla yeniden üretmektedir.

Yeni Aileler ve Heteroseksizm Eleştirisi başlığında Amerika’dan Catherine Opie, Almanya’dan Verena Jaekel ve İngiltere’den Moira Barrett’in eserleri biraraya getirilmektedir. Bu üç eserde de idealize edilen heteroseksist aile imgelerinin aksine, eşcinsel evlilikler fotoğraflanmıştır. Böylelikle bazı ülkelerde yasal olarak kabul edilen ancak toplumsal olarak ötekileştirilen eşcinsel evliliklere vurgu yapılmakta, tüm dayatmalara ve zorluklara direnen bu ailelerin mücadelesi ortaya konmaya çalışılmaktadır. Bu başlık altındaki eserler incelendiğinde, aile fotoğrafını kullanarak heteroseksizm eleştirisi yapan sanatçıların Türkiye dışındaki ülkelerde üreten sanatçılar olduğu görülmektedir.

Türk Modernleşmesinde aile başlığında, Türkiye’den Nur Koçak ve Gülsün Karamustafa’nın eserleri incelenmektedir. Türkiye’de Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte hedeflenen modern Türkiye, aile gibi çeşitli kurumlar aracılığıyla inşa edilmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla, Koçak ve Karamustafa gibi aynı kuşaktan iki sanatçının bu

yaklaşımın en belirgin olarak yaşandığı 1950’li yıllara ait aile fotoğraflarını kullanmalarının bu döneme işaret ettiği söylenebilir. Nur Koçak, modern Türkiye idealindeki otoriter baba figürünü, kendi aile fotoğrafını resim aracılığıyla yeniden üreterek ortaya koymaktadır. Gülsün Karamustafa ise bu dönemin sembollerinden biri olan tren imgesini içeren bir aile fotoğrafını, bu imgeyle ilişkilendirilebilecek şiirlerden yaptığı alıntılarla biraraya getirmektedir. Dolayısıyla iki sanatçının da Türk modernleşmesinde aileyi iki farklı odak noktası üzerinden ele aldığı söylenebilir. Türkiye’den sanatçıların, özellikle çocukluğu 1950’li yıllarda geçen ve ilk aile fotoğrafları da bu döneme ait olan sanatçılar olması, kadın sanatçıların kendi aile fotoğraflarına odaklandığının bir göstergesidir.

Annelik ve Kadın Emegi başlığı, bu kavramlar üzerinden aileyi ele alan beş farklı eseri biraraya getirmektedir. Bu bölümde İngiltere’den Marie Mahon, Amerika’dan Bea Nettles, Mierle Laderman Ukeles, Mary Kelly, Avustralya’dan Ann Newmarch’ın eserleri incelenmektedir. Ann Newmarch ve Mierle Laderman Ukeles’in çalışmaları, sanatçıların kendi çocuklarıyla olan anne çocuk ilişkisini doğrudan ortaya koymakta, bunu yaparken de çocuklarıyla olan aile fotoğraflarını biraraya getirmektedir. Marie Mahon ise, annelik ve kadın emegi konusunu, zaman kavramı üzerinden ele almaktadır. Bunu yaparken de kadına ait zamanın, kapitalist düzenin zaman algısından farkını ortaya koymak için, endüstriyel levhaların üzerine kadına atfedilen aile imgelerini yerleştirmektedir. Bea Nettles ve Mary Kelly ise, diğer sanatçılar gibi kendi annelik deneyimlerinden yola çıkmakta, ancak annelik kavramını dil üzerinden ele almaktadır. Bea Nettles, kendi çocuğunun fotoğrafına ingilizcedeki kelimelerin dişi / erkek versiyonlarını yazarak, annelik gibi kadına atfedilen rollerin dil aracılığıyla nasıl içselleştirildiğini vurgulamaktadır. Mary Kelly ise dili Nettles ile aynı yaklaşımla değerlendirmekte, ancak bunu yaparken çocuğun konuşma öncesi dönemine işaret etmektedir. Freud’un anne ve çocuk arasındaki ilişkiyi açıklamak için kullandığı Fort / Da isimli oyundan esinlenen sanatçı, anne ve çocuk arasındaki ilişkiyi cinsiyetlendirilmiş dilin bu ilişkideki etkisi üzerinden ele almaktadır. Aile fotoğraflarını kullanarak annelik deneyimine odaklanan eserlerin içinde Türkiye’den hiç sanatçı olmaması da önemli bir tespit olarak ele alınabilir. Buradan yola çıkarak, Türkiye’den kadın sanatçıların annelik ve sanatçı olmak arasındaki tartışmalı alanı aile fotoğrafları aracılığıyla ele almayı tercih etmediği söylenebilir.

Eril Bakış bölümünde İngiltere’den Mary Yates’in üç parçadan oluşan ‘Tek Kadın’ eseri incelenmektedir. Bu bölümdeki eser, erkeğin izleyen kadının ise izlenen olduğu, kadın imgesinin erkek bakışına göre şekillendiği görüşü üzerinden bu ikili ilişkiyi aile fotoğrafları aracılığıyla ters yüz etmeyi hedeflemektedir. Sanatçı, aile fotoğraflarındaki kadın imgeleriyle izleyen kişi arasındaki bu ilişkiyi ortaya çıkarmayı ya da bu ilişkiyi kesinteye uğratmayı deneyen farklı sergileme yöntemleri kullanmaktadır. İlk parçada aile fotoğraflarını metinlerle biraraya getirerek kamusal alana ait bir görsele dönüştürmüş, ikinci parçada müdahale etmeden fotoğrafı olduğu gibi sergilemiş, üçüncü parçada ise fotoğrafları parçalara ayırarak kolajlar şeklinde yeniden üretmiştir. İzleyici, sanatçının fotoğraflar aracılığıyla anlatmak istediği hikayeyi farklı şekillerde deneyimlemektedir. Sanatçının bu yolla, fotoğrafın anlamlandırılmasında etkili olan ‘izleyici bakışı’na da gönderme yaptığı söylenebilir.

