

KIRILGAN BAĞLAR, KİŞİSEL ANLATILAR: 20. VE 21. YÜZYIL SANATINDA AİLE İMGESİNİN DÖNÜŞÜMÜ

Fragile Bonds, Personal Narratives: The Transformation of the
Family Image in 20th and 21st-Century Art

Dr. Öğr. Üyesi Canan GÜNEŞ*

Geliş Tarihi: 15.05.2025 | Yayına Kabul Tarihi: 06.10.2025

Öz

Bu makale, 20. ve 21. yüzyıl sanatında aile imgesinin geçirdiği dönüşümü "kırılgan bağlar" ve "kişisel anlatılar" kavramları çerçevesinde incelemektedir. Çalışmada Frida Kahlo, Louise Bourgeois, Claire Curneen, Viola Frey ve Pablo Picasso gibi sanatçıların aile temalı eserleri, psikanalitik kuramlar, feminist sanat eleştirisi ve kültürel bellek perspektifiyle yorumlanmıştır. Geleneksel aile portrelerinde görülen bütünlük, hiyerarşi ve kutsallık temalarının yerini, çağdaş sanatta çatışma, travma, yalnızlık ve bireysel sorgulamalar almıştır. Seramikten bronz, resimden heykelle uzanan çeşitli mecralarda üretilen bu eserler, aileyi yeniden kuran, bozuma uğratan ve dönüştüren estetik stratejiler olarak değerlendirilmiştir. Çalışmanın sonucunda, aile kavramının artık yalnızca temsili bir tema değil; bireysel hafıza, duygusal kırılganlık ve toplumsal yapıların yeniden müzakere edildiği bir

Abstract

This article examines the transformation of the family image in 20th- and 21st-century art through the conceptual lenses of "fragile bonds" and "personal narratives." Works by artists such as Frida Kahlo, Louise Bourgeois, Claire Curneen, Viola Frey, and Pablo Picasso are analyzed using psychoanalytic theory, feminist art criticism, and cultural memory studies. While traditional family portraits emphasized unity, hierarchy, and sanctity, contemporary representations foreground conflict, trauma, solitude, and personal introspection. Across diverse media—from ceramics and bronze to painting and sculpture—these works are interpreted as aesthetic strategies that dismantle, reconfigure, and reimagine the notion of family. The findings suggest that the family is no longer a mere thematic subject but a conceptual field through which personal memory, emotional fragility, and

* Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü, canangunes@dpu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9360-9629.

düşünsel alan olarak görselleştirildiği ortaya konmuştur. Bu yönüyle makale, çağdaş sanatta aileye dair görsel anlatıların çok katmanlı doğasını görünür kılarak, sanatın hem eleştirel hem de iyileştirici potansiyeline dikkat çeker.

Anahtar Kelimeler: Aile, Kırılğanlık, Çağdaş Sanat, Anlatı, Temsil.

social structures are renegotiated and made visible. The study highlights how contemporary visual narratives render the family not as a fixed structure, but as a dynamic and contested space of meaning, thus underscoring the critical and transformative power of art.

Keywords: Family, Fragility, Contemporary Art, Narrative, Representation.

1. GİRİŞ

Sanat tarihinde aile temsilleri, yalnızca bireylerin değil, aynı zamanda toplumsal yapıların, değerlerin ve inanç sistemlerinin görsel kaydı niteliğini taşır. Özellikle erken modern dönem Venedik’inde aile portreleri, ölen aile bireylerinin anısını yaşatmanın ötesinde, yaşayanların dindarlığını, toplumsal statüsünü ve Tanrı ile olan bağını güçlendiren ritüel nesneler olarak işlev görmüştür (Morse, 2019). Bu tür temsiller, kolektif ideallerin ve ahlaki normların görselleştirilmiş hâli olarak okunabilir.

Buna karşın, 20. ve 21. yüzyıl sanatı, aile temsiline dair yerleşik geleneği sorgulayan, onu parçalayarak yeniden kurgulayan ve bireysel deneyimlerin izini süren bir dönüşüme sahne olmuştur. Modern bireyin aileyle kurduğu ilişki, artık sabit ve kutsal bir yapı olarak değil; kırılğan, çatışmalı ve çoğu zaman içsel bir mücadele alanı olarak temsil edilmektedir. Bu dönüşüm yalnızca tematik düzeyde kalmamış, sanatçının kullandığı malzeme, teknik ve anlatı stratejilerinde de kendini açık biçimde göstermiştir. Sanatçılar bu bağlamda, psikanalitik kavramlardan, otobiyografik göndermelerden ve kültürel kodlardan yararlanarak aileyi hem bireysel bir mesele hem de toplumsal bir yapı olarak yeniden tanımlamakta; bu iki düzlemi birbirine nüfuz eden, dinamik bir alan olarak ele almaktadır.

Bu çalışma, söz konusu dönüşümü “kırılğan bağlar” ve “kişisel anlatılar” kavramları üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Pablo Picasso, Frida Kahlo, Claire Curneen, Viola Frey ve Louise Bourgeois gibi sanatçıların aile temalı eserleri, bu bağlamda hem biçimsel çeşitlilik hem de anlatı derinliği açısından

zengin örnekler sunmaktadır. İncelenen sanatçılar, geleneksel aile imgesini yalnızca dönüştürmekle kalmayıp, bu dönüşümün kendisini de bir anlatı nesnesi hâline getirirler. Bu bağlamda çalışma, aile temsillerindeki biçimsel ve içeriksel dönüşümü psikanalitik, sosyolojik ve kültürel kuramlar çerçevesinde analiz etmektedir.

Makalenin özgün katkısı, aile imgesinin dönüşümünü yalnızca tarihsel bir izlek olarak değil, aynı zamanda disiplinlerarası bir çözümleme alanı olarak ele almasıdır. Sanat tarihsel çözümlemeyi sosyo-kültürel bağlamlarla ilişkilendirerek, aile imgelerinin yalnızca temsil değil, aynı zamanda bireysel ve kolektif hafızanın dinamikleri üzerinden nasıl yeniden kurulduğunu ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu çerçevede şu sorulara yanıt aranacaktır: Modern ve çağdaş sanatta aile temsilleri geçmiş dönemlerden nasıl farklılaşmaktadır? Sanatçılar, kırılmalı, kopuş, bireyselleşme ve travma gibi temaları aile imgeleri aracılığıyla nasıl görünür kılmaktadır? Ve bu temsiller, aileye dair toplumsal anlayışlardaki dönüşümlerle nasıl ilişkilidir?

