

GÜNÜMÜZ SANATINDA KİMLİK VE TEMSİLİYET SORUNU
OLARAK GİYSİ

ÖZGE CAN CÖNE

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

GÜNÜMÜZ SANATINDA KİMLİK VE TEMSİLİYET SORUNU
OLARAK GİYSİ

ÖZGE CAN CÖNE

Işık Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü, 2011
Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı
Resim Yüksek Lisans Programı, 2014

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne
Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2014

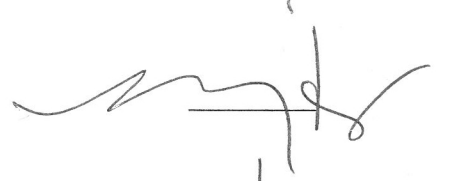
IŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GÜNÜMÜZ SANATINDA KİMLİK VE TEMSİLİYET SORUNU OLARAK GİYSİ

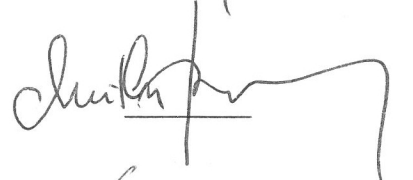
Yüksek Lisans Tezi
ÖZGE CAN CÖNE

ONAYLAYANLAR:

Prof. Balkan Naci İSLİMYELİ Işık Üniversitesi
(Tez Danışmanı)



Prof. Dr. Mutlu PARKAN Işık Üniversitesi



Prof. Rıfat Şahiner Yıldız Teknik Üniversitesi



Onay Tarihi: 14/04/2014

GÜNÜMÜZ SANATINDA KİMLİK VE TEMSİLİYET SORUNU OLARAK GİYSİ

ÖZET

Bu tezin temel amacı, kimlik ve temsiliyet kavramı ile ilişkilendirdiğim giysinin toplumsal rolünü,, statü, sınıf ve kimlik olgularıyla ilişkisini, kullanım alanlarını, günümüz sanatına olan etkilerini örnekleriyle ortaya koymaktır.

Bu tezde öncelikli olarak genel giysi kavramından bahsedilmiştir. Daha sonraki bölümlerde, giysinin toplumsal açıdan incelenmesi, sınıf, cinsiyet, kimlik ve beden olgusu ile ilişkilendirilerek ele alınmıştır. Daha sonra ise moda kavramına giriş yapılarak, moda kavramının toplumsal temellerine değinilmiştir.

Son olarak giysinin, güncel sanatta yer bulması ve yorumu sanatçı örnekleriyle ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Giysi, Beden, Kimlik, Sanat, Moda, Temsiliyet,

CLOTHING AS AN IDENTITY AND REPRESENTATION PROBLEM IN THE CONTEMPORARY ART

Abstract

Main purpose of this thesis is to reveal the social role of the clothing, a notion which I always correlated with the concept of identity, its relationship with the social status, social classes and with the concept of identity; with its uses and effects on the contemporary art.

In this thesis, firstly the concept of general clothing and the perception of clothing, which differs in each society, have been mentioned. In the following chapters, the review of clothing in terms of social aspect has been mentioned by linking the topic to concepts such as social status, social classes, sexuality and the concept of identity. Later on the social roots of notion of fashion has been reviewed.

And finally the effects and interpretation of concept of clothing and fashion in today's art have been mentioned with the samples from different artists.

Keywords: Clothing, Fashion, Social Class, Identity, Society, Modernism, Art, Body

Teşekkürler

Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Programı'nı açarak biz öğrencilerine yeni bir bakış açısı kazandıran Sayın Prof. Dr. Halil Akdeniz'e, bu tezin oluşmasında bana yol gösteren, değerli bilgilerini ve tecrübesini paylaşan danışman hocam Sayın Prof. Balkan Naci İslimyeli'ye, lisans eğitimim süresince her zaman yanımda olan, tecrübelerini, desteğini ve emeğini esirgemeyen hocam Prof. Meriç Hızal'a, fikirleriyle her zaman yolumu aydınlatan Prof. Rıfat Şahiner ve Dr. Esra Yıldız hocama, derslerimize giren hocalarımıza, sevgili Araştırma Görevlisi Eren Koyunoğlu'na, Ailem'e ve tezi yazma sürecinde yanımda olan değerli arkadaşım Bulut Bagatur'a teşekkür ederim.

İçindekiler

Özet	i
Abstract	ii
Teşekkürler	iii
İçindekiler	iv
Resim Listesi	vi
1. Giriş	1
2. Giysi	3
3. Giysinin Toplumsal Gündemleri	5
3.1 Giysi ve Beden.....	5
3.2 Toplumsal Değişim: Sınıf ve Kimlik.....	9
3.3 Kadın Bedeninin Nesneleştirilmesi.....	11
4. Toplumsal Değişim ile Öne Çıkan Giysi Gösterge Bilimi Moda	14
4.1 Moda Kavramı.....	14
4.2 Moda, Sanat ve Sanatçı İşbirliği.....	17
5. Çağdaş Sanatta Giysinin Yer Bulması	37
5.1 Claude Cahun.....	37
5.2 Cindy Sherman.....	40
5.3 Robert Mapplethorpe.....	50
5.4 Urs Lüthi.....	54
5.5 Luciano Castelli.....	57
5.6 Shahram Entekhabi.....	60
5.7 Shadi Ghadirian.....	62

5.8	Orlan.....	67
5.9	Joseph Beuys.....	70
5.10	Jan Fabre.....	73
5.11	Balkan Naci İslimyeli.....	74
5.12	Nilbar Güreş.....	80
5.13	Marina Abramovic.....	81
5.14	Rebecca Horn.....	86
	Sonuç	90
	Kaynakça	92
	Özgeçmiş	96

Resim Listesi

- Resim 1** Duncan Quinn Reklam Afişi
(<http://huseyinsevkitopuz.blogspot.com/2012/09/kadin.html>)..... 13
- Resim 2** Man Ray, Esaret içindeki Kadın, 1930
(<http://trashcomplex.wordpress.com/2012/04/01/the-fashion-photography-of-man-ray/>)..... 18
- Resim 3** Man Ray, Esaret İçindeki Kadın, 1930
(<http://trashcomplex.wordpress.com/2012/04/01/the-fashion-photography-of-man-ray/>)..... 19
- Resim 4** Max Ernst, Fiat modes, pereat ars, 1919
(<http://www.artnet.com/artwork/426300492/181728/max-ernst-fiat-modes-pereat-ars-es-werde-mode-die-kunst-vergehe.html>)..... 20
- Resim 5** Rene Magritte Kırmızı Model, 1935
(<http://www.wikipaintings.org/en/rene-magritte/the-red-model-1934>)..... 21
- Resim 6** Pierre Cardin, Ayakkabı, 1986
(<http://www.wikipaintings.org/en/rene-magritte/the-red-model-1934>)..... 22
- Resim 7** Hans Bellmer-Popée, 1935
(<http://dollp.blogspot.com.tr>)..... 23