Son bölümdeki yedi farklı yaklaşım birlikte değerlendirildiğinde, bu eserlerin çoğunluğunda ortak olan birkaç nokta gözlemlenmektedir. Aile fotoğraflarını kullanarak toplumsal cinsiyet odaklı çalışmalar gerçekleştirilen sanatçıların hepsinin kadın olması dikkat çekicidir. Aile fotoğraflarının, kadına atfedilen bir alan olan ev içi alanla özdeşleştirilmesinin, bu fotoğrafların çoğunlukla kadın sanatçıların üretimlerinin bir parçası olmasına neden olduğu söylenebilir. Aynı zamanda, fotoğrafların toplumsal inşa süreçlerinde birer araç olarak işlev gördüğü görüşleri göz önünde bulundurularak, aile içi toplumsal cinsiyet rollerinin ve kadına yüklenen sorumlulukların bu fotoğraflar aracılığıyla içselleştirildiği ve aktarıldığı söylenebilir. Dolayısıyla bu rollerden rahatsızlık duyan kadın sanatçıların aile fotoğraflarını bir ifade biçimi olarak ele almaları anlamlı olmaktadır.

Çalışmada yer alan yirmi yedi eserden, yirmi iki tanesinde sanatçıların kendi hayat öykülerini ve aile fotoğraflarını üretimlerinin nesnesi haline getirmeleri, radikal feminizmden bu yana feminist çalışmaların odak noktası haline gelmiş ‘kişisel olan politiktir’ görüşünü desteklemektedir. Bu eserler, her ne kadar bireysel bir hikaye anlatıyor ya da kişisel fotoğraflardan oluşuyor gibi görünse de, bir yanıyla da toplumsal olana işaret etmektedir. Bir başka deyişle, bir kadının deneyimi aslında tüm kadınların deneyimlerine atıfta bulunmaktadır. Zira, bu deneyimler kadın olmanın bir

sonucu olarak değerdendirilmelidir. Örneğın, kadın cinayetlerine bakıldığında, bir kadının bir erkek tarafından öldürölmesi, hangi sebeple olursa olsun bireysel değıl toplumsal ve politik bir olaydır. Ataerkil yapının, erkekle kadını konumlandırışının bir sonucu olarak değerdendirilmelidir. Sanat üretiminden bir örnek vermek gerekirse de, bir kadın sanatçının, kendi çocuğıyla kurduğı ilişkiyi ortaya koyduğı bir çalışma, yalnızca o kadının çocuğıyla deneyimlerine değıl, aynı zamanda anne olan tüm kadınların deneyimlerine de işaret etmektedir.

Analiz edilen eserler çerçevesinde, çağdaş sanat alanında toplumsal cinsiyet odaklı üretilen işlerin genel olarak aile fotoğraflarının gösterdiklerine karşı sorgulayıcı bir yaklaşımları olduğı söylenebilir. Aile fotoğraflarında rastlanılan ideal aile imgesinin, bir başka deyişle heteroseksüel, beyaz, sağlıklı ailelerin gerçeğı yansıtır yansıtmadığı ve bu fotoğraflar aracılığıyla inşa edilen toplumsal cinsiyet rolleri çağdaş sanatçılardan çıkış noktası olmuştur. Bu soru işareti, sanatçılardan kendi deneyimledikleri aile yaşantıları çerçevesinde ele alınmaktadır.

Sonuç olarak, aile fotoğraflarını toplumsal cinsiyet bağlamında sorgulayan eserler incelendiğinde, kadın sanatçılardan ‘kişisel olan politiktir’ söylemini sahiplenerek, kişisel hikayelerine odaklandıkları, aile fotoğraflarını toplumsal cinsiyet bağlamında değerdendirirken çoğunlukla toplumsal normları ters yüz eden ya da bu normları açığa çıkarmayı hedefleyen eserler ortaya koydukları söylenebilir. Farklı coğrafyalarda ve kültürlerde üretim yapan sanatçılar, içinde yaşadıkları ve deneyimledikleri toplumsal yapıya dair eleştiriler ortaya koymakta, bunu yaparken de aile fotoğrafları içindeki toplumsal ve kültürel farklılıkların da altını çizmektedir.

KAYNAKÇA

Agamben, Giorgio (2017). Çağdaş Nedir? Şu kitapta: Haz. Artun, Ali, Öge, Nursu, Çağdaş Sanat Nedir? İstanbul: İletişim Yayınları. Sayfa: 41-53

Aksoy, Gülçin (2013). Washcloth. <https://gulcinaksoy.info/washcloth/> / 06.05.2020

Als, Hilton (2016). Nan Goldin's Life in Progress. New Yorker <https://www.newyorker.com/magazine/2016/07/04/nan-goldins-the-ballad-of-sexual-dependency/>

Altuntaş, Nezahat, Demirkanoğlu, Yahya (2017). Adalet ve Kalkınma Partisi'nin Kadına İlişkin Söylem ve Politikalarına Bakış. Akademik Yaklaşımlar Dergisi , Sayı:8.