2. YÖNTEM

Bu çalışma, nitel ve yorumlayıcı bir araştırma yöntemine dayanmaktadır. Çalışmanın temel amacı, aile imgesinin 20. ve 21. yüzyıl sanatındaki dönüşümünü, bu temanın farklı dönem, coğrafya, kültürel bağlam ve sanat mecralarındaki yansımalarını karşılaştırarak ortaya koymaktır. Bu doğrultuda sanatçı seçimi, bilinçli bir heterojenliği esas alır. Örneklem, modernizmin öncüsü Pablo Picasso'dan Meksikalı ikon Frida Kahlo'ya, çağdaş seramik sanatçıları Claire Curneen ve Viola Frey'den anıtsal heykelleriyle tanınan Louise Bourgeois'ya uzanan geniş bir yelpazeyi kapsar. Bu çeşitlilik, aile kavramının çözümlemişinin tek bir akıma veya üsluba indirgenemeyecek kadar yaygın ve katmanlı bir sanatsal sorgulama olduğunu göstermeyi hedefler.

Farklı sanat mecralarının (resim, heykel, seramik) bir arada incelenmesi, çalışmanın kuramsal temelini oluşturur. Her malzemenin kendine özgü dili ve dokusu, “kırılmalı bağlar” ve “kişisel anlatılar” temalarının farklı boyutlarını açığa çıkarır. Resmin iki boyutlu yüzeyindeki sembolik anlatılar, bronz ve mermerin anıtsal ağırlığı ve seramiğin hem gündelik hem de kırılmalı doğası, aileye dair deneyimlerin maddesel ve kavramsal düzeyde nasıl yeniden yorumlandığını

gösteren zengin bir karşılaştırma zemini sunar. Böylece bu çalışma, malzemenin yalnızca bir araç değil, aynı zamanda anlamın kurucu bir parçası olduğunu savunur.

Analitik çerçeve, bu çeşitliliği anlamlandırmak üzere disiplinlerarası bir yaklaşım benimser. Psikanalitik kuramlar (özellikle bilinçdışı, travma ve bellek kavramları), feminist sanat eleştirisi (özel alanın politikliği ve kadın deneyimi) ve kültürel bellek çalışmaları, seçilen eserleri çoklu perspektiften okumayı mümkün kılar. Örneğin, Mieke Bal'ın "ototopografi" gibi bir kavram, Bourgeois'nın mekân ve benlik ilişkisini çözümlerken; Gilbert ve Brauckmann'ın embriyolojik okumaları, Kahl'o'nun biyolojik ve kültürel mirası nasıl iç içe geçirdiğini anlamada işlevselleştirilir. Bu kuramsal araçlar, birbirinden farklı görünen eserler arasında kavramsal köprüler kurarak makalenin bütüncül argümanını destekler. Bu yöntem, aile imgesindeki dönüşümün hem estetik stratejiler hem de toplumsal dinamikler açısından ne denli derinlikli olduğunu ortaya koymayı amaçlar.

3. MODERNİZM VE ÖTESİNDE AİLE İMGESİNİN DÖNÜŞÜMÜ: GENEL BİR PERSPEKTİF

Bu bölümde, 20. yüzyıl başlarından itibaren Batı sanatında aile temsillerinin uğradığı temel değişimler tarihsel bir çerçeve içinde ele alınacaktır. Sanayi Devrimi sonrası toplumsal yapının değişimi, kentleşme, geleneksel değerlerin sorgulanması, savaşların yıkıcı etkileri ve psikanalizin ortaya çıkışı, aile kavramını ve bireyin aile içindeki konumunu derinden etkilemiştir. Bu dönemde sanatçılar, yalnızca aile yapılarını değil, aynı zamanda burjuva toplumunun dayattığı kısıtlamaları ve gençlerin bu kısıtlamalarla yaşadığı çatışmaları da sorgulamışlardır. Bu durum, erken modern dönemde portrelerin sıklıkla ailenin erdemini, dindarlığını ve toplumsal bütünlüğünü yansıtmaya –hatta bireyin ve ailenin sosyal rolünü artiküle etmeye yönelik “kimlik destekleri” (props of identity) olarak işlev görme (Burke, 1987'den aktaran Morse, 2019: 117)– anlayışından keskin bir kopuşu ifade eder. Sadece portreler değil, Poussin'in *Kutsal Aile Merdivenlerde* (1648) tablosundaki gibi dini başyapıtları da, “iyi düzenlenmiş şeyler” arayışındaki bir sanatçının elinden çıkma, düzenli ve sembolik bir aile (Kutsal Aile) vizyonu sunuyordu (De Grazia, 1999: 26). Bu tür geleneksel, yekpare ve genellikle toplumsal bir ideali yansıtan (örneğin, Venedik evlerinde portrelerin dini objelerle birlikte sergilenerek ailenin dindar kimliğini pekiştirmesi; Morse, 2019: 117, 123) aile temsilleri, yerini giderek daha içe dönük, psikolojik derinliği olan, parçalanmışlığı veya

bireyler arası gerilimi yansıtan ifadelerle bırakmıştır. Erken modern Venedik'te portrelerin “anlamlarının tuvalin ya da panelin kendisine içkin olmadığı; bağlama – yapımcıların ve izleyicilerin bilgisine, değerlerine, mekanlarına ve deneyimlerine – bağlı olduğu” (Morse, 2019: 119) belirtilir; bu durum, modern sanattaki anlam kaymaları için de bir zemin oluşturur. Bu dönüşüm, aileye dair tek bir “ideal” modelin sorgulanmasıyla paralellik gösterir. Nitekim aile yapılarını karşılaştırırken geleneksel iki ebeveynli aileyi norm kabul edip alternatifleri “eksik” gören bir “aile-açığı modeli” (family-deficit model) temelinde çalışıldığına dair eleştiriler (Amato, 1993: 51-52), sanattaki idealize edilmiş aile imgelerinin sorgulanışıyla benzer bir zihniyet değişimine işaret eder. Bu bölüm, sonraki detaylı sanatçı analizleri için gerekli teorik ve tarihsel zemini hazırlayacaktır.

4. SANATTA AİLENİN YENİDEN TANIMLANIŞI: ÖRNEKLEM ANALİZLERİ

Bu ana bölüm, seçilen beş sanatçının eserleri üzerinden aile imgesinin dönüşümünü derinlemesine inceleyecektir. Her bir sanatçı, aile kavramına getirdiği özgün bakış açısı ve sanatsal ifade biçimiyle ele alınacaktır.

4.1. Pablo Picasso: Modernist Kırımlar ve Bohem Ailenin Portresi

Picasso'nun duygusal krizinin hafiflediği bu dönemde, bilinci giderek dış dünyaya ve somut gerçekliğe yönelmiş; bu yönelim, özellikle 1903 ortalarında ortaya çıkan portrelerinde belirginleşmiştir (Leal, 2000: 64). Genellikle Édouard Manet'nin *Le déjeuner sur l'herbe* (Kırda Öğle Yemeği) (1863) adlı başyapıtına getirilen ilk yorumlardan biri olarak değerlendirilen *La Famille Soler* (Soler Ailesi) (Defeyt vd., 2017: 25), modernizmin eşliğindeki bir ailenin temsili üzerinden dönemin aile yapısındaki dönüşümlere ve bireyler arası ilişkilere dair önemli ipuçları sunar. (Şekil 1). Eser, aynı zamanda dönemin katı ve durağan fotoğraf-portre estetiğiyle ince bir hesaplaşma olarak da okunabilir (Leal, 2000: 64).