Resim 8	Salvador Dali ve Elsa Schiaparelli, İskelet Elbise, 1938 (http://experimentalfashion.blogspot.com.tr/2010/09/respondingrecycling.html).....	24
Resim 9	Salvador Dali ve Elsa Schiaparelli – Tears Dress, 1938 (http://zoowithoutanimals.wordpress.com/category/art/fashion/).....	25
Resim 10	Dali, Afrodisyak Akşam Yemeği Ceketi-1936 (http://iamxoe.tumblr.com/post/6557959195/aphrodisiac-dinner-jacket-by-salvador-dali-1936).....	26
Resim 11	Salvador Dalí, Aphrodisiac Dinner Jacket, 1936 (http://thegenealogyofstyle.wordpress.com/2014/02/10/aphrodisiac-dinner-jacket/).....	27
Resim 12	Salvador Dali, Scatalogical Object Functioning Symbolically - Gala's Shoe, 1931 (http://thegenealogyofstyle.wordpress.com/2014/02/10/aphrodisiac-dinner-jacket/).....	28
Resim 13	Elsa Schiaparelli's Shoe Hat, 1937 (http://fashionreverie.com/?p=308).....	29
Resim 14	Elsa Schiaparelli ve Salvador Dali, İstakoz Elbise, 1937 (http://fashionreverie.com/?p=308).....	30
Resim 15	Salvador Dali, Téléphone-homard, 1936 (https://www.tate.org.uk/art/artworks/dali-lobster-telephone-t03257).....	30

Resim 16	Salvador Dali ve Horst P Horst. – Costume for Dream of Venus, 1939 (http://fashionreverie.com/?p=308).....	31
Resim 17	Jean Cocteau, From Worth to Alix, Paul Poiret, Schiaparelli, Chanel,1937 (http://hprints.com/clippings/womens-fashion/dressmakers/3/).....	32
Resim 18	Schiaparelli-Cocteau-Jacket-1937. Jacket designed in collaboration with Jean Cocteau for the Autumn collection of 1937 (http://www.ykone.com/elsa-schiaparelli-lecon-de-ratrapage/veste-jean-cocteau).....	33
Resim 19	Jean Cocteau ve Elsa Schiaparelli, 1937 (http://www.ykone.com/elsa-schiaparelli-lecon-de-ratrapage/veste-jean-cocteau).....	33
Resim 20	Jean Cocteau, The Blood of a Poet,1930 (http://www.franceculture.fr/2011-11-08-cocteau-a-travers-l-objectif)	34
Resim 21	Méret Oppenheim, Object, 1936 (http://arthistorywomen.blogspot.com.tr/2012/11/meret-oppenheim-audacious-and-free.html).....	35
Resim 22	Méret Oppenheim, Object, 1936 (http://www.robertbermangallery.com/exhibitions/2010-07-01_allegedly-new-chainsaw-works/).....	36
Resim 23	Méret Oppenheim, Bebek Bakıcım, 1936 (http://home.arcor.de/liebigkuttig/oppenheim01.htm).....	36

Resim 24	Claude Cahun , Le Diable in Le Mystère d'Adam, 1929, 10.4×7.2 cm (http://oaj.oxf).....	38
Resim 25	Claude Cahun, Self-Portre, 1928 (http://www.artnet.com/magazineus/features/cone/virtuoso-illusion2-24-10_detail.asp?picnum=10).....	39
Resim 26	Untitled Film Still #17 ,1978 (http://www.mutualart.com/Artwork/UNTITLED-FILM-STILL--12/30E1A2D2A7BE955D)	41
Resim 27	Untitled Film Still #17 ,1978 (http://www.mutualart.com/Artwork/UNTITLED-FILM-STILL--12/30E1A2D2A7BE955D)	42
Resim 28	Cindy Sherman for Interview Magazine, 1983 (http://themerealchemist.blogspot.com.tr/2012/04/cindy-shermans-ugly-fashion.html).....	43
Resim 29	Cindy Sherman for Interview Magazine, 1983. (http://themerealchemist.blogspot.com.tr/2012/04/cindy-shermans-ugly-fashion.html).....	44
Resim 30	Cindy Sherman, For Harper's Bazaar, 1993 (http://themerealchemist.blogspot.com.tr/2012/04/cindy-shermans-ugly-fashion.html).....	45
Resim 31	Cindy Sherman for Comme des Garçons, 1994 (http://themerealchemist.blogspot.com.tr/2012/04/cindy-shermans-ugly-fashion.html).....	46
Resim 32	Cindy Sherman and Juergen Teller for Marc Jacobs, 2006	

(http://themerealchemist.blogspot.com.tr/2012/04/cindy-shermans-ugly-fashion.html).....	47
Resim 33 Cindy Sherman, Untitled 461 (Balenciaga), 2008 (http://stuff.welessthanthree.com/fashion/cindy-sherman-balenciaga/).....	48
Resim 34 Cindy Sherman, Untitled 461 (Balenciaga), 2008 (http://stuff.welessthanthree.com/fashion/cindy-sherman-balenciaga/).....	49
Resim 35 Cindy Sherman for M.A.C., 2011 (http://themerealchemist.blogspot.com.tr/2012/04/cindy-shermans-ugly-fashion.html).....	49
Resim 36 Robert Mapplethorpe, Derrick Cross, Gelatine silver print on paper ,1983, 38.4 X 38.4 cm (http://www.mutualart.com/Artwork/Derrick-Cross--1983/6EEE710B288FC861).....	51
Resim 37 Robert Mapplethorpe, Self-Portre (X Portfolio), Gelatine silver print on paper ,342x342 mm,1978 (http://joshuaabelow.blogspot.com.tr/2010/04/self-portrait-1978-robert-mapplethorpe.html).....	52
Resim 38 Robert Mapplethorpe, Jim, Sausalito(X Portfolio), Gelatine silver print on paper, 342x342 mm, 1977 (http://www.tate.org.uk/art/artworks/mapplethorpe-jim-sausalito-ar00198).....	53
Resim 39 Urs Lüthi, Self-Portre, 111 x 70 cm , 1977 (http://zooart.co.uk/blog/).....	54

Resim 40 Urs Lüthi, Places of Affection, 1978 (http://www.ikob.be/de/ausstellungen/rueckschau/2003.php)	55
Resim 41 Urs Lüthi, You are not the only who is lonely (Transformer: Aspects of Travesty) , 1974 (http://moussmagazine.it/transformer-richard-saltoun/).....	56
Resim 42 Luciano Castelli, Self Portre, 1974 (http://novembre magazine.com/self-portraits-luciano-castelli-at-maison-europeenne-de-la-photographie-paris).....	57
Resim 43 Luciano Castelli, Self-Portre 1970 (http://novembre magazine.com/self-portraits-luciano-castelli-at-maison-europeenne-de-la-photographie-paris).....	58
Resim 44 Luciano Castelli, Self Portre, 1973 (http://novembre magazine.com/self-portraits-luciano-castelli-at-maison-europeenne-de-la-photographie-paris).....	59
Resim 45 Islamic Vogue, Acrylics and permanent marker on fashion magazine , 46.5x33.5x4cm, 2001-2005 (http://www.mots.org.il/eng/exhibitions/WorkItem.asp?ContentID=131).....	60
Resim 46 Islamic Vogue, Acrylics and permanent marker on fashion magazine , 46.5x33.5x4cm, 2001-2005 (http://www.mots.org.il/eng/exhibitions/WorkItem.asp?ContentID=131).....	61
Resim 47 Shahram Entekhabi, Islamic Carding, 2007 (http://www.facelessexhibition.net/shahram-entekhabi).....	62