Antmen, Ahu (2013) Biter Gider Geçer Uçar, Salt Online <https://blog.saltonline.org/post/95992301859/biter-gider-ge%C3%A7er-u%C3%A7ar-g%C3%BCnler/> / 28.03.2020

Aydın, Kemal (2015). Yapısal İşlevselci Teori ve Toplumsal Tabakalaşma. Yalova Sosyal Bilimler Dergisi. s: 213-239

Barrett, Moira (2010) Moira Barrett. <http://moirabarrett.com/about/about-index.html> / 05.04.2020

Barthes, Roland (1992). Camera Lucida. İstanbul: Altıkkırkbeş

Barry, Judith; Sandy, Flitterman-Lewis (2010) Metin Stratejileri: Sanat Üretiminin Politikası. Şu kitapta: Antmen, Ahu (2010). Sanat ve Cinsiyet. İstanbul: İletişim Yayınları. S:253-267

Beauvoir, Simone (1993). Kadın: İkinci Cins. İstanbul: Payel Yayınevi

Bebel, August (1976). Kadın ve Sosyalizm. Ankara: Toplum Yayınevi

Benjamin, Walter (2002). Fotoğrafın Kısa Tarihçesi. İstanbul: Yazı Görüntü Ses Yayınları

Berger, John (1978). Görme Biçimleri. İstanbul: Yankı Yayınları

Berger, John (1988). O Ana Adanmış. İstanbul: Metis Yayınları

Berkes, Niyazi (1970). Türkiye'de Çağdaşlaşma. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

Berktaş, Fatmagül (2015). Tarihin Cinsiyeti. İstanbul: Metis Yayıncılık

Berktaş, Fatmagül (2015). Feminist Teorinin Önemli Bir Alanı, Cinsellik. Cogito , Sayı: 58

Bhasin, Kamla (2003) Toplumsal Cinsiyet / Bize Yüklenen Roller. İstanbul: KADEV Yayınları

Bora, Aksu, G  nal, Asena (2016). 90'larda Türkiye'de Feminizm. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bourdieu, Pierre (1965). Un Art Moyen: Essai Sur Les Usages Sociaux De La Photographie. Paris: Les Editions de Minuit

Bull, Stephen (2020). Psychoanalysis And Photography: Mary Kelly And Cindy Sherman. Şu kitapta: A Companion to Photography (2020). New York: John Wiley And Sons.

Burke, Peter (2003). Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin G  rg   Tanıkları. İstanbul: Kitap Yayınevi

Burnett, Ron (2007). İmgeler Nasıl Düşünür. İstanbul: Metis Yayınları.

Butler, Judith (2015). Toplumsal Cinsiyet Düzenlemeleri. Cogito. Sayı: 58.

Chambers, Deborah (2001). Repesenting the Family. Londra: Sage.

  akırlar, Cüneyt, Delice Serkan (2016). Cinsellik Muamması. İstanbul: Metis Yayınları

Chadwick, Whitney (2017). Women, Art and Society. London: Thames and Hudson.

Corella, Alice (2014) Henry Moore: Sculptural Process and Public Identity
<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/henry-moore-om-ch-family-group-r1172198> /02.05.2020

  ekil, Eda, & Başar, Safiye (2020). Feminist Fotoğrafta Aile Odaklı   retim Pratikleri: Jo Spence   rneği. G  r  n  m , Sayı: 8, s: 76-90.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/gorunum/issue/54703/746981> (05.06.2020)

Danto, Arthur (2014). Sanatın Sonundan Sonra. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Donovan, Josephine (2009). Feminist Teori. İstanbul: İletişim Yayınları

Durden, Mark (2014). Photography Today. New York: Phaidon

Ehrenreich, Barbara (1976). What Is Socialist Feminism?. Jacobin Mag
<https://jacobinmag.com/2018/07/socialist-feminism-barbara-ehrenreich> / 02.06.2019

Emin, Tracey (2013). Tracey Emin: me, my selfie and I. The Guardian
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/may/06/tracey-emin-me-selfie-i>
/05.12. 2020

Engels, Friedrich, (1974). Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni. Ankara: Sol Yayınları

Engels, Friedrich, Marx, Karl (1979). Kadın ve Aile. Ankara: Sol Yayınları

Erdem, Tuna (2012) Postmodern Feminizm. Kadın Araştırmaları Dergisi. S: 67-82

Erden, E. Osman (2016). Modern, Çağdaş, Güncel'in Kısa Tarihi. Teorik Bakış, Sayı:8.

Erdentuğ, N. (1972). Türkiye. Türk Toplumlarında Kültürel ve Etnolojik İncelemeler, Ankara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yayınları. Sayı: 29.

Ersöz, Aysel Günindi (2016). Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi. Ankara: Anı Yayıncılık.

Family Ties Reframing Memory. (2014). Family Ties: Reframing Memory <https://familytiesnetwork.wordpress.com/family-ties-reframing-memory/> / 07.12.2020

Fine, Cordelia (2017). Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması. İstanbul: Sel Yayıncılık

Foucault, Michel (1986). Cinselliğin Tarihi. İstanbul: Afa Yayınları

Foucault, Michel (2011). Bu Bir Pipo Değildir. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Foucault, Michel (2017). Kelimeler ve Şeyler. İstanbul: İmge Kitabevi.

Foerstner, Abigail (1991) Bea Nettles views motherhood From Many Perspective. Chicago Tribune. <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1991-11-22-9104150806-story.html> / 29.05.2020

Freund, Gisele (2008). Fotoğraf ve Toplum. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Fuller, Margaret (1971). Woman in the Nineteenth Century. New York: Norton.

Gaag, Nikki Van (2018). Feminizm. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Galassi, Peter (1991) Pleasures And Terrors of Domestic Comfort. New York: The Museum of Modern Art

Gedik, Hande Birkalan (2009). Türkiye'de Feminizmi ve Antropolojiyi Yeniden Düşünmek. Cogito, Sayı: 58.