Şekil 1 Pablo Picasso, *La Famille Soler* (Soler Ailesi), 1903, tuval üzerine yağlıboya, 150 x 200 cm, Musée des Beaux-Arts de Liège.

Eserin üretim süreci, içerdiği tematik yoğunluk kadar dikkat çekicidir. Barselona'nın önde gelen terzilerinden, Els Quatre Gats kafesinin müdavimi sanatçıların dostu ve hamisi Benet Soler Vidal'in (Leal, 2000: 64) siparişi üzerine yapılan bu tabloyu Picasso başlangıçta isteksizce kabul etmiş; sıkıcı bulduğu bu komisyon nedeniyle tablonun arka planını tamamlamamıştır (Richardson, 2009: 274). Bu eksikliği gidermek amacıyla, sanatçının yeteneksiz olarak nitelediği yakın arkadaşı Sebastià Junyer-Vidal, tabloyu "basmakalıp bir ormanlık alan sahnesi" ile tamamlamıştır (Kahnweiler, 1948'den aktaran Defeyt vd., 2017: 27; Richardson, 2009: 274). Vidal'in bu sıradan çözümü, tabloyu 1912 sonbaharında satın alan D.H. Kahnweiler'in talebiyle değiştirilecek ve Picasso'ya yeni bir arka plan için ek ödeme yapılacaktır (Defeyt vd., 2017: 25; Richardson, 2009: 274). Sanatçının bu ikinci aşamada başlangıçta Kübist bir düzenleme düşündüğü, ancak sonradan mavimsi bir fonu tercih ettiği belirtilmektedir (Richardson, 2009: 274).

Eserde, Picasso'nun Barselona'daki yakın dostlarından terzi Benet Soler, eşi Montserrat ve dört çocukları Mercé, Antonita, Carles ve Montserrat, bir kır gezisi ya da piknik atmosferinde betimlenmiştir (Defeyt vd., 2017: 27). Bu tür kompozisyonlarda kadınlar, erkekler ve çocuklar bir arada yer alır; sanatçı, bu

figürler aracılığıyla kendi duygusal deneyimini Mavi Dönem'e¹ özgü sembolik, hatta mitolojik nitelikler taşıyan “mavi rüyalar” biçiminde dışavurmuş gibidir (Leal, 2000: 64). Kompozisyonun merkezinde, kucağında bir bebekle oturan anne figürü yer alır; baba ve diğer çocuklar ise onun çevresine dağılmıştır. Figürlerin duruşları ve yüz ifadeleri, dönemin karakteristik melankolisini ve içe dönüklüğünü güçlü biçimde yansıtır. Geleneksel aile portrelerindeki resmiyet ve idealize edilmiş mutluluk temsillerinden uzak duran bu sahnede, aile üyeleri fiziksel olarak yan yana görünseler de aralarındaki psikolojik mesafe ve her birinin taşıdığı bireysel yalnızlık açıkça hissedilir.

Picasso'nun Soler'i melankolik bir dandy² olarak tasvir ettiği *Soler Ailesi* (Leal, 2000: 64), geleneksel aile portresi konvansiyonlarından belirgin biçimde sapar. Figürlerin yerleşimindeki serbestlik, fırça darbelerindeki dışavurumcu ifade ve renk paletinin soğuk tonlara yaslanması, esere modern bir duyarlılık kazandırır. Sanatçının amacı, modelin birebir fiziksel benzerliğini resmetmekten çok, içsel bir duygu hâlini yansıtan bedensel bir ifade biçimi arayışıdır (Leal, 2000: 64). Ön planda yer alan piknik örtüsünün üzerine serpiştirilmiş yiyecekler, bir şarap şişesi ve avlanmış bir tavşan gibi natürmort unsurlar, gündelik yaşamın ayrıntılarına ve sanatçının içinde bulunduğu bohem çevrenin izlerine işaret eder. Baba figürünün yanında görülen tüfek ve av çantası, geleneksel erkeklik rollerine görsel bir gönderme sunsa da, kompozisyonun genel atmosferi bu rolleri sessizce sorgulayan bir nitelik taşır. Kompozisyonda yer alan köpek figürü ise, aile üyelerinden bir miktar ayrı konumlandırılarak, tabloya ait aidiyetin sınırlarını sorgulayan neredeyse metaforik bir varlık gibi görünür.

Picasso'nun bu eseri, aileyi artık sarsılmaz bir birlik ve değişmez bir kurum olarak değil, bireylerin kendi iç dünyalarıyla var olduğu, “kırılgan bağlar”la birbirine tutunan ve modern yaşamın getirdiği belirsizliklerle yüzleşen bir topluluk olarak resmeder. “Kişisel anlatılar”ın ön plana çıktığı bu portre, 20. yüzyıl başında aile imgesinin sanatta nasıl dönüşmeye başladığının ve modernizmin getirdiği yeni bakış açılarının bu temsilleri nasıl etkilediğinin erken ve güçlü bir örneğidir.

¹ Mavi Dönem, Picasso'nun 1901–1904 yılları arasında, ağırlıklı olarak mavi ve soğuk tonlar kullandığı, melankoli, yoksulluk, yalnızlık ve insanlık hâlleri üzerine yoğunlaştığı erken dönemine verilen isimdir. Sanatçının bu evresi, hem kişisel kayıplarının hem de dönemin sosyal gerçekliğinin estetik bir yansıması olarak kabul edilir.

² Dandy: 19. yüzyıldan itibaren özellikle İngiltere ve Fransa'da görülen; zarif giyim tarzı, kendine özgü tavırları ve bireyselliğiyle öne çıkan şehirli erkek tipi. Sanatta ve edebiyatta ironi, melankoli ve stilize edilmiş aidiyet hisleriyle ilişkilendirilmiştir.

4.2. Frida Kahlo: Kişisel Mitoloji, Travma ve Aile Ağacının Karmaşıklığı

Meksikalı sanatçı Frida Kahlo'nun sanatı, kişisel deneyimleri, fiziksel ve duygusal acıları ile kimlik arayışının yoğun bir dışavurumudur. Aile, onun otobiyografik anlatılarında merkezi bir tema olarak yer alır ve genellikle karmaşık soy bağları, kültürel miras ve kişisel travmalarla iç içe geçer. Sanatçının 1936 tarihli *My Grandparents, My Parents, and I (Family Tree)* (Büyükanne-Büyükbabam, Annem-Babam ve Ben / Aile Ağacı) adlı eseri, bu bağlamda onun aile köklerine, kimliğinin oluşumuna ve aile içi dinamiklere dair karmaşık bakışını çarpıcı bir biçimde ortaya koyar. (Şekil 2).



Şekil 2 Frida Kahlo, *My Grandparents, My Parents, and I (Family Tree)* (Büyükanne-Büyükbabam, Annem-Babam ve Ben / Aile Ağacı), 1936, çinko üzerine yağlıboya ve tempera, 30.7 x 34.5 cm, The Museum of Modern Art (MoMA), New York.