Resim 48	Shadi Ghadirian, “ Qajar serisinden İsimsiz “,Gelatin-silver bromide print, 25.08 x 16.35 cm, 1998 (http://collections.lacma.org/node/215535).....	63
Resim 49	Shadi Ghadirian, “ Qajar serisinden İsimsiz “,Gelatin-silver bromide print, 25.08 x 16.35 cm, 1998 (http://collections.lacma.org/node/215414).....	64
Resim 50	Shadi Ghadirian, Like Every Day serisinden Untitled, C-Print, 183x183 cm, 2000-2001 (https://www.saatchigallery.com/artists/shadi_ghadirian.htm?section_name=unveiled).....	65
Resim 51	Shadi Ghadirian, Like Every Day serisinden Untitled, C-Print, 183x183 cm, 2000-2001 (https://www.saatchigallery.com/artists/shadi_ghadirian.htm?section_name=unveiled)	66
Resim 52	Orlan, Fifth Surgery-Performance called Operation- Opera, C-print, 110 x 165 cm., 1991 (http://www.prometeogallery.com/orlan/).....	68
Resim 53	Orlan, "The Second Mouth", Seventh Surgery- Performance called Omnipresence, C-print, 110 x 165 cm, 1993 (http://www.prometeogallery.com/orlan/).....	68
Resim 54	Orlan, Embalmed ORLAN with a Siren Song, before her Biopsy, C-print, 165 x 110,4 cm, 2008 (http://www.prometeogallery.com/orlan/).....	69

Resim 55 Joseph Beuys, Felt Suit, 1700x 600 mm, 1970 (http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-fat-battery-t03919).....	71
Resim 56 Joseph Beuys, Action the Dead Mouse/Isolation Unit, 1970 (https://artsy.net/post/denisebirkhofer-the-felt-suit-of-joseph-beuys).....	72
Resim 57 Jan Fabre, Mur de la montée des Anges, 140 x 60 x 60 cm, 1993 (http://janfabre.be/angelos/).....	74
Resim 58 Balkan Naci İslimyeli, Matah, 2006 (http://www.millireasuranssanatgalerisi.com).....	77
Resim 59 Balkan Naci islimyeli, Matah, 2006 (http://www.millireasuranssanatgalerisi.com).....	78
Resim 60 Balkan Naci islimyeli, Afrika: Büyük Ruh Defilesi (http://i.tmgrup.com.tr/cr/2011/05/06/448018978382.jpg).....	79
Resim 61 Nilbar Güreş, Undressing/Soyunma, 06.19 min, 2006 (http://artpipo.tumblr.com/post/72066719834/nilbar-gures-undressing-soyunma-2006-video).....	80
Resim 62 Marina Abramovic, Shoe for Departure, Energy Clothes, Black Dragon, 1990-1992 (http://theintentionalstylist.com/marina-abromovich-on-clothes).....	82
Resim 63 Marina Abramovic, Marina Abramovic: The Artist is Present, 2010	

(<http://bigother.com/2010/05/21/the-inside-and-the-outside-marina-abramovic-and-her-dresses/>).....83

Resim 64 Marina Abramovic, Marina Abramovic:
The Artist is Present, 2010

(<http://bigother.com/2010/05/21/the-inside-and-the-outside-marina-abramovic-and-her-dresses/>).....84

Resim 65 Marina Abramovic, Energy Clothes, 2013

(<http://bigother.com/2010/05/21/the-inside-and-the-outside-marina-abramovic-and-her-dresses/>).....85

Resim 66 Rebecca Horn, Unicorn, 1970-2,

(<http://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-unicorn-t07842>).....87

Resim 67 Cockfeather Mask, 1973

(<http://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-cockfeather-mask-t07849>).....88

Resim 68 Rebecca Horn, Arm Extensions, 1973

(<http://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-arm-extensions-t07857>).....89

1. GİRİŞ

Korunma ve örtünme amacıyla ortaya çıkan giyinme, birey ve toplumun kaydettiği aşamalara göre şekillenmiş, kimlik ve cinsiyet göstereni olarak, toplumsal bir içerikle yer değiştirmiştir.

Toplumların kendilerini algılama biçimleri ve birey tasarımları, kültürlerin kendilerine ve bireylere atfettikleri tanımlarla değişkenlik göstermektedir. Fakat bu tanımlar, iktidar ile doğrudan ilişkide olan bir dinamiği kapsadığından, belli bir söyleme işaret etmez.

İktidarın temel müdahale alanlarından biri olan kimlik de, bu tanımlarla normalleştirilmiş ve içine girdiği formda benliğini yitirmiştir. Modernleşme ile birlikte katmanlaşan toplumlarda iktidar , yeni alanlarını da beraberinde yaratmıştır. Süreç içinde dönüşen düzenin, topluma yansımaları ile beraber, hızla büyüyen tüketim kültürünün yeni ürünü giysi ve moda olmuştur.

Modern toplumların yeni iktidar söyleminde giysi; sınıf, kimlik ve temsiliyet alanlarında sınırları belirlemede etkin bir rol üstlenmiştir. Toplumların yapısal değişimlerine ayak uyduran bireyler de, toplumsal ve bireysel kimliklerini yeniden inşa etme sürecine girmiştir.

Bu çalışmada giysinin, öncelikle birey ve beden ile olan ilişkisi ele alınacak , sonrasında kimlik, toplumsal kimlik ve cinsiyet temaları üzerinden anlatılacaktır. Kadın bedeninin tüketim ürünü haline dönüşmesi ve giysi arasındaki bağlantılar araştırılacaktır.

Daha sonra, giysi ile öne çıkan moda kavramı ele alınarak, sanatla olan birlikteliği ve ortaklığı irdelenecektir.

Son olarak giysinin, batı kùltürünün kadını metalaştıran eril kodlarına karşı duruş olarak çağdaş sanatta kullanımına, ve bundan bağımsız bir metafor ve dönüşüm elemanı olarak ele alınmasına, yine çağdaş sanatçıların eserleri ile vurgu yapılacaktır.

2. GİYSİ

Giysi, insan vücudunu dış etkilerden korumak ve aynı zamanda örtünmek ihtiyacı ile ortaya çıkmıştır. Toplumda aile kavramının ortaya çıkışıyla beraber örtünme başlamış ve zamanla gelenek haline dönüşmüştür. Günümüzde ise, insanların toplumsal ve estetik değerlerini, dinsel inançlarını ve uygulamaları, cinsiyet, yaş, statü ve mesleklerini ortaya koyan toplumsal bir olgudur.

Giysi üzerine bir diğer bakış da, geleneksel toplumlardaki giysiler ve modern toplumlardaki giysiler olarak ayrılabilir. Modern anlamda giysi, kendini ifade edebilme, tercih ve bireysellikle kendini moda ile karakterize edebilir. Geleneksel giysi ise yaşanan bölgenin ya da toplumun kültür ve geleneklerine göre genellenebilir. Burada tercih yoksunluğundan da bahsedileceği gibi, kendi içinde oluşan toplumsal baskıların da etkisi olabilir.

Giyim tercihleri, insanların belirli bir zaman dilimine uygun görünüşlerine -farklı bir deyişle modaya- ilişkin güçlü normları, hem de dönemlerin estetik anlayışlarının belirli bir biçimini, kendi amaçları doğrultusunda nasıl yorumladıklarını incelemeye dair eşsiz bir alan sağlar.

Giysi bir anlamda seçimdir ve bireyin, toplumun diğer bireyleriyle kurduğu iletişimin güçlü bir öznesidir. Modern giysi ile gelen moda kavramı, sunduğu demokratik tercih ve yaratıcılıkla, toplumun belirli bölümlerine karşı olma eylemini de beraberinde getirir. Burada giysinin bireysel ve toplumsal kimlik boyutu da vardır. Daha sonraki bölümlerde bahsedilecek olan bu kimlik boyutu, zorunlu bir ayrıştırmayı (statü, sınıf) beraberinde getirirken, karşı duruşları da niteler.

Giysi yoluyla birey, sosyal statü, cinsiyet, sınıf, meslek, kişilik, ait olunan grup gibi özellikleri sözel ve yazılı olmayan görsel bir dille aktarır. Bu dil her daim dönemin anlayışında ve ihtiyaçları doğrultusunda şekil değiştirerek sunulmuştur. Bireyler kendini ait olmak istediği konuma otururken, benliğinin görüntüsünü kendi zamanın moda veya sınıfsal giysileriyle yansıtmıştır.