Gelder, Hilde Van, Westgeest, Helen (2011). Photography Theory in Historical Perspective. New-Jersey: Wiley-Blackwell

Gittins, Diana (2011) Aile Sorgulanıyor. İstanbul: Pencere Yayınları

Goldin, Nan (2017). Nan Goldin speaks about The Ballad of Sexual Dependency. <https://www.youtube.com/watch?v=iDSvD0yhjWQ> / 08.03.2020

Goldberg, Diego (2019) Arrow. <http://www.diegogoldberg.com/arrow> 26.02.2020

Goldman, Emma (2006). Dans Edemeyeceksem Bu Benim Devrimim Değildir. İstanbul: Agora Kitaplığı

Gombrich, E. H. (2009). Sanatın Öyküsü. İstanbul:Remzi Kitabevi

Graf, Marcus (2020). Malzemenin Hikâyesi İçinde Kaybolup Kendi Hikâyesi Yazmak. <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/malzemenin-hikyesi-icinde-kaybolup-kendi-hikyesi-yazmak-i-20399> / 20.05.2020

Halfand, Glen (2018). Tammy Rae Carland. Aperture. S: 66-71

Hançerlioğlu, Orhan (1985). Felsefe Ansiklopedisi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hanish, Carol (1969). The Personal is Political. University of Victoria: <https://webhome.cs.uvic.ca/~mserra/AttachedFiles/PersonalPolitical.pdf> /05.02.2019

Heinrich, Barbara (2007). Gülsün Karamustafa. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Heng, A. (1999, Eylül). Narrating Bodies Artist Statement. http://www.visualarts.qld.gov.au/apt3/artists/artist_bios/amanda_heng_a.htm /20.12.2020

Heywood, Colin (2007). Growing Up in France: From the Ancien Régime to the Third Republic. Cambridge: Cambridge University Press

Hırata Helena, Laborie Françoise, Le Doare Helene, Senotier Daniele (2015). Eleştirel Feminizm Sözlüğü. Ankara: Dipnot Yayınları

Hofer, Johannes (1688). Medical Dissertation on Nostalgia. Bulletin of the Institute of The History of Medicine. Sayı: 26. S: 376 – 391

Hooks, Bell (2016). Feminizm Herkes İçindir. İstanbul: BGST Yayınevi

İlkin, Gözde (2017) 15. İstanbul Bienali Sanatçı Buluşmaları <https://www.youtube.com/watch?v=D4EII9WDHpY> 01.03.2020

İlkin, Gözde (2019). Family Album. <https://gozdeilkin.blogspot.com/2019/04/family-album-2012-2017.html> / 03.03.2020

Irigaray, Luce, Burke, Carolyn (1980) When Our Lips Speak Together. Signs. Sayı:6. S: 169-79

Jaekel, Verena (2014). Verena Jaekel. <https://www.verenajaekel.com/category/about/> / 28.05.2020

Kaçar, Şehlem (2018) Terapi Olarak Sanat Fototerapi ve Terapötik Fotoğraf <http://bianet.org/biamag/toplumsal-cinsiyet/194359-terapi-olarak-sanat-fototerapi-ve-terapotik-fotograf>

Kandiyoti, Deniz (2015). Cariyeler, Bacıları, Yurttaşlar. İstanbul: Metis Yayınları.

Koçak, Nur (2018). Nur Koçak İle Söyleşi. SALT Online. <https://saltonline.org/tr/2139/nur-kocak-ile-soylesi> / 03.06.2020

Kortun, Vasıf (2007). Ofsayt Ama Gol. <http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/space.html> / 02.03.2020

Kulka, Thomas (2014). Kitch ve Sanat. İstanbul: Altı Kırk Beş Sanat

Leppert, Richard (2017). Sanatta Anlamanın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Malich, Lisa (2006). New Family Portraits. https://www.verenajaekel.com/wp-content/uploads/Eng_Neue-Familienportraits-%E2%80%93-New-Family-Portraits_Lisa-Malich_Verena-Jaekel_web.pdf 05.04.2020

Marx, Karl, Engels, Friedrich (1976). Komünist Parti Manifestosu. Ankara: Sol Yayınları

McCarthy, Fiona (2003). Touchy Feely. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2003/may/17/art.artsfeatures> / 02.05.2020

McCarroll, Stacey (2005). Feminist Photography. Şu kitapta: Warren, Lynne Warren (2005) Encyclopedia of Twentieth Century Photography. Londra: Routledge

Michel, Andree (1984). Feminizm. İstanbul: Kadın Çevresi Yayınları.

Millett, Kate (2018). Cinsel Politika. İstanbul: Payel Yayınevi.

Mingueza, Nieves (2020). Pink-vs-Pink. <https://nievesmingueza.com/pink-vs-pink> / 25.12.2020

Moore, Catriona (Bilinmiyor). Mothers of Invention : Feminist Reflections/ Anneliğin İcadı : Feminist Yaklaşımlar. <http://www.fotografya.gen.tr/TR,1789/mothers-of-invention--feminist-reflections-anneligin-ic-.html> / 10.04.2020

Mulvey, Laura (2010). Görsel Zevk ve Anlatı Sineması. Şu kitapta: Antmen, Ahu (2010). Sanat ve Cinsiyet. İstanbul: İletişim Yayınları. S: 277-295

Nochlin, Linda (1971). Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok. Şu kitapta: Antmen, Ahu (2010). Sanat ve Cinsiyet. İstanbul: İletişim Yayınları. S: 119-159

O'Grady, Megan (2018). New York Times <https://www.nytimes.com/2018/10/15/t-magazine/carrie-mae-weems-interview.html> / 02.06.2020

Opie, Catherine (Bilinmiyor). Life and Legacy. The Art Story <https://www.theartstory.org/artist/opie-catherine/life-and-legacy/> / 05.04.2020

Parla, Jale (2011). Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi? Şu kitapta: Parla, Jale; İrzık, Sibel (2011). Kadınlar Dile Düşünce. İstanbul: İletişim Yayınları

Pelvanoğlu, Burcu (2016). Güncele Giden Yol ve Güncel Durum Tespiti. Teorik Bakış. Sayı: 8. S: 93 – 111

Polat, Neriman (2003) http://www.nerimanpolat.com/works/2003/2003_01.htm / 18.01.2020

Ponty, Maurice Merleau (2016). Göz ve Tin. İstanbul: Metis Yayınları.