Çinko üzerine yağlıboya ve tempera ile yapılan bu küçük boyutlu (30.7 x 34.5 cm) eserde Kahlo, kendini çocukluk haliyle, ailesinin Meksika'daki ünlü Mavi Ev'inin (Casa Azul) avlusunda çıplak olarak resmeder. Elinde tuttuğu kırmızı bir kurdele, onu anne ve babasının düğün portresine bağlar; bu kurdele daha sonra dallanarak her iki taraftaki büyükanne ve büyükbabalarına kadar uzanır. Anne tarafından (Meksikalı) büyükanne ve büyükbabası kurak bir Meksika peyzajının üzerinde, baba tarafından (Alman-Macar) büyükanne ve büyükbabası ise denizin

üzerinde bulutlar içinde tasvir edilmiştir. Bu ayrım, Kahlo'nun melez kimliğine ve iki farklı kültürel mirasına güçlü bir vurgu yapar.

Kompozisyonun merkezinde, anne ve babasının düğün portresi yer alır: annesi Matilde Calderón y González gelinliğiyle, babası Guillermo Kahlo ise damatlığıyla resmedilmiştir. Annesinin karnından çıkan bir fetüs ve babasının sperminin yumurtayı dölediği anın ayrıntılı temsili, yaşamın başlangıcına ve soyun sürekliliğine işaret eder. Sperm, yumurtanın çekirdeğine doğru ilerlerken, zona pellucida ve corona radiata gibi yapısal detaylar, bu görselin bir ders kitabı illüstrasyonundan esinlendiğini düşündürür (Gilbert ve Brauckmann, 2011: 225). Kahlo'nun bu tür embriyolojik bilgileri, evinde bulundurduğu “döllenme, embriyonik gelişim ve doğumu tasvir eden büyük bir litografi” aracılığıyla edindiği bilinmektedir (Rosenzweig ve Rosenzweig'den aktaran Gilbert ve Brauckmann, 2011: 225).

Kompozisyonun alt kısmındaki çocuk figürü, Mavi Ev'in avlusunda, yerel bitki örtüsü ve kaktüslerle çevrili şekilde resmedilmiştir. Bu yerleşim, sanatçının kök saldıgı coğrafi/toplumsal bağlama ve iç dünyasının kırılğanlığına görsel bir gönderme sunar. *Aile Ağacı*, yalnızca bir soy şeması değil, Kahlo'nun kimliğini şekillendiren karmaşık ilişkiler ağı, kültürel ikilemler ve kişisel mitolojilerle örölü bir otobiyografik anlatıdır. Eser, “kırılğan bağlar” temasını hem biyolojik hem de duygusal miras üzerinden ele alır; “kişisel anlatılar” aracılığıyla da ailenin sabit bir yapı değil, sürekli yeniden inşa edilen öznel bir deneyim olduğunu gösterir.

Kahlo için döllenme, “nihai aşkın sembolü ve tek yasa – yaşamın kendisi”dir (Gilbert ve Brauckmann, 2011: 225). Bu ifade, sanatçının aile kavramını yalnızca genetik bir veri olarak değil, varoluşsal ve manevi bir mesele olarak da ele aldığını gösterir. Psikanalitik okumaya açık olan bu eser, Kahlo'nun sanatında travma, kimlik ve aidiyet arayışının aile imgeleriyle ne denli iç içe geçtiğini açık biçimde ortaya koyar.

4.3. Claire Curneen: Terrakotanın Sıcaklığında Anne-Çocuk Bağının Zamansız İfadesi

İrlandalı sanatçı Claire Curneen, figüratif seramik heykellerinde insanlık durumlarını, ilişkileri ve maneviyatı hassas bir dille işler. Curneen'in seramikle kurduğu derin bağ, İrlanda'daki Crawford Sanat ve Tasarım Koleji'ndeki temel

eğitim yılına dayanır; burada “kilin maddeselliği ve uygulamalı fizikselliği” onu hemen cezbetmiştir (Davey, 2018). Curneen, seramiği “daha mütevazı” bir araç olarak tanımlamaktadır (Renton, 2024); ancak bu mütevazılık, sanatçının özellikle porseleni tercih etmesiyle farklı bir boyut kazanır. Sert, gözeneksiz ve yarı saydam doğasıyla en mükemmel seramik türü olarak kabul edilen porselen (Yılmaz, 2017: 1), Davey’in (2018) de vurguladığı gibi, “diğer seramiklerden çok farklı kılan bir yarı saydamlığa ve geçirimsizliğe” sahiptir. Bu özellik, porselenin ışığı emmekten ziyade yansıtarak Curneen’in eserlerine özgün bir ışık kalitesi katmasına olanak tanır. Yüzyıllar boyunca bir gizem ve hayranlıkla kuşatılmış, hatta “beyaz altın” olarak nitelendirilmiş bu malzemenin (Yılmaz, 2017: 2) doğasında var olan kırılabilirlik ve teknik zorluklar, Curneen’in eserlerindeki “kırılmışlıktaki güzellik” (Davey, 2018) temasını besler. Sanatçının 2010 tarihli *Mother and Child (Anne ve Çocuk)* adlı terrakota³ heykeli, bu bağlamda ailenin en temel ve zamansız bağlarından birini, anne-çocuk ilişkisini hem kırılabilirliği hem de kutsallığı içinde barındıran bir yorumla sunar. (Şekil 3).



Şekil 3 Claire Curneen, *Mother and Child (Anne ve Çocuk)*, 2010, terrakota, yükseklik 49 cm, Aberystwyth University School of Art Museum and Galleries.

³ Terrakota: Kirmızımsı kilin düşük sıcaklıkta pişirilmesiyle elde edilen, gözenekli yüzeyli geleneksel seramik malzeme. Antik heykel, mimari süsleme ve çağdaş seramik sanatında yaygın olarak kullanılır.

Yaklaşık 49 cm yüksekliğindeki bu eserde, çıplak anne ve çocuk figürleri, terrakotanın doğal, topraksı sıcaklığıyla biçimlendirilmiştir. Figürlerin yaratım süreci, Davey'e (2018) göre, Curneen'in tüm heykellerinde görülen meditatif bir pratiğin parçasıdır: sanatçı, küçük kil disklerini parmaklarıyla sıkarak, bastırarak ve birleştirerek içi boş formlar oluşturur. Çıplaklık, figürleri evrensel bir düzleme taşıırken aynı zamanda birincil bir savunmasızlık ve saflık hissi uyandırır. Davey'in ifadesiyle, "ellerin nihai konumlandırılışı formlara canlılık verir, onlara bireysellik kazandırır ve özel duygularını, anlatılarını ve karakterlerini ifade eder." Anne figürü, yanında yükselen ve ağaç gövdesini andıran bir forma yaslanmış gibi dururken, çocuk figürü annesinin elini şefkatle tutar. Bu duruş, aralarındaki derin, koruyucu ve kırılma bağı somutlaştırır; söz konusu bağ ise, sanatçının figürlerinde sıklıkla görülen "açıklık ve içsellik, güç ve kırılma" ikiliğini yansıtır (Davey, 2018).