“... beni ilgilendiren ve hepsinde ya da hemen hemen hepsinde bulmaktan mutluluk duyduğum husus, kendi dönemlerinin ahlak ve estetik anlayışlarıdır. Bütün giyim şekline damgasını vurmuştur – giysiyi buruşturmakta veya kazık gibi gepgergin yapmakta, giyen kişinin beden hareketlerini yuvarlamakta veya keskinleştirmekte, hatta uzun vadede ince, belli belirsiz bir biçimde yüz hatlarına bile nüfuz etmektedir. İnsan sonunda olmak istediği gibi görünmektedir.

«1

¹ Charles Baudelaire, “ *Modern Hayatın Ressamı* “, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s.201

3. GIYSİNİN TOPLUMSAL GÜNDEMLERİ

Giysi her ne kadar bireysel bir tercih olsa da toplumsal yönüyle de bir çok rollerde kendini gösterir. Giysinin toplumsal bakımdan incelenmesi beraberinde giysi beden ilişkisi, sınıf, kimlik ve kadın bedeninin nesneleşmesi bağlamlarında ele alınabilir.

3.1 Giysi ve Beden

“ Toplumsal analizlerde bedenin merkezi bir statüye kavuşmasının önemli bir nedeni, günümüzün tüketime bağımlı toplumlarında bedenin temel bir tüketim nesnesi olarak görülmesidir. Bedeni kaplayan giysi de artık bedenin tekrar yapılandırılmasına bağlı olarak değişmektedir. Foucault’un deyimiyle bedenimiz artık bizim yaratmak zorunda olduğumuz bir nesne olmuştur.

Kapitalizmle birlikte başlayan değişimlerin bireysel düzeyde kendi kendini anlama, gerçekleştirme, kişisel doyuma ulaşma, mahremiyet ve seksüel ilişkilerin niteliğini de değiştirdiğini vurgulayan A. Giddens, değişen bu ilişkiler içinde bedenin, adı geçen ilişki biçimlerinin dışa vurumu için çok önemli bir kanal ya da taşıyıcı olduğunu belirtir. Tüketim toplumunda hem bedenin korunmasına (iç beden), hem de bedenin görünümüne (dış beden) yönelik mekanizmalar işlemektedir.

Burada belirtilen iç beden ve dış beden kavramları B.S. Turner’ın ortaya attığı kavramlar olup iç beden kavramı, canlı, hareketli,

deneyime dayalı kendi için bedeni anlatır. Dış beden ise nesnel, dış görünüşe ait, kurumsallaştırılmış kendi başına olan bedeni işaret eder. Bu anlamda iç beden analizi bedenin kontrolü ve düzenlenmesi bağlamında sistemlerin çözümlenmesine olanak sağlarken, dış beden toplumsal, ekonomik, siyasi süreçler ve tüketim, sınıfsal farklılıklar, kimlik oluşumları gibi konularda oldukça yararlı çözümlere elvermektedir. “²

“ Kadın ve erkek bedenleri de, her toplumda farklı olmakla beraber, belirli şekillerde tanımlanmışlardır ve çeşitli kurumlarla bu tanımlar normalleştirilmiştir. Bir kişinin bu tanımları aşması ve kendi bedeni üzerinde kendi iktidarını kurması, bedenini “uysallıktan” çıkararak onu dönüştürmesi, toplumsal iktidarı sarsar..³” “ İktidar ilişkileri bir kadınla erkek arasında, bilenle bilmeyen arasında, ana-babayla çocuk arasında, ailede vardır. Toplumda binlerce, binlerce iktidar ilişkisi vardır.”⁴ Nitekim George Simmel ve Emile Durkheim da bedeni, toplumsal olanın kaynağı olarak yorumlamışlardır.

Lacan, “ her birimiz için belirleyici olanın, kendimizi nasıl gördüğümüz veya görmek istediğimiz değil, kültürel nazar tarafından nasıl algılandığımız olduğunu iddia eder “⁵ Söz konusu kültürel nazarin biçimlendirdiği sistem her dönemde farklılık göstermiş olsa da, temelde var olan düşünce olan “ toplumsal kabul için yeniden biçimlendirme “ politikaları sabittir. Bu durumda denebilir ki, tüketim toplumu içinde aslolan, sembolik olarak yaratılmış bir beden anlayışıdır. Buna göre, sembolik olarak yaratılmış beden, aynı zamanda kendini meşrulaştırmış bir iktidar tarafından yönetilen bedendir. O nedenle “ beden, baştan beri iktidarların temel müdahale alanlarından biridir. “⁶ Dolayısıyla, beden

² F. Dilek Hamam, “ Modanın Yaratım Nesnesi Olarak Tasarı Bedenler “, <http://gsf.deu.edu.tr/gsf/dosya/yedi2.pdf>

³ <http://www.feminisite.net/news.php?act=details&nid=267>

⁴ Michel Foucault, “ İktidarın Gözü ”, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012, s.175

⁵ Hüseyin Köse, “ Tüketim Toplumunda Bir ‘Sosyal Beden’ Kurgusu Olarak Kadın”, <http://josc.selcuk.edu.tr/josc/article/viewFile/83/78>

⁶ Hasan Bülent Kahraman, “ Giysinin Yok Ettiği Beden “, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=109184>

kurgusunun belirleyici olmaya başlamasıyla birlikte, özne ve özgürlük kavramları yok olmaya başlamış, bu ikisine bağlı olarak öznellik ve bireyselliğin de yok olması eklenmiştir. Bu noktada artık bedenden beklenen, bir ifade sunması değil, tüketim kültürü içinde, yüksek düzeyde görünür bir etkinlik içinde bulunmasıdır.

“ Tüketim kültürü, modern toplumlarda, beden projesini toplum için bir genel etkinlik haline getirmiştir. Çağdaş toplumlar, bedeni adeta bir proje haline getirmeye yardım edecek düzenleyici inançlar ve uygulamaların bir şantiyesi haline gelmiştir.”⁷

Söz konusu yeniden yaratım sürecinde bedene, tüketim kültürü tarafından kazandırılmış görünürlük ise “ giysi “ dir. Beden görseli uyaran ve ifade eden bir araçtır.

“ Kişi kendini bedeniyle “görünür kılmak” istediği andan itibaren, daha somut bir ifadeyle, mağaza vitrinlerinin göz alıcı neon ışıkları altında daha da genleşeceğini düşündüğü o dev imago'dan itibaren, artık akla ve rasyonaliteye dayalı olmayan yeni bir sanal var oluş biçiminin dinmez çağrısı yükselecektir. Çünkü bu andan itibaren, kişi, tüketim ve harcama kültürünün araçsallaştırdığı biricik ama şaşırtıcı biçimde çok boyutlu kimliğinin “bedenleşmiş” bir doğasına sahiptir; yani sadece bir “yüzey-varlık”a, ama asla yüzeyin altındaki derinliğe ya da herhangi bir derinlik imasına değil “⁸

Giysi, kimliğe sembolik biçimler kazandırırken, ezici bir hakimiyetin ve gösterişin dili olur. Bedeni görsel anlamda yeniden inşa eder; bir çeşit yeni yapılandırmayı topluma durmaksızın kabul ettirir. İşlevsel olan giysinin dışındaki giyinme, bedeni kendi kontrol mekanizması altına

⁷ Prof. Dr. Sezgin Kızılcılık, “Küreselleşme, Beden ve Şizofreni”
“<http://eskidergi.cumhuriyet.edu.tr/makale/496.pdf>

⁸ Hüseyin Köse, “ Tüketim Toplumunda Bir ‘Sosyal Beden’ Kurgusu Olarak Kadın”,
<http://josc.selcuk.edu.tr/josc/article/viewFile/83/78>

olarak, dayatmacı bir söylem oluşturur. Bedene atfedilen “ gizli üniforma “ ları yaratır.

klöş“Normal, ötekiler gibi ve/veya ötekilerden daha iyi/farklı” olmak için kişi, bedenleri üzerinde tüketim ürünleri (giysi) aracılığıyla çalışmaktadır. Beden, kişinin toplum ve kendisi arasında bağlantı kurmak için gerçekleştirdiği tüketim faaliyetlerinin de önemli bir nesnesidir. Söz gelimi kişi kendini ifade ederken, tüketim kültürünün topluma sunduğu alternatifler arasından seçimler yapar. Yani, tüketim kültürünün tanımladığı değişken rollere bürünür hale gelir.