Price, Mary (2004). Fotoğraf Çerçeve'deki Gizem. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Rajchman, John (2017) Çağdaş Yeni Bir Fikir Mi? Şu kitapta: Haz. Artun, Ali, Öge, Nursu, Çağdaş Sanat Nedir? İstanbul: İletişim Yayınları. Sayfa: 19-35

Reznik, Natalya (2016). Looking For My Father. https://www.josefchladek.com/book/natalya_reznik_-_looking_for_my_father / 21.08.2020

Reznik, Natalya (2019). Natalya Reznik. <https://www.natalyareznik.com/projects/hope-2011/> / 21.08.2020

Ritchin, Fred (2012). Fotoğraftan Sonra. İstanbul: Espas Sanat Kuramı Yayınları

Rose, Gillian (2002). Family Photographs and Domestic Spacing: A Case Study. Transactions of the Institute of British Geographers. Sayı:28. S: 5-18 https://www.jstor.org/stable/3804564?seq=1#metadata_info_tab_contents / 22.09.2019

Rose, Gillian (2010). Doing Family Photography. Londra: Ashgate.

Sancar, Serpil (2017). Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar. İstanbul: İletişim Yayınları

Seven, Aslı (2018). Nancy Atakan ile Söyleşi. <https://m-est.org/2018/02/12/conversation-nancy-atakan-and-asli-seven/> 06.03.2020

Siegel, S. (Bilinmiyor). Mother Art. <https://motherart.org/about/> / 12.07.2020

Sligh, Clarissa (2018) Reading Dick And Jane With Me. <https://clarissasligh.com/themes/identity/reading-dick-jane/> / 03.12.2019

Somay, Bülent (2016). Bozuk Aile. Şu kitapta: Çakırlar, Cüneyt, Delice Serkan (2016). Cinsellik Muamması. İstanbul: Metis Yayınları

Sontag, Susan (2011). Fotoğraf Üzerine. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Spence, Jo (1986). Putting myself in the picture: A political, personal, and photographic autobiography. Londra: Camden Press.

Stone, Alison (2016). Feminist Felsefeye Giriş. İstanbul: Otonom Yayıncılık

Şenol, Canan (2010). Boğaziçi'nde Çağdaş Sanat. Boğaziçi Üniversitesi.

<https://istanbulmuseum.org/artists/canan%20senol.html> / 20.04.2020

Şenyuvalı, Gülcan (2016). Kadın Özgürlükten Feragat Ediyor. Haber Türk Gazetesi.

<https://hthayat.haberturk.com/yasam/roportajlar/haber/1003101-gulcan-senyuvali-kadin-ozgurlukten-feragat-ediyor> / 09.04.2020

Tezcan, Mahmut (2000). Türk Aile Antropolojisi. İstanbul: İmge Yayınevi.

Timsi, Nilüfer, Ağduk Gevrek, Meltem (2016). 1980'ler Türkiye'sinde Feminist Hareket: Ankara Çevresi Şu kitapta: Bora, Aksu, Günel, Asena (2016). 90'larda Türkiye'de Feminizm. İstanbul: İletişim Yayınları.

Toçuoğlu, Nazif (2003). Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tuncer, Selda (2017). Fotoğrafın Gör Dediği: Aile Fotoğrafları Üzerine Bir Analiz Denemesi. FE Feminist Eleştiri , S: 1-11.

Türk Dil Kurumu Sözlüğü: <http://sozluk.gov.tr> / 07.03.2019

Watney, Simon (1991). Ordinary Boys. Şu kitapta: Holland, Patricia, Spence, Jo (1991). Family Snaps: The Meaning of Domestic Photography. Londra: Virago. S: 26-34

Weems, Carrie Mae (2011). The Kitchen Table Series.

<https://www.youtube.com/watch?v=pPDInpNoO50> / 12.05.2020

Wilson, Lia (2016) Summer Session – Women's Work at Smith College Museum of Art <https://www.dailyserving.com/2016/06/summer-session-womens-work-at-smith-college-museum-of-art/> 23.05.2020

Wollstonecraft, Mary (2018). Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları

Yacavone, Kathrin (2015). Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekilliği. İstanbul: Hayalperest Kitap

Yapp, Nick, Hopkinson, Amanda (1995) 150 Years of Photo Journalism. Madrid: Könemann

Yates, Mary (2016). The Only Woman Project.
<http://users.otenet.gr/~myates/theonlywomanproject.html> / 20.05.2020

Yelsalı, Pınar (2011). Kadınların Belleği: Hatırlama, Anlatı, Deneyim ve Toplumsal Cinsiyet. Şu kitapta: Sancar, Serpil (2011) Birkaç Arpa Boyu: 21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları. S:564-580

Yıldız, Esra (2012) Toplumsal Cinsiyet Bağlamında 1970'lerden 2000'lere Türkiye Çağdaş Sanatında Kadın Sanatçıları, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul

Young, İris Marion (2015). Yaşanan Bedene Karşı Toplumsal Cinsiyet. Cogito. Sayı:58.