Eserin en dikkat çekici unsurlarından biri, figürlerin yüzlerinde, annenin elinde, çocuğun elinde ve ağaç benzeri formun dallarında kullanılan altın varaktır. Curneen'in sanatında yaygın bir motif olan altın, "kutsal halelerin ve gotik altar panolarının yıldızlı arka planlarının rengi, ilahi olanın ve ötekiliğin evrensel bir göstergesi" olarak yorumlanır (Davey, 2018). Bu altın, bazen yaralardan sızan değerli bir kan gibi, eti kutsal bir şekilde mesheder (Clarke, 2022). Figürlerin yüzlerini maske gibi örten bu altın katman, onları hem kutsallaştırır hem de anonimleştirerek bireysel anlatıları evrensel bir anne-çocuk arketipine dönüştürür.

Davey'e (2018) göre Curneen, altını yalnızca ilahi olanla ilişkilendirmekle kalmaz; aynı zamanda "sağlamlığı kırmak, yansıtıcı özelliklerini kullanarak gözleri kamaştırmak ve yüzeyi eritmek" amacıyla da kullanır. Bu yaklaşım, sanatçının "akışkan sınırlar ve gizli, belirsiz formlar" a olan ilgisini yansıtır ve "kırılma bağları" temasının altın aracılığıyla nasıl görselleştirilebileceğine dair önemli bir ipucu sunar. Figürlerdeki yaralardan akan "altın kan" imgesi ise acı ile kutsallığı, kırılma ile değerli olanı çarpıcı bir biçimde iç içe geçirir (Davey, 2018). Porselenin 18. yüzyıl Batı tasavvurunda özellikle zarafeti, şeffaflığı ve kırılma ile bir kadın metaforu haline gelmiş olması (Yılmaz, 2017: 1), Curneen'in figürlerindeki bu kırılma tarihsel bir derinlik katmanı ekler. Bu bağlamda, Benjamin Franklin'in (aktaran Yılmaz, 2017: 10) "Kolayca kırılan ve tamiri mümkün olmayan üç şey, cam, porselen ve itibardır" sözü, Curneen'in eserlerindeki malzemenin fiziksel kırılma ile tematik kırılma arasındaki bağlantıyı pekiştirir.

Sanatçı bu çok katmanlı anlamları bilinçli biçimde üretir. Nitekim Curneen, eserlerini bir tür “özel bir adanmışlık – belki de olayları bu!” olarak tanımlar (Renton, 2024). Bu ifade, altının taşıdığı kutsallıkla örtüşür ve kişisel olanla evrensel olanın birleştiği manevi bir alana işaret eder.

Curneen’in çalışmaları, korku, kayıp, acı ve fedakârlık gibi yoğun duyguları; derin bir arzu, merak ve gizemle harmanlar. Clarke’a (2022) göre, bu bileşim, sanatçının eserlerine hem rahatsız edici hem de umut taşıyan, alçakgönüllü bir “yalvarış” niteliği kazandırır. Altın ise bu duygu yükünü taşıyan bir metafor hâline gelir; dokunmayı, bağ kurmayı ve yaşamın kırılğan değerini temsil eder.

Curneen’in bu eseri, terrakotanın doğallığı ve elle şekillendirilmiş olmasının getirdiği ham dokuyu, altının parlak ve soyutlayıcı etkisiyle bir araya getirir. Bu görsel ve maddesel karşıtlık, anne-çocuk ilişkisinin hem dünyevi gerçekliğini hem de onu aşan duygusal ve manevi boyutunu yansıtır. Sanatçının seramiği “mütevazı” bir ifade aracı olarak görmesi ve çalışmalarını “özel bir adanmışlık” olarak tanımlaması (Renton, 2024), bu eserdeki içsel gücün ve sessiz yoğunluğun samimiyetini pekiştirir. Renton’un “Bir etkinlik, değil mi? Bir patlama” ifadesiyle aktardığı gibi, bu yoğunluk durağan değil, içsel bir enerjiyle yüklüdür; malzemenin kendisiyle birlikte duygusal bir patlamayı da şekillendirir.

Bu yaklaşım, eseri idealize edilmiş bir güzellikten çok, kişisel ve manevi bir yankıya dönüştürür. Curneen’in işleri, ölümlülük bilinciyle yaşarken aynı zamanda sonsuz olana bağ kurma arzusunu somutlaştırır; özünde yaşamı olumlayan bir nitelik taşır (Clarke, 2022). Bu eser, modern ve çağdaş sanatta aile imgesinin dönüşümünü incelerken yalnızca “kırılğan bağlar”a değil, aynı zamanda bu bağların ötesindeki derinlikli ilişkilene biçimlerine ve kişisel anlatıların evrensel yankılarına da dikkat çeker. Bu yönüyle, çalışmanın temel savını destekleyen güçlü bir örnek teşkil eder.

4.4. Viola Frey: Seramik Heykelde Aile Portresinin Abartılı ve Eleştirel Yorumu



Şekil 4 Viola Frey, *Family Portrait* (Aile Portresi), 1995, sırlı seramik, 213.4 x 200.7 x 74.9 cm (84 x 79 x 29 1/2 inç), Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC.

Lodi doğumlu, hayatının büyük bölümünü Oakland'da geçiren Amerikalı seramik sanatçısı Viola Frey (1933–2004), özellikle “kule gibi yükselen” büyük ölçekli, renkli ve abartılı figüratif heykelleriyle tanınır (Fancher, 2025). Frey’in sanatı, seramiği geleneksel zanaat algısından çıkararak bağımsız bir sanat formu olarak konumlandırma çabasıyla öne çıkar (Nadel, 2019). Figüratif konu seçimi, sanatçının kırsal kökenli yetiştirilme tarzının izlerini taşır; Frey, kırsal kesimden erkek ve kadınları katı duruşlar ve bazen “ifadesiz yüzlerle” modellendirir (Held ve Lineberry, 2013: 56). Bu figürler, tanıdık popüler nesneler ve türlerle birlikte kurgulanır; böylece ilk bakışta aşinalık uyandıran ancak izleyiciyi giderek derinleşen bir sorgulamaya yönelten “dolaylı gözlemsel” bir anlatım dili ortaya çıkar (Nadel, 2019).