“ Artık bu andan başlayarak beden, kişinin kendisine ait olmadığı gibi, bireyselliğine ilişkin de hiçbir ipucu sunmamaktadır. Burada kastedilen şey, görelilik olarak kendi beden stilini seçme özgürlüğüne sahip olan bireyin, kullanacağı koşulları seçmekteki güçsüzlüğüdür.”⁹

Giysi, bir tüketim ürünü olmakla beraber bir dışavurum aracıdır. Birey ile doğrudan bir bağlantı içerisindedir. Belirli bir özgürlük alanı sağlamakla beraber toplumun istenilen normlarına bireyleri sokmaktadır. Bu sayede toplum içinde kendiğilinden oluşan sınıflandırmalar ise kaçınılmaz olmaktadır.

Cinsiyet ile beraber, kadın ve erkek ayrımını belirgin bir biçimde yaratmaktadır. Giysi bu anlamda simgesel bir tanıma, bedeni ve cinsiyeti tasvir eden bir araç haline dönüşür. Toplum yaratımı cinsiyet tanımlarına uymaksızın kişi kendi bedeninde giysiyi, bir dönüşüm aracı haline getirir. Tanımları kaldırır ve toplum düzeninin karşısına kendisini koyar.

Giysi, moda kavramı ile de birlikte değişen zamanın normlarına ve kurallarına göre sürekli biçimde bedenleri değişime uğratarak bir nevi

⁹ Hüseyin Köse, “ Tüketim Toplumunda Bir ‘Sosyal Beden’ Kurgusu Olarak Kadın”, <http://josc.selcuk.edu.tr/josc/article/viewFile/83/78>

“tasarı bedenler” yaratır. Kendi içinde tek tipleşme ve sınırlar içinde öznelliği de beraberinde sürdürür. Gizlenen beden, bir anlamda görsel manifestosunu ortaya atar.

3.2 Toplumsal Değişim : Sınıf ve Kimlik

Kimlik kavramı sosyopsikolojik bir tanım olmakla beraber çok boyutludur ve bütünü içindeki bağlamlar oluşturur. İnançlar, sosyal roller, statüler, tutumlar, gelenekler kimliği oluşturur. Bunların hepsi birbirinden farklılaşan kültürler bakımından şekillenir. Yani toplum içi yapılanmalar kimlik oluşumlarını etkiler ve bu yapılanmalar karmaşıklıkça ve katmanlaştıkça kimlikler de benzeri bir değişime uğrar. Bu değişim toplumsal değişimle paralel biçimde ilerler.

Giysi, tüketimin en görünür biçimlerinden biri olarak, kimliğin yaratılmasında önemli bir rol oynar . Giysiler, toplumsal kimlikleri empoze etme yetileriyle davranış biçimlerini yaratır. Aynı zamanda kişinin gizil toplumsal kimliklerini ifade etmelerine olanak sağlar. Yani, tüketimin en görünür biçimlerinden biri olarak giysi, toplumsal kimliğin “dili “ olma görevini üstlenir. Bir sözsüz görsel iletişim biçimi olarak giysi, yıkıcı toplumsal ifadeler oluşturmak için etkili bir yoldur.

Bireylerin toplumsal yapıyı algılama ve kimlikleri kurma biçimleri XX.yy. boyunca değişmiştir. “ ..*Bu sebeple bazı sembolik sınırların korunmasında ya da yıkılmasında etkili olan giyim, toplumsal yapılar içindeki konumların farklı çağlardaki farklı algılanış biçimine ve kimlik sınırlarına işaret eder.*”¹⁰ Bu farklılıklar “sınıflı” ve “parçalı” toplumlarla açıklanabilir. Sınıflı toplumlarda, sınıf statüsü daha belirgindir. Toplumsal kimlik sabit kalsa da alt statü grupları üst statü gruplarının giyim tarzlarını ve davranışlarını taklit etmeye çalışmıştır.

¹⁰ Diana Crane, “ *Moda ve Gündemleri, Giyimde Sınıf, Cinsiyet ve Kimlik* “, Ayrintı Yayınları, İstanbul, 2003, s.13

Giysi,

“ ...sınıf bölünmesinin bir ürünüdür. Hem belli bir toplumsal çevreyi bir arada tutar, hem de diğerlerine kapalı hale getirir. Tıpkı bir resim çerçevesinin, sanat eserine bir yandan içsel olarak bütünlüklü, bağımsız bir varlık karakteri verip diğer yandan da dışsal olarak kendisini çevreleyen mekanla tüm ilişkilerini kopartması gibi¹¹.“

Batılı toplumlar sanayileştikçe, toplumsal katmanların giyim davranışları üzerindeki etkisi de dönüşmüştür. Sınıf ve cinsiyetin ifade edilmesi, diğer toplumsal bilgi türlerinin iletilmesinden önce gelmeye başlamıştı. Bireylere toplumsal konumlarını yükseltme olanağı sağlayan giyim biçimleri, üniformalar ve giysi kuralları dayatarak, giyimi bir toplumsal denetim biçimi olarak egemenyası altına almıştır. Ve bu denetim davranışları “ toplumsal kimliği az çok gönüllü öznelere empoze etmek için yüzyıllardan beri kullanılmaktadır “¹² Üniformalar bireyi, bireyin toplumsal hiyerarşideki konumunu gösteren ve kişinin kimliğini, ayırt edici niteliklerini, kişiliğini gizleyen, sembolik iletilerin mümkün olmadığı bir giyim şekline dönüştürür. Üniformalar, sıradan giysilerle artık belirgin biçimde dışavurulamayan toplumsal kimlikleri ifade etmede kullanılırlar.

Toplum, kimliği belirli bir davranış biçiminin parçası olarak yorumlar. Kimliğin toplumsal yansıması olan giyim de, toplumun bizi şekillendirerek kendine benzetme, “ tek tipleşme “ ye dönüştürme isteğine, “ karakterize edilen bir çevrenin birörnekliğine işaret eder”.¹³

¹¹ Georg Simmel, “ *Modern Kültürde Çatışma* “, s.105

¹² Diana Crane, “ *Moda ve Gündemleri, Giyimde Sınıf, Cinsiyet ve Kimlik* “, s.12

¹³ Georg Simmel, “ *Modern Kültürde Çatışma* “, s.105

Belirli ve benzer bir üsluba dayalı olarak kendini değiştiren toplum, bireylerin davranışlarında bir konformizm arar.