Zetkin, Clara (1979). Kadınların Klasiklere Borçlu Oldukları Şey. Şu kitapta: Engels, Friedrich, Marx, Karl (1979). Kadın ve Aile. Ankara: Sol Yayınları

Zinn, Maxine Baca (2000). Feminism and Family Studies For a New Century . The Annals of the American Academy of Political and Social Science. Sayı:571

GÖRSEL KAYNAKÇASI

Resim 1: Rene Magritte, İmgelerin İhaneti, 1928-29
https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0mgelerin_%C4%B0haneti#/media/Dosya:MagrittePipo.jpg

Resim 2: Dorothea Lange, Göçmen Anne, 1936
https://tr.wikipedia.org/wiki/Dorothea_Lange#/media/Dosya:Lange-MigrantMother02.jpg

Resim 3: Robert Knoth, Nükleer Kâbus Serisi, 2006
<http://adamdenson.blogspot.com/2007/11/robert-knoth.html>

Resim 4: Joos Van Cleve, Kutsal Aile, 1512-13
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436793>

Resim 5: Pierre ve Gilles, Kutsal Aile, 1991
http://www.artnet.com/artists/pierre-et-gilles/la-sainte-famille-b_RN1fVv-5ornuuL3MDhLg2

Resim 6: Jan Van Eyck, Arnolfini'nin Evlenmesi,1434
https://tr.wikipedia.org/wiki/Arnolfini%27nin_Evlenmesi#/media/Dosya:Van_Eyck_-_Arnolfini_Portrait.jpg

Resim 7: Jan Van Eyck, Arnolfini'nin Evlenmesi,1434 detay

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Arnolfini%27nin_Evlenmesi#/media/Dosya:The_Arnolfini_Portrait,_d%C3%A9tail_\(2\).jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Arnolfini%27nin_Evlenmesi#/media/Dosya:The_Arnolfini_Portrait,_d%C3%A9tail_(2).jpg)

Resim 8: William Hogarth, Strode Ailesi, 1738
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hogarth-the-strode-family-n01153>

Resim 9: Richard Redgrave, Göçmenlerin Evlerine Son Bakışı, 1858
<https://www.tate.org.uk/art/artists/richard-redgrave-441>

Resim 10: Nuri İyem, Göç, 1975
<http://www.nuriyem.com/eser/s1137-007/>

Resim 11: Thomas Struth, Shimada Ailesi, Japonya, 1986
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/struth-the-shimada-family-yamaguchi-japan-1986-p77745>

Resim 12: William H. Johnson, Gecekonducular, 1942
<https://www.artsy.net/artwork/william-henry-johnson-homesteaders>

Resim 13: Carrie Mae Weems Aile Fotoğrafları ve Hikayeleri, 1981-82
<https://www.nytimes.com/2018/10/15/t-magazine/carrie-mae-weems-interview.html>

Resim 14: Clarissa Slight, Dick&Jane'i Benimle Okumak, 1989
<https://clarissasligh.com/themes/identity/reading-dick-jane-cyanotype-prints/>

Resim 15: Mary Ellen Mark, Damn Ailesi, 1987
<https://www.maryellenmark.com/text/magazines/life/905W-000-031.html>

Resim 16: Diane Arbus, Brooklyn'de Genç Aile Pazar Gezmesine Gidiyor, 1966
<http://photographyincontext.blogspot.com/2014/02/diane-arbus-young-brooklyn-family-going.html>

Resim 17: Diane Arbus, New York Bronx'ta Bir Musevi Dev Ailesiyle Evinde, 1970
<https://www.nytimes.com/2014/04/13/arts/design/diane-arbus-recorded-a-bronx-familys-unsettling-dynamic.html>

Resim 18: Nan Goldin, Cinsel Bağlılığın Baladı Serisi, 1977
<https://www.moca.org/collection/work/mary-and-david-hugging-new-york-city>

Resim 19: Henry Moore, Aile Grubu, 1949
<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/henry-moore-om-ch-family-group-r1172198>

Resim 20: R.Eugene Meatyard, Lucybelle Crater'in Aile Albümü, 1970
<https://www.artsy.net/artwork/ralph-eugene-meatyard-lucybelle-crater-and-bte-friend-lucybelle-crater>

Resim 21: Jo Spence, Aile Albümünün Ötesinde, 1979

<http://www.britishphotography.org/artists/19153/10555/jo-spence-beyond-the-family-album-opening-images?r=search>

Resim 22: David Hockney, Ebeveynlerim, 1977
<https://news.artnet.com/art-world/john-hockney-excerpt-1672480>

Resim 23: Emmet Gowin, Edith ve Elijah, 1969
<https://www.pacemacgill.com/emmet-gowin-photographs>

Resim 24: Bill Owens, Suburbia, 1973
<https://smoca.org/exhibition/bill-owens-suburbia/>

Resim 25: Lee Friedlander, Aile, 1971
<https://loeildelaphotographie.com/fr/lee-friedlander-maria/>

Resim 26: Duane Michals, Babamdan Bir Mektup, 1960-75
<https://www.wsj.com/articles/illusions-of-the-photographer-duane-michals-at-the-morgan-review-a-self-curated-retrospective-11577534400>

Resim 27: Gillian Wearing, Kardeşim J.Wearing Olarak Otoportre, 2003
<https://awarewomenartists.com/en/artiste/gillian-wearing/>

Resim 28: Amak Mahmoodian, Maske Serisi, 2004
<https://phmuseum.com/exhibition/activating-the-archive/neghab>

Resim 29: D. Barbara Hepworth, Aile Grubu, 1953
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hepworth-family-group-earth-red-and-yellow-t02228>

Resim 30: Sophie Calle, Mezarlıklar, 1990
<https://www.mumok.at/en/les-tombes>

Resim 31: Neriman Polat, Gerçek Ailesi, 2003
http://www.nerimanpolat.com/works/2003/2003_01.htm

Resim 32: Gülçin Aksoy, Lif, 2013
<https://cargocollective.com/gulcinaksoy/lif>

Resim 33: Şükran Moral, Evli 3 Kocalı, 2010
<https://lgbti.org/sukran-moral-ile-roportaj/>

Resim 34: Gülsün Karamustafa, Resme Sevdalı Ana, 1982
<https://www.bitmezat.com/urun/991466/gulsun-karamustafa-r>

Resim 35: Sarah Jones, Yemek Odası, 1988
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/jones-the-dining-room-francis-place-i-p78252>

Resim 36: Gregory Crewdson, Gece Yarısı Serisi, 2001

http://www.artnet.com/artists/gregory-crewdson/untitled-family-dinner-qJQ_4BPE1oZAlRFecJnj9g2