Sanatçının 1995 tarihli sırlı seramik eseri *Family Portrait (Aile Portresi)*, geleneksel aile portresi anlayışına ironik ve eleştirel bir bakış sunar. Frey, sanat pratiğinde “kilin tam şimdiye ait olma niteliği”ni vurgular; bu yönüyle seramik, onun için geçici olanı yakalama ve zamanın izini taşıma potansiyeline sahiptir (Fancher, 2025). Bu eserde yer alan figürler, bireyler arası ilişkilerdeki gerilimleri, beklentileri ve toplumsal rolleri sorgulayan bir anlatı kurgusu içinde yer alır. Nadel’in (2019) de belirttiği gibi, Frey’in çalışmalarında sıkça karşılaşılan “tekinsiz” (uncanny) duygu, burada da figürlerin katı duruşları, donuk yüz ifadeleri ve aralarındaki mekânsal mesafe aracılığıyla açığa çıkar. Aile birliği burada idealize edilmez; aksine, bireylerin iç dünyalarındaki sıkışmışlık ve aralarındaki görünmeyen sınırlar görsel düzlemde somutlaştırılır.

Seramiğin parlak renkleri ve abartılı formları, esere hem çekici hem de rahatsız edici bir nitelik kazandırır; bu durum, Nadel’in (2019) Frey’in işleri için kullandığı “tekinsiz” (uncanny) kavramıyla örtüşür. Bu ikili etki, modern aile yaşamının yüzeydeki düzenliliğinin ardında gizlenen çatışmaları ve duygusal gerilimleri görünür kılar. Bu çatışmalar, Frey’in sanatsal yaklaşımında belirginleşen, “geçici parçalarla şekillenen bir bütünlük arayışı”nı yansıtır (Fancher, 2025). Nitekim Artists’ Legacy Foundation (Sanatçılar Mirası Vakfı) Koleksiyonu ve Arşiv Direktörü Cynthia de Bos, sanatçının “etrafında gördüğü geçici parçalardan kalıcı bir bütün oluşturma çabasına” dikkat çekerek, eserlerinde görülen “parçalanmışlık” ve “geçicilik” temalarına vurgu yapar (aktaran Fancher, 2025). Bu yönüyle *Family Portrait*, “kırılğan bağlar” ve “kişisel anlatılar” ekseninde modern aile yapısının hem biçimsel hem de duygusal düzeyde sorgulandığı güçlü bir temsil olarak öne çıkar.

4.5. Louise Bourgeois: Bilinçdışının Derinliklerinden Anne-Baba Figürleri ve Psişik Gerçeklik

Fransız-Amerikalı sanatçı Louise Bourgeois (1911–2010), sanatını psikanalitik süreçler, çocukluk anıları, travmalar ve aile içi ilişkilerin karmaşıklığıyla derinlemesine yoğurmuştur. Bu yönüyle sanatçı, yalnızca otobiyografik temsillere değil; aynı zamanda benliğin görsel alanda mekânsal, yerel ve duygusal olarak “yazımı”na odaklanır. Nitekim Mieke Bal (2002: 180), bu türden pratikleri “ototopografi” olarak tanımlar. Bourgeois’ın sanatı, bu kavramla uyum içinde, bireysel belleği ortak bir duygusal alana dönüştürür.

Bu bağlamda, sanatçının en ikonik eserlerinden biri olan *Maman* (1999, döküm 2001), annesine adanmış bir anıt olarak okunmuştur. (Şekil 5). Devasa boyutları ve bronz malzemesiyle anıtsal nitelik taşıyan bu örümcek heykeli, anne figürünün hem koruyucu hem de tehditkâr; hem güçlü hem de kırılgan doğasını çarpıcı bir şekilde somutlaştırır. Bourgeois'ın kendi ifadesiyle örümcek, “zeki, sabırlı, ustalıklı ve koruyucu” bir varlıktır; tıpkı onun gözünde annesi gibi. Bu ikircikli temsil, yalnızca sanatçının kişisel geçmişine değil, aynı zamanda kırılgan bağlar ve kişisel anlatılar ekseninde anne-çocuk ilişkisinin evrensel gerilimlerine de işaret eder.



Şekil 5 Louise Bourgeois, *Maman*, 1999 (döküm 2001), bronz, mermer ve paslanmaz çelik, 895 x 980 x 1160 cm, Guggenheim Bilbao Museoa.

Yaklaşık 9 metre yüksekliğindeki bu anıtsal heykel, bronz, mermer ve paslanmaz çelikten yapılmış dev bir örümcek figürüdür. Sekiz uzun ve ince bacağı üzerinde yükselen örümcek, karın bölgesinde yer alan paslanmaz çelik bir kafesin içinde, mermerden yapılmış yumurtalar taşır. Heykelin bu çarpıcı formu, hem izleyiciyi fiziksel olarak kuşatır hem de annelik, koruma ve doğurganlık temalarını mekânsal bir boyutta görselleştirir.

Sanatçının ifadelerine göre örümcek doğrudan annesiyle özdeşleşir. Bourgeois'ın annesi bir duvar halısı restoratörüydü; örümcek gibi dokuma ve onarma yeteneğine sahip, zeki, sabırlı ve koruyucu bir figürdü (Gorovoy vd.'den aktaran Bal, 2002: 194). Bu anlatı, örümceği yalnızca kişisel bir simgeye değil, aynı zamanda bir bakım metaforuna dönüştürür. Ancak bu tür biyografik okuma, Bal'ın (2002: 180,182) da işaret ettiği üzere, sanatçının eserlerini yalnızca yaşam öyküsüyle sınırlı biçimde anlamlandırma riskini taşır. Yine de bu özdeşleştirme, sanatçının kendi anlatısının ayrılmaz bir parçasıdır.

Bal (2002: 195), *Maman* figürünün yalnızca bir anne temsili olmadığını, aynı zamanda izleyiciyi içine alan bir “mimari yapı” ve geçici bir “ev” olarak işlev gördüğünü vurgular. Bu bağlamda *Maman*, hem kişisel anlatının bir aracı hem de kamusal alanda kurulan etkileyici bir mekânsal ilişki olarak okunabilir. Bu çift yönlü yapı, heykelin yalnızca Bourgeois'ın annesine dair bir övgü değil; aynı zamanda koruma ile tehdit, sıcaklık ile yabancılaşma arasındaki kırılğan sınırları da ortaya koyduğunu gösterir.

Ancak *Maman*, Bal'ın (2002: 195) vurguladığı gibi, yalnızca şefkatli bir anne imgesi sunmakla kalmaz; aynı zamanda “tekinsiz” bir boyuta sahiptir. Örümceğin devasa boyutu, ince bacaklarının yarattığı gölgelerle birleşerek izleyicide hayranlıkla karışık bir tehdit duygusu uyandırır. Bu ikircikli etki, anne figürünün hem koruyucu hem de boğucu yönlerini; çocuk-anne ilişkisindeki bağımlılık ile ayrışma arzusunun yarattığı gerilimi yansıtır.

Bal'a (2002: 195) göre, bu gerilim Bourgeois'ın eserlerinin merkezindedir: sanatçının annesine duyduğu bağlılık, bilinçdışı anıların taşıdığı karanlık yüklerle çatışır. Mermer yumurtaların kırılğanlığı, annelik korumasının hassas doğasını görselleştirirken, izleyicide bireysel geçmişle temas eden bir “şimdiki zamanın anı” (Jetztzeit) yaratır.