Genele uyum sağlayan bireylerin, belirli ayrımlarla edindikleri görünür kimlikleri ve iletişim araçları olan giysi; bir yandan edilgenlikten çıkma haline bürünmesine de etkili bir araç haline dönüşür. Zamana, toplumlara ve gruplara göre yüklendiği anlamları değişen giysi, sözlü iletişimden sonra gelebilecek en güçlü ifade biçimi olarak karşımıza çıkar. Yine zaman ve değerlere göre değişen bu ifadeler toplumsal belirli çağrışmalar ve imajlar yaratır. Örnek verirsek, belirli bir zamanın sosyal başkaldırı manifestosunu içeren gruplar, eğilimler yada örgütlenmeler içinde o ideolojinin veya da başkaldırının yansımalarını görsel ifade biçimleri olarak kıyafetlerde tamamlayan bir unsur olarak görebiliriz. “68 Kuşağı” ya da “Hippie Çocuklar” olarak bahsedilen sosyal sivil yapılanmasındaki görsel imaj ve ifade biçimi, kendisini zamanın koşulları ve modasından ayırmış bir şekilde yeni bir alt kültür yapılanması olarak yaratır. Birey yeni yarattığı kimliğini oluştururken aidiyet ve ifade etme biçimini toplumla arasında “giysi dili” üzerinden kurar.

Bireyler, kendini tanımlarken sessiz bir dil olan giysiyi toplumsal konumunu, statüsünü ve durumunu göstermek adına kullanır. Giysi örtünme gibi temel işlevinden uzaklaşarak sunulan moda kavramı ile birlikte bir kimlik yansıması halinde yeni rollerin yaratılmasında önemli bir yer edinir. Moda ve giyim unsuru tarihte kendini daha çok statü elemanı olarak gösterse de, günümüzde bunlarla beraber toplumsal ve bireysel ideolojilerin de yansıması olabilmektedir. Toplumsal statü ve konumlanma aracı olmasının yanında zamanın popülist düşünce ve fikirlerin en net ifade biçimi olarak da karşımıza çıkmaktadır.

3.3 Kadın Bedeninin Nesneleştirilmesi

“ Kadın bedeni, moda tarihinde her dönem erkek bedeninden daha

fazla cinselleşmiş ve dolayısıyla da her zaman estetik bir obje olarak görülmüştür. Hatta Susan Kaiser'e göre moda olan giysiler olduğu gibi moda olan bedenler de vardır. Bu nedenle de moda tarihinde kadının değişik dönemlerde belli beden formlarında tanımlanması söz konusu olmuştur. ¹⁴

Her şeyden önce toplumsal kabul, bedenın çoğunluk tarafından arzu edilebilir ideal bir biçimine sahip olmayı gerektirmektedir. Bu da özellikle kadın bedeninin türlü medyatik tekniklerle hazcı ve simgesel tüketimciliğin odağında bir meta olarak algılatılmasının bir sonucudur. Yukarıda bahsediliği gibi kadın bedeni zamansal dönüşümlere de uğramıştır. Cinsel obje ve arzu nesnesi halindeki kadın bedeni bu dönüşümü yaşarken giysi ile tamamlanır. Moda kavramı, ya dayatılan bir baskı ya da ideal bir güzellik olgusu olarak bireylerin bilinçaltına yerleşir.

Cinsellik ve arzu, algıdaki çağrışımını kadın bedeninde giysi ile kolaylıkla sağlamaktadır. Kadın bedenini tüketim ürüne dönüştüren bu çağrışımlar cinselliğin algısında yaratılmış veya dayatılmış birer imge haline gelir. Böylelikle toplum tarafından kabul görme ve arzulanma psikolojisi kadın bedenini öznelliğinden çıkararak belirli bir pazarın görsel nesnesi olmasına sebep olur. Cinsellik, fetiş ve giysi bağlamı, geniş bir ürün yelpazesi sunarken, toplumsal olarak kadını belli rollerle dönüştürür. Reklam ile beraber popüler moda kavramları, bedenın daha çok arzulanmasının bir yolu olarak bireylere sunulur. Yani beden cinselliğini yeniden oluşturma aşamasına girer, ve yönlendirilen bir obje olarak seyre sunulur.

Modanın getirisi cinsiyetçi ideolojinin bir başka boyutu, kadın bedeninin toplumda bir meta olarak yeniden kodlanmasıdır. Bu evrede artık, bedenın kendisi “metasal bir ikonografi” ye dönüşmektedir. Bedenin her bölgesi tüketim endüstrisinin sömürgeleştirmeye çalıştığı kârlı bir “uğraş” alanı

¹⁴ Yrd. Doç. F. Dilek Himam, *Modanın Yaratım Nesnesi Olarak “Tasarı Bedenler”* Yedi Dergisi, 2002, s.2

olarak işgal edilmiştir. Beden artık, doğallığını yitirmiş bir hipergerçeklik formudur; o, artık bize ait bir şey de değildir, “ tüketim endüstrileri için kârlı bir tasarı, çok boyutlu, postmodern bir yeni zaman icadıdır.”¹⁵

“ Kadın bedeni gövdesi, eril hazların kullanımı için sürekli olarak teorik ve pratik anlamda biçimlenmekte ve manipüle edilmektedir. Daha da ilginç olanı, bu dişil bedeni kuşatma-onarma süreci kadınların da rızası ile gerçekleşmektedir.”¹⁶

Kendi bedenine ilişkin öznel algısını tamamen yitiren kadının, kendisini kolektif beğenin çekim alanı içinde bulması ise son derece doğaldır. Sözü geçen bu çekim alanı ise, kadını ve kadın bedenini bütünden ayırarak, tek bir noktaya indirgeyen moda ve reklam gibi güçlü pazarların otoritesinde varlığını sürdürmektedir.



Resim 1. Duncan Quinn Reklam

Afişi(<http://huseyinsevitopuz.blogspot.com/2012/09/kadin.html>)

¹⁵ Hüseyin Köse, “ Tüketim Toplumunda Bir ‘Sosyal Beden’ Kurgusu Olarak Kadın”, <http://josc.selcuk.edu.tr/josc/article/viewFile/83/78>

¹⁶Sever Işık, “ Estetik Beden Terörü

“http://www.derindusunce.org/img/pozitivizm_derin_dusunce_org.pdf

4. TOPLUMSAL DEĞİŞİM İLE ÖNE ÇIKAN GİYSİ GÖSTERGE BİLİMİ MODA

4.1 Moda Kavramı¹⁷

“Moda geçmişten bugüne, çeşitli araştırmalara konu olmuş ve olmaya devam eden bir kavramdır. Pek çok düşünür, sosyolog, tasarımcı, ve sanatçı bu kavram üzerinde durmuş ve çeşitli tanımlamarla ifadelerini ortaya koymuşlardır. Bu tanımlarla oluşmaya başlayan bilgi, uzun yıllar süren çalışmalar sonucu kuramlara dönüşmüştür. Kuramlarda moda kavramı tekrar tekrar tanımlanmış, moda nedir, nasıl ortaya çıkmıştır ve neden vardır, bir olgunun moda olarak adlandırılmasında ne gibi özelliklere sahip olması gerekir ya da modanın varoluşunu şekillendiren etkenler nelerdir gibi sorular cevaplanmaya çalışılmıştır. Moda olarak adlandırılan düşünce, “ şey “, inanış ya da biçim gibi olguların zamanla tekrarlanabilirliği sorgulanmıştır.”¹⁸

Latince "modus" kelimesinden türemiş ve “ sınırlanamayan “ anlamında ifade edilen moda kavramının, birçok kişisel ve toplumsal alanda etkisini açıkça görmekteyiz. Gündelik hayatta çok başvurulan bu kavrama yönelik çeşitli tanımlardan bazıları şöyledir:

George Sproles’in “ Analyzing Fashion Life Cycles: Principles and Perspectives “ makalesinde belirttiği tanıma göre moda kavramını, “ belirli bir zaman ve durum için tüketici tarafından uyarlanmış geçici

¹⁷ Bu Bölümde Başvurulan Ana Kaynak; Georg Simmel, “ Modern Kültürde Çatışma “

¹⁸ Yrd. Doç. Dr. Nilay Ertürk “ Moda Kavramı, Moda Kuramları ve Güncel Moda Eğilimleri Çalışması “
<http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/gsfds/article/viewFile/2768/2452>

döngüsel fenomenlerdir' olarak tanımlamaktadır. Yani, her moda bir öncekinden referansla belirli bir zaman için " yeni " olanı meydana getirmekte ve tarihsel bir devamlılığa işaret etmektedir.