Resim 37: Bahadır Baruter, Genetik Hafıza, 2012
<https://www.artxist.com/Sanatci-Cv/Bahadir-Baruter/2>

Resim 38: Paula Rego, Aile, 1988
<https://www.wikiart.org/en/paula-rego/the-family-1988>

Resim 39: Mehmet Gülerüz, Aile, 1968
<http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=14&lc=en>

Resim 40: Trish Morrissey, Cephe, 2006
<https://artblart.com/tag/trish-morrissey/>

Resim 41: Rosy Martin, Yerli Yerinde, 2008
<https://familytiesnetwork.wordpress.com/university-of-west-london-2013/>

Resim 42: Nicky Birdy, Saklı Yer, 2007
<https://talkseephoto.com/2013/09/01/september-2013-nicky-bird/>

Resim 43: Eugene Atget, Chapelle Bulvarı ve Fleury Sokağının Köşesi, 1921
<https://www.moma.org/collection/works/39408>

Resim 44: August Sander, Genç Çiftçiler, 1914
<https://www.mutualart.com/Artwork/YOUNG-FARMERS--1914--PRINTED-1978-BY-GUN/CA45C97B198B02D9>

Resim 45: Nicholas Hilliard, Güller Arasında Genç Adam, 1587
<https://www.britannica.com/biography/Nicholas-Hilliard>

Resim 46: Silüet Tekniği
<https://www.freeimages.com/es/premium/silhouette-machine-from-the-18th-century-1012112>

Resim 47: Fiziyo-notras Tekniği
http://www.luminous-lint.com/_phv_app.php?f/_physionotrace_machines_01/

Resim 48: Diego Goldberg, Zamanın Akışı (Detay), 1979 – 2018
<https://loeildelaphotographie.com/en/diego-goldberg-photos-of-passing-time/>

Resim 49: Tracey Emin, Fotoğraf Albümüm, 2013
<http://fuel-design.com/publishing/tracey-emin-my-photo-album/>

Resim 50: Nancy Atakan, Anne ve Kız Çocuğu Serisi, 2016
<http://nancyatakan.com/works/mothers-and-daughters/>

Resim 51: Didem Ünlü, Aile, 2000

<https://www.saatchiart.com/art/Collage-Family/926795/3955795/view>

Resim 52: Didem Ünlü, An(I) Meselesi, 2019

<https://www.tbmag.co.uk/ani-meselesi-hafiza-ile-materyalleri-birlestiriyor/>

Resim 53: Gözde İlkin, Aile Albümü, 2012-2017

<https://gozdeilkin.blogspot.com/2019/04/family-album-2012-2017.html>

Resim 54: Gözde İlkin, Devrik Ev Serisi, Lokum Yiyen Oğlanlar, 2008

<https://gozdeilkin.blogspot.com/2019/04/inverted-home-2017.html>

Resim 55: Lizzie Thynne, Sınırdı, 2012

<https://familytiesnetwork.wordpress.com/richmond-american-international-university-london-2012/>

Resim 56: Carrie Mae Weems, Mutfak Masası Serisi, 1990

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-revisiting-carrie-mae-weemss-landmark-kitchen-table-series>

Resim 57: Tracey Moffatt, Hayattan Korkuyor Sorumlu Ama Hayal Kuruyor, 1984

<https://www.moma.org/collection/works/62891>

Resim 58: Tracey Moffatt, Hayattan Korkuyor Bebek Doğumu, 1972-94

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/moffatt-scarred-for-life-66071/5>

Resim 59: Jo Spence, Gypsies, 1974

<http://www.britishphotography.org/artists/19153/ei/1954/jo-spence-jo-spence-the-gypsies-and-travellers-archive-1973-75>

Resim 60: Jo Spence, Foto-Terapi: Gelin, 1984 – 86

<https://www.richardsaltoun.com/exhibitions/19/works/artworks3024/>

Resim 61: Jo Spence, Foto-Terapi: İşçi Olarak Anne, 1984-86

<https://www.richardsaltoun.com/exhibitions/19/works/artworks3034/>

Resim 62: Aydan Mürtezaoğlu, Top-Less, 1999

http://1.bp.blogspot.com/-rmZeN9rLO84/TVmbecKXjAI/AAAAAAAAAWM/BjggxhIMBcM/s1600/aydan_topless.jpg

Resim 63: Amanda Heng, Anlatan Bedenler, 1999

<http://universes-in-universe.de/car/habana/bien7/fototeca/e-heng-2.htm>

Resim 64: Nieves Mingueza, Pembe ve Pembe, 2020

<https://nievesmingueza.com/pink-vs-pink>

Resim 65: Gülcan Şenyuvalı, Adımı Söyle Serisi, Mutlu Aile Iı – Ölü Doğa Iı, 2018

https://4.bp.blogspot.com/-qJ_AFCCWuFU/WDm2R7PLRHI/AAAAAAAAAw0/rq7pVPt1xHglLkWtR6krr4kJ5rOZGY-sgCLcB/s1600/03-prj.jpg

Resim 66: Canan Şenol, Pembe Düşler, 2003

<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1502722865.pdf>

Resim 67: Gül Ilgaz, Evlilik Tablosu, 2002

<http://www.gulilgaz.com/fotograf/evlilik-tablosu/>

Resim 68: Gül Ilgaz, Son Anneler Günü, 2002

Kişisel Görüşme, 03.11.2020

Resim 69: Tammy Rae Carland, Keeping House, 1999

https://www.reddit.com/r/actuallesbians/comments/8o1nbx/keeping_house_by_tammy_rae_carland_1999/

Resim 70: Tammy Rae Carland, Billy&Katie Olmak 1964, 1998

<https://www.artsy.net/artwork/tammy-rae-carland-untitled-on-becoming-billy-plus-katie-1964-number-6>