Maman, böylece geleneksel, idealize edilmiş anne imgesini aşarak, bilinçdışından beslenen karmaşık bir varlığa dönüşür. Eser, “kırılğan bağlar” temasını hem annelikle özdeşleşen sarsılmaz bağlılık hem de bu bağın doğurduğu psikolojik yükler üzerinden işler. Bal'ın (2002: 184) Christopher Bollas'a referansla belirttiği gibi, Bourgeois'ın eserleri –özellikle *Cells* serisinde olduğu gibi–

izleyiciyi rüya benzeri bir yapıya çekerek “düşünülmeden bilinen”i⁴ (unthought known) deneyimlemeye davet eder.

Bu anlamda *Maman*, yalnızca kişisel bir anlatı değil, aynı zamanda anneliğin gücünü, fedakârlığını ve kimi zaman ürkütücü olabilen kapsayıcılığını ifade eden evrensel bir arketip haline gelir. Bourgeois’ın sanatı, aile ilişkilerinin bireyin psikik yapılanmasındaki temel rolünü ve bu yapının taşıdığı çelişkili duygusal mirası, Bal’ın (2002: 187, 191) “ototopografik” olarak tanımladığı bir anlatı pratiği içinde sorgular; izleyiciyi de bu anlatıya aktif biçimde katılmaya çağırır.

5. TARTIŞMA: KIRILGAN BAĞLARDAN KİŞİSEL ANLATILARA DOĞRU BİR SENTEZ

20. ve 21. yüzyıl sanatında aile temsilleri, geleneksel portre anlayışının bütünlük, hiyerarşi ve kutsallık ideallerinden koparak, içsel çatışmaların, travmatik belleğin ve bireysel deneyimin görselleştirildiği bir alana dönüşmüştür. Bu çalışma boyunca incelenen eserler, bu dönüşümün tek bir estetik stratejiyle değil, birbirini tamamlayan ve zaman zaman kesişen çeşitli yollarla gerçekleştiğini göstermiştir. Bu sentez bölümü, sanatçıların kullandığı farklı yaklaşımları karşılaştırarak “kırılğan bağlar” ve “kişisel anlatılar” kavramlarının nasıl ete kemiğe büründüğünü ortaya koyacaktır.

5.1. Kişisel Mitoloji ve Psikanalitik Derinlik: Kahlo ve Bourgeois

Frida Kahlo ve Louise Bourgeois, aile anlatısını kişisel mitolojilerinin merkezine yerleştirerek psikanalitik bir derinlik kazandırır. Ancak bunu farklı düzlemlerde yaparlar. Kahlo’nun *Aile Ağacı* (1936) eseri, biyolojik ve soykütüksel bir haritalama girişimidir. Döllenme anının bilimsel bir şemayla görselleştirilmesi (Gilbert ve Brauckmann, 2011: 225), kimliğin kökenini bedensel ve genetik bir “veri” olarak sorgulama çabasını gösterir. Buradaki “kırılğan bağ”, kan bağı ve kültürel mirasın karmaşıklığıdır. Bourgeois’ın *Maman* (1999) heykeli ise, aileyi psikolojik bir arketip üzerinden ele alır. Anne figürü, biyolojik bir gerçekten ziyade, koruma ve tehdit, bakım ve boğma gibi ikircikli duyguların anıtsallaştırıldığı

⁴ Düşünülmeden bilinen (unthought known), psikanalist Christopher Bollas tarafından geliştirilen bir kavramdır. Bireyin bilinçdışı düzeyde taşıdığı, henüz dile dökülmemiş ya da bilinçli düşünceye dönüşmemiş fakat deneyimlenmiş ve içselleştirilmiş bilgi, duygu ya da sezgileri ifade eder. Sanat, bu tür bilinçdışı katmanların yüzeye çıktığı bir alan olarak, izleyiciyi bu türden derin ve sözcüklerle ifade edilemeyen anlamlarla karşı karşıya bırakabilir.

“tekinsiz” bir varlığa dönüşür. Bal’ın (2002: 180) “ototopografi” kavramıyla da okunabilecek bu yaklaşım, aileyi dışsal bir yapı değil, benliğin inşa edildiği içsel bir mekan olarak konumlandırır. Kahló’nun kan bağıyla kurduğu anlatı, Bourgeois’da psişik bir drama dönüşür.

5.2. Malzemenin Dili ve Eleştirel Potansiyel: Curneen ve Frey

Claire Curneen ve Viola Frey ise “kırılmanlığı” doğrudan kullandıkları malzemenin diliyle ifade ederler. Her iki sanatçı da seramiği geleneksel zanaat bağlamından kopararak eleştirel bir sanat nesnesine dönüştürür. Curneen’in terrakota heykelleri, malzemenin topraksı doğallığını ve kırılmanlığını manevi bir içsellikle birleştirir. Altın varak kullanımı, yaraları ve kopuşları kutsallaştıran, acıyı değerli kılan bir stratejidir (Davey, 2018). Burada kırılmanlık, bir zayıflık değil, aşkın bir deneyimin kapısıdır. Buna karşılık Viola Frey’in *Aile Portresi* (1995) gibi büyük ölçekli ve parlak sırlı seramikleri, kırılmanlığı ironi ve toplumsal eleştiri aracı olarak kullanır. Figürlerin donuk ifadeleri ve abartılı formları, modern aile yaşamının yüzeydeki düzeninin altındaki tekinsiz (uncanny) gerilimleri açığa çıkarır (Nadel, 2019). Curneen’in içe dönük ve meditatif kırılmanlığı, Frey’de dışa dönük, grotesk ve sistem eleştirisine yönelik bir parçalanmışlığa evrilir.

5.3. Modernist Kırılma Noktası: Picasso

Bu bağlamda, Pablo Picasso’nun *Soler Ailesi* (1903) eseri, geleneksel aile portresinden çağdaş sorgulamalara geçişte bir kırılma noktası olarak okunabilir. Eser, henüz Kahlo veya Bourgeois’nın otobiyografik derinliğine ya da Curneen ve Frey’in malzeme odaklı eleştirisine sahip olmasa da, figürler arasındaki psikolojik mesafeyi ve melankolik atmosferiyle idealize edilmiş aile birliği fikrini temelden sarsar. Bu portre, aileyi artık sarsılmaz bir kurum olarak değil, bireylerin yalnızlıklarıyla bir araya geldiği, modern yaşamın belirsizlikleriyle yüzleşen “kırılman bir topluluk” olarak resmederek kendisinden sonraki radikal sorgulamaların zeminini hazırlar.

Sonuç olarak, bu eserler aileyi sabit bir tema olmaktan çıkarıp, belleğin, travmanın ve kimliğin yeniden müzakere edildiği dinamik bir alana dönüştürür. “Kırılman bağlar” yalnızca bir çözülmeyi değil, aynı zamanda bu sanatçılar aracılığıyla yeni estetik ve duygusal ifade olanaklarının doğduğu yaratıcı bir potansiyeli de imler.