“ O halde moda, zaman bilincinin güçlenmesi yönündeki daha genel sürecin özel bir parçasıdır. Yeni olan ile eski olan karşısında aynı anda zevk almamız şunu gösterir ki, asıl mesele “ olmak ya da olmamak değil, aynı anda hem olmak hem de olmamak” tır. Bu zevk, “ her zaman geçmiş ile geleceğin eşiğinde durur ve bu sayede bize, en azından doruk noktasında olduğu müddetçe, başka pek az fenomenin verebileceği güçlü bir ‘ şimdi ’ duygusu verir. ‘ Toplumsal bilinç ’in geçici olan üzerindeki bu yoğunlaşması, yalnızca geçici olanın çekiciliğini arttırmaya yarar; çünkü, modanın diyalektiği göz önüne alındığında, tam da bu noktada ‘ onun ölümünün tohumları ’ da yatmaktadır. “¹⁹

Georg Simmel'in bu tanımından hareketle, sadece ortaya çıktığı kadar hızlı biçimde yok olan şeye moda dediğimiz sonucuna varabiliriz.

Yine George Simmel'e göre,

“ Moda, verili bir örtünün taklididir, bu nedenle de toplumsal uyarlanma yönündeki ihtiyacı karşılar. Bireyi, herkesin yürüdüğü yolda ilerlemeye sevk eder; her ferdin davranışını salt örnek haline getiren genel bir durum ortaya koyar. Aynı zamanda, ayırt edilme ihtiyacını, farklılaşma, değişim ve bireysel aykırılık eğilimini de aynı ölçüde tatmin eder. Bunu, bir yandan içerik değişiklikleri ile sağlar- bugününün modalarına, onların dününün ya da yarının modalarından ayıran bireysel bir damga vuran değişikliklerdir bunlar. Diğer yandan, bunun altında dah akıvvetli bir neden de, modaların daima “ sınıf “ modaları olmasıdır: Yüksek tabakanın modaları, kendilerine alt tabakaların modalarından ayırır, ne

¹⁹ Georg Simmel, “ Modern Kültürde Çatışma, ” s.42

zamanki alt tabakalar yüksektekilerin modalarını devralmaya başlar, o zaman yüksek tabaka bunlardan vazgeçer. O halde moda, toplumsal eşitleme eğilimi ile, bireysel farklılaşma ve değişim eğilimini tek bir eylemde birleştirmemizi sağlayan çok sayıdaki hayat formunun özgül bir örneğinden başka bir şey değildir. ²⁰

Bu açıdan bakıldığında, bireylerin statü ve sınıflarını moda ile direkt bağlantı kurarak temsil ettikleri sonucuna varabiliriz. Moda bu temsiliyeti sağlarken bir yandan da kendi alt alternatiflerini de yaratarak, bireyin bulunduğu statüyü değiştirmek ya da uyum sağlamak adına modanın alt alternatiflerini kullanabilir. Yani, moda toplumsal sınıflandırmaları yaratırken bir yandan da bireylere sınıfsal farklılıkları ortadan kaldırmanın sahte bir kimliğini sunmaktadır; hep yeniden dikkat çekmek, yeniden kendisine baktırmak üzere ortaya konan sosyal- taklit biçimi üzerine kurulu bir kimlik olarak. O halde taklit, belirleyici bir etken olarak yer aldığı bütün durumlarda, varlığımızın temel yönelimlerini temsil eder.²¹

Yaşadığımız çağda, salt ekonomik ve siyasal dönüşümlerin, iktidar, sınıf , kimlik, ilişkilerinin modanın gelişimini etkilediğini söylemek tam da yeterli olmaz. Enis Batur, psikolojik etmenlerin de ne denli etkili olabileceğini belirtirken, Bernard Rudofsky'nin "The Unfashionable Human Body" adlı eserindeki " yeryüzünde insandan başka gövdesinin biçimini değiştirmeye kalkışan, onunla uzlaşamayan bir canlı türü yoktur." saptamasına dikkat çekiyor. Dolayısıyla moda, insanın giyinme ihtiyacından doğan serüvenin, daha sonra değişime uğrayarak farklılaşması ve insanların birbirini aşma çabasının bir sonucu, bireyin kendini gündelik hayatın içerisinde diğer bireylere (topluma) karşı pazarlaması temelinde geliştirdiği bir eylem ve davranış biçimidir.

Moda kavramının kendi içindeki belirsizliği, tüm tüketim davranışlarını

²⁰ George Simmel, " *Modern Kültürde Çatışma* ", s. 104

²¹ A.g.e. , s. 103

içinde barındıran komplike bir kavram olmasından kaynaklanmaktadır. Her bir bireyin algısına göre şekillenebilecek bir yönü olan moda kavramı, genel itibari ile bir lisandır. Moda büyük bir oyun; içinde ticaret, endüstri, ekonomi, sanat ve estetik olan bir oyundur.

4.2 Moda, Sanat ve Sanatçı İşbirliği

Moda ve sanat işbirliği, modern moda olgusunun ortaya çıktığı 19. yüzyılın ikinci yarısından günümüze değin varlığını sürdürmektedir. 19. yüzyılın sonlarında ve 20. Yüzyılın başlarında her alanda gerçekleşen gelişmeler sonucunda, yapısal bir değişim gösteren yaşam üzerine sanatçılar yeni bir temsil etme ve görme arayışında iken, moda, moda ve moda tasarımcıları da bu değişimi yaşamıştır. Sanat ve moda bazen birbirlerini doğrudan etkilemiştir. Sanatçılar kıyafetleri ve kumaşları yeni bir alan olarak kullanmış ve kimi zaman da sanatçılar ve moda tasarımcıları arasında ortak çalışmalar yapılmıştır. Modern sanat ile beraber oluşan bu ortamda birbirlerini destekler nitelikte sanat ve moda işbirliği oluşmuştur.

Fütürizm, Dada ve Gerçeküstücülük aynı dönem içinde, 1860'larda seri üretime karşı ortaya çıkan sanat ve zanaat hareketi ve 1900'lerin başında Avustruya'da kurulan Viyana Sesasyonu ve Pop-Art, giyimin modernleşmesinde sanat ve modanın kesiştiği önemli akımlar olmasının yanında, sanatçıların doğrudan giyim hakkındaki fikirlerini sundukları iki akım olmuştur.

Moda ve sanat etkileşimi, sürrealist sanatçıların -bilhassa Salvador Dali'nin- tasarımcılarla beraber ürettikleri işlerde varlığını daha çok hissettirmiştir. Elsa Schiaparelli üretim hayatı boyunca, sürrealist akımın içinde yer almış ve bu akımın ilkelerine göre tasarımlar yapmıştır. Coco Chanel de sürrealist sanatçılarla beraber çalışmış, onların tiyatro ve film projelerinde yer alarak kostümler tasarlamıştır.

Sürrealist sanatçılar giyimi, dikiş makinesini ve prova mankenlerini bazı zamanlar sanatsal yapıtları için birer ortam olarak kullanmışlardır.