Resim 71: Tammy Rae Carland, Billy&Katie Olmak 1964, 1998

<https://www.artsy.net/artwork/tammy-rae-carland-untitled-on-becoming-billy-plus-katie-1964-number-4>

Resim 72: Natalya Reznik, Umut, 2011-2019

<https://www.calvertjournal.com/articles/show/8160/ageing-russian-photographer-natalya-reznik-captures-decline-and-hope>

Resim 73: Natalya Reznik, Babamı Ararken, 2016

<https://www.natalyareznik.com/projects/looking-for-my-father-2016/>

Resim 74: Catherine Opie, Ev İçi Serisi, Joanne, Betsy & Olivia, 1998

<https://www.artnews.com/art-in-america/features/catherine-opie-2-62775/>

Resim 75: Catherine Opie, Otoportre-Kesme, 1993

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-portrait-photographer-catherine-opie>

Resim 76: Verena Jaekel, Yeni Aileler, Velbert, 2006

<https://www.verenajaekel.com/2011/12/01/neue-familienportraits-new-family-portraits/>

Resim 77: Verena Jaekel, Yeni Aileler, Berlin, 2006

<https://www.verenajaekel.com/2011/12/01/neue-familienportraits-new-family-portraits/>

Resim 78: Moira Barrett, Sudan Daha Kalın; Yatak Odası, 2010

<http://www.moirabarrett.com/portfolios/family/pages/page03.html>

Resim 79: Nur Koçak, Annem, Babam, Ablam Ve Ben, 1980-83

<https://saltonline.org/tr/2170/mutluluk-resimlerimiz>

Resim 80: Gülsün Karamustafa, Güllerim Tahayyüllerim, 2013

<http://tayfunserttas.blogspot.com/2013/12/gullerim-tahhayyullerim.html>

Resim 81: Maria Mahon, Aile Portresi, 1975

<http://www.fotografya.gen.tr/TR,1789/mothers-of-invention--feminist-reflections-anneligin-ic-.html>

Resim 82: Ann Newmarch, Jake, Bruno ve Jessie 11-6-1 Yaşında, 1983

<https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/95913/>

Resim 83: Ann Newmarch, Kadınlar Gökyüzünün Yarısına Dayandı, 1978

<https://knowmyname.nga.gov.au/artists/ann-newmarch/>

Resim 84: Mierle Laderman Ukeles, Çıkmak İçin Giyinme, Girmek İçin Soyunma, 1973

<https://www.artsy.net/artwork/mierle-laderman-ukeles-dressing-to-go-out-slash-undressing-to-come-in>

Resim 85: Bea Nettles, Hayat Dersleri Bir Annenin Günlüğü (Kapak), 1990

<https://akronartmuseum.org/exhibitions/family/>

Resim 86: Bea Nettles, Hayat Dersleri Bir Annenin Günlüğü, Kayıp, 1986

<https://www.lensculture.com/projects/1187967-harvest-of-nature>

Resim 87: Bea Nettles, Hayat Dersleri: Bir Annenin Günlüğü, Dişi/Erkek, 1987

<https://beanettles.com/store/p/lifes-lessons-a-mothers-journal-1>

Resim 88: Mary Kelly, Fort / Da, 1974

https://i-d.vice.com/en_uk/article/43vm5m/mary-kelly-the-feminist-who-revolutionized-conceptual-art

Resim 89: Mary Yates, Tek Kadın Birinci Bölüm: Öfke, 1984

<http://users.otenet.gr/~myates/theonlywomanproject.html>

Resim 90: Mary Yates, Tek Kadın İkinci Bölüm: Acı, 1984

<http://users.otenet.gr/~myates/theonlywomanproject.html>

Resim 91: Mary Yates, Tek Kadın Üçüncü Bölüm: Bakış, 1984

<http://users.otenet.gr/~myates/theonlywomanproject.html>

ÖZGEÇMİŞ

EDA ÇEKİL

doğumlu Eda Çekil, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü'nde lisans eğitimini, Galatasaray Üniversitesi Medya ve İletişim Çalışmaları programında 'Moda Fotoğrafında Kadın İmgesi: Fotoğrafçının Rolü' isimli teziyle yüksek lisansını tamamlamıştır. Çekil, 2018 yılından bu yana İstanbul Okan Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi'nde Araştırma Görevlisi olarak görev almaktadır.

Kişisel Sergiler

- 2007 'Beni Hatırladın mı?' Fotoğraf Sergisi, İKSEV, İzmir
- 2007 'Beni Hatırladın mı?' Fotoğraf Sergisi, Ulusal Fotoğraf Müzesi, Balıkesir

Grup Sergileri

- 2016 Umulmadık Topraklar, TAŞERON Sanat İnisiyatifi Sergisi, ARTIST 2016 İstanbul Sanat Fuarı
- 2018 Kısa Devre, TAŞERON Sanat İnisiyatifi Sergisi, Santralistanbul
- 2018 Paslaşmalar, İstanbul Okan Üniversitesi Bekir Okan Kültür ve Kongre Merkezi
- 2019 Durdurulamaz Ayrıntılar, Akademisyenler Sergisi, İstanbul Okan Üniversitesi Bekir Okan Sanat, Kültür ve Kongre Merkezi
- 2019 Konstrükt, TAŞERON Sanat İnisiyatifi Sergisi, Kovan İzmir

Bilimsel Kongrelerde Sunulan Bildiriler

- 2016 11. Karaburun Bilim Kongresi, Geleneksellik ve Yerellik Bağlamında Çağdaş Sanat ve Direniş, Prof. Dr. İnel İnal, Eda Çekil, Özge Altay, Şafak Erdem

Yayınlar

- 2020 Feminist Fotoğrafta Aile Odaklı Üretim Pratikleri: Jo Spence Örneği. Görünüm, Sayı: 8, s: 76-90, Doç. Safiye Başar, Eda Çekil.