6. SONUÇ

Bu çalışma, 20. ve 21. yüzyıl sanatında aile imgesinin, geleneksel ve idealize edilmiş temsillerden radikal bir kopuşla nasıl dönüştüğünü “kırılğan bağlar” ve “kişisel anlatılar” kavramları aracılığıyla ortaya koymuştur. Analiz edilen eserler göstermiştir ki bu dönüşüm, yalnızca tematik bir değişim değil; aynı zamanda sanatçıların aileyi yeniden düşünmek ve temsil etmek için başvurduğu biçimsel, maddesel ve kavramsal stratejilerin de bir yansımasıdır.

İncelenen örnekler, bu dönüşümün iki temel ekseninde izlenebileceğini kanıtlamıştır: psiko-biyografik derinleşme ve maddesel eleştiri. Bir yanda Frida Kahlo’nun *Aile Ağacı*’ndaki soykütüksel haritalaması ve Louise Bourgeois’ın *Maman* heykelindeki psikanalitik anne arketipi, aileyi kişisel mitolojinin ve bilinçdışının bir sahnesine dönüştürmüştür. Diğer yanda ise Claire Curneen’in terrakotanın manevi kırılğanlığı ve Viola Frey’in seramiğin grotesk potansiyeli üzerinden geliştirdiği eleştirel dil, aileyi malzemenin kendi anlamıyla sorgulayan bir yaklaşımı temsil eder. Pablo Picasso’nun *Soler Ailesi* ise, bu iki eksenin habercisi olarak, modern bireyin psikolojik mesafesini görselleştiren bir dönüm noktası olarak konumlanmıştır.

Makalenin özgün katkısı, bu farklı estetik stratejileri (sembolik resim, anıtsal heykel, eleştirel seramik) bir arada ve karşılaştırmalı olarak okuyarak, aile imgesindeki dönüşümün neden ve nasıl gerçekleştiğine dair bütüncül bir çerçeve sunmasıdır. Bu çalışma, ailenin sanatta artık yalnızca bir “konu” değil; aynı zamanda sanatın kendi sınırlarını, malzemesini ve ifade olanaklarını sorguladığı kurucu bir problem alanı olduğunu göstermiştir. “Kırılğanlık”, sadece aile bağlarının bir niteliği olmaktan çıkmış; aynı zamanda sanat eserinin kendi maddesel ve biçimsel varoluşunun da bir parçası haline gelmiştir.

Bu bağlamda aile, sadece bir tema olmanın ötesinde; belleğin, çatışmanın ve varoluşsal sorgulamanın estetik bir alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Gelecekte yapılacak çalışmalar, bu dönüşümün farklı coğrafyalardaki yansımalarını, toplumsal cinsiyet temsilleriyle ilişkisini, diasporik kimliklerdeki yansımalarını ya da yeni medya sanatındaki izdüşümlerini irdeleyerek bu tartışmayı derinleştirebilir. Zira aile, kırılğanlıkla şekillenen bir yapı olmanın ötesinde, görsel sanatın da kendini sorguladığı ve yeniden kurduğu en karmaşık alanlardan biri olmaya devam etmektedir.

KAYNAKÇA

- AMATO, Paul R. (1993). "Family structure, family process, and family ideology". **Journal of Marriage and the Family**, 55(1), 50–54. <https://doi.org/10.2307/352958>
- BAL, Mieke (2002). "Autotopography: Louise Bourgeois as builder". **Biography**, 25(1), 180–202. <http://www.jstor.com/stable/23540717>
- BOROWITZ, Helen O. (1974). "Youth as metaphor and image in Wedekind, Kokoschka, and Schiele". **Art Journal**, 33(3), 219–225. <https://www.jstor.org/stable/775785>
- CHAN, Mary (1997). "Egon Schiele: The Leopold Collection Vienna". **MoMA**, (26), 2-7. <https://www.jstor.org/stable/4381362>
- CLARKE, Joseph (2022). "Claire Curneen: Through living roots awaken, 2019-2022". **Ceramics Now**. <https://www.ceramicsnow.org/artworks/claire-curneen-through-living-roots-awaken-2019-2022/>
- DAVEY, Richard (2018). "Beauty in brokenness: The sculpture of Claire Curneen". **Image Journal**, (97). <https://imagejournal.org/article/beauty-in-brokenness-the-sculpture-of-claire-curneen/>
- DE GRAZIA, Diane (1999). "Poussin's 'Holy Family on the Steps' in Context". **Cleveland Studies in the History of Art**, 4, 26-63. <http://www.jstor.org/stable/20070825>
- DEFEYT, Catherine, Walter, Philippe, Rousselière, Hélène, Vandenabeele, Peter, Vekemans, Bart, Samain, Louise ve Strivay, David (2017). "New Insights on Picasso's Blue Period Painting La famille Soler". **Studies in Conservation**, 63(1), 24-35. <https://doi.org/10.1080/00393630.2017.1361628>
- FANCHER, Lou (2025, 18 Şubat). "Clay is right now! Towering ceramic artist Viola Frey is celebrated a new". **48hills**. <https://48hills.org/2025/02/clay-is-right-now-towering-ceramic-artist-viola-frey-is-celebrated-anew/>
- GILBERT, Scott F. ve Brauckmann, Sabine (2011). "Fertilization narratives in the art of Gustav Klimt, Diego Rivera and Frida Kahlo: Repression, domination and Eros among cells". **Leonardo**, 44(3), 221-227. <https://www.jstor.org/stable/20869453>
- HELD, Peter ve Lineberry, Heather Sealy (Ed.) (2013). **Crafting a continuum: Rethinking contemporary craft**. Arizona State University Art Museum, Tempe.
- LEAL, Brigitte (2000). **The Ultimate Picasso**. Harry N. Abrams, New York.

- MORSE, Margaret A. (2019). “Domestic Portraiture in Early Modern Venice: Devotion to Family and Faith”. M. Corry, M. Faini, ve A. Meneghin (Ed.), **Domestic Devotions in Early Modern Italy** içinde (ss. 117-138). Brill, Leiden.
- NADEL, Dan (2019, 28 Haziran). “Viola Frey: Ceramic sculptor of the Anthropocene”. **The New York Review of Books**. <https://www.nybooks.com/online/2019/06/28/viola-frey-ceramic-sculptor-of-the-anthropocene/>
- RENTON, Andrew (2024, 6 Kasım). “Seven questions with Claire Curneen”. **Art UK**. <https://artuk.org/discover/stories/seven-questions-with-claire-curneen>
- RICHARDSON, John (2009). **A Life of Picasso: Volume II, 1907–1917 – The Painter of Modern Life**. Random House, New York.
- RICHARDSON, John (1991). **A Life of Picasso: Volume I, 1881–1906**. Random House, New York.
- YILMAZ, Ersoy (2017). “Kadın ve Ten: 18. Yüzyıl Batı Tasavvurunda Porselen Çağrışımları”. **YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**, (18), ss. 1–16.