“Gerçeküstücü sanatçılar Fransız şair Kont Lauréamont’nun bir dikiş makinesi ve şemsiyenin bir kesim tezgâhı üstünde bir araya gelme ihtimali” sözünü büyük bir coşkuyla selamlamışlar, Gerçeküstücü metaforun merkezine bu rastlantısallığı ve belirsizliği koymuşlardır “²²

Man Ray, Salvador Dali, Joseph Conrad gibi sanatçılar için bu araçlar, sürreal metaforlar yaratmak için birebir sembol işlevi görmüştür. Sanatçı Man Ray Sürrealist bir anlayışla kadın bedeni üzerine moda dergileri için fotoğraflar üretmiştir. Bu fotoğraflarla kadın bedeni sorunsalı işlenmiştir. Tashjian’ın görüşüne göre, kadın bedeninin moda karşısında maruz kaldığı şiddet dikkat çekilmiştir. Yine bir görüşe göre bu fotoğraflar bedenin belli kısımlarını gizleyip erotik ve pornografik arasında belli belirsiz bir yerde konumlanır.



Resim 2. Man Ray, Esaret içindeki Kadın, 1930

(<http://trashcomplex.wordpress.com/2012/04/01/the-fashion-photography-of-man-ray/>)

²² Richard Martin, “*Fashion and Surrealism* “ Thames and Hudson, London, 1989, s.35



Resim 3. Man Ray, Esaret İçindeki Kadın, 1930

(<http://trashcomplex.wordpress.com/2012/04/01/the-fashion-photography-of-man-ray/>)

1919' un Dadacısı ve sonrası Sürrealist sanatçısı Max Ernst, Chirico'nun manken figürlerinden esinlenerek oluşturduğu kafa ve korse kolajlarıyla “ Sanat Çürüsün, Moda Olsun “ serisini yarattı.

Kolajlardan oluşan litografilerde sanat ve moda arasındaki ilişki hakkında provokatif ve ironik yorumlar bulunmaktaydı. Sürrealistlerin basilica figürü olan cansız manken, sonsuz yaratım olasılıklarının yabancı bir oluşumu olarak sunuldu bu çalışmada. Ernst bu çıkışıyla yüzyılların ayrımı olan yüksek sanat ve gündelik kültürün ayrımını ortaya koymaktaydı. Moda kendini gelip geçen sezonlar ve anlık değişimlere

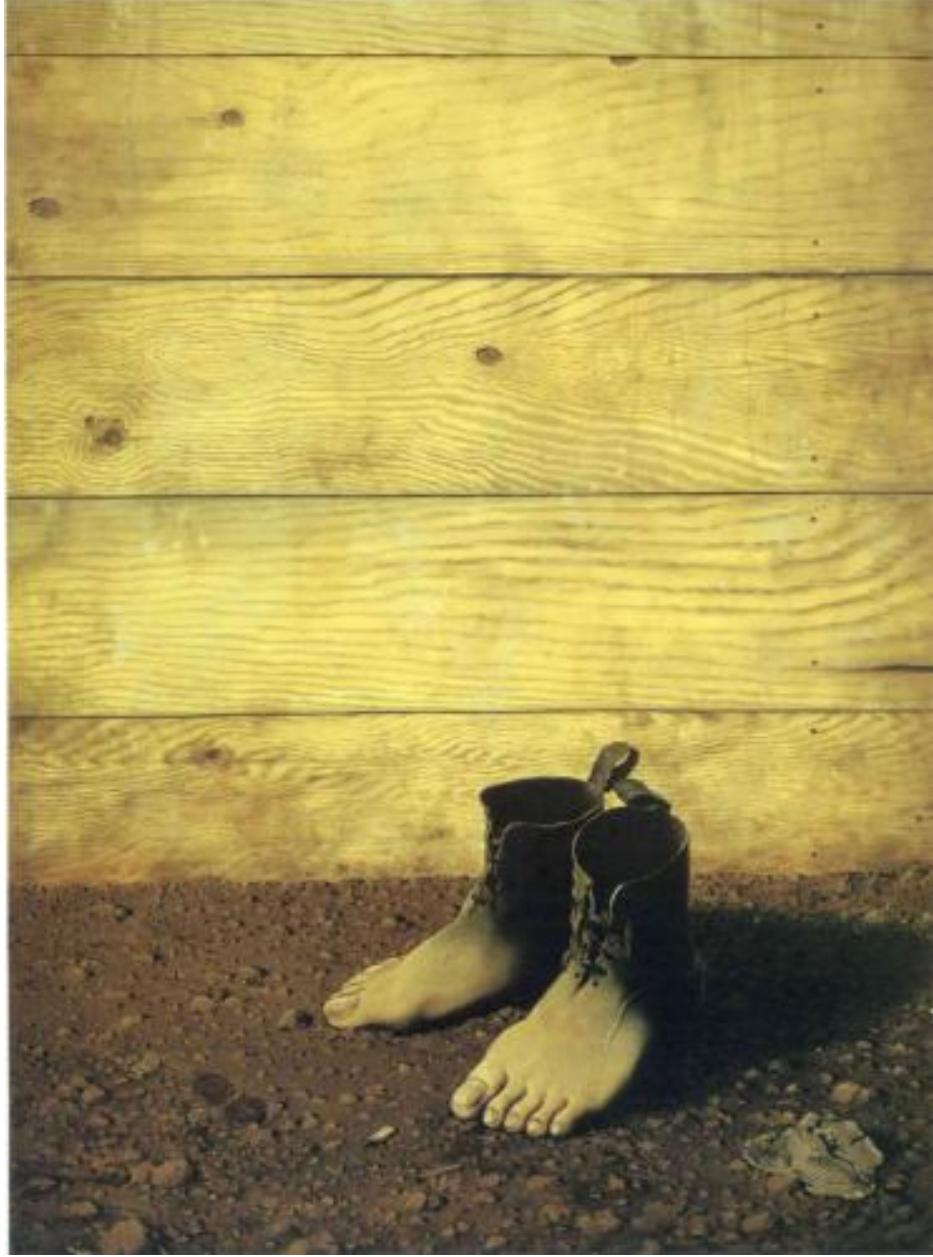
bırakırken, sanat tam tersi bir olguda sonsuzluk ve ulvi kavrama niteliklerine sahipti.



Resim 4. Max Ernst, Fiat modes, pereat ars, 1919

(<http://www.artnet.com/artwork/426300492/181728/max-ernst-fiat-modes-pereat-ars-es-werde-mode-die-kunst-vergehe.html>)

Sanat yapıtından bir moda ürünü fikrine dönüşen bir eser ise Rene Magritte“ın 1935 yılında yaptığı “ Kırmızı Model “ isimli tablosudur. Bu tabloda bir ayakkabı formu ayak formuna dönüştürülerek, ayakkabının dokusu canlı bir ayak gibi sunulmuştur. Benzer bir metamorfoz yıllar sonra moda tasarımcıları tarafından tekrar edilecektir.



Resim 5. Rene Magritte Kırmızı Model, 1935
(<http://www.wikipaintings.org/en/rene-magritte/the-red-model-1934>)



Resim 6. Pierre Cardin, Ayakkabı, 1986

(<http://www.wikipaintings.org/en/rene-magritte/the-red-model-1934>)

Sürrealist sanatçıların yapıtlarında kullandığı bir diğer moda alanına ait materyal de cansız mankenlerdir. Cansız mankenlerin sürrealistler için değerini anlamak için Sürrealizmin manifestolarını yazan Andre Breton'un hedef gösterdiği "tekinsiz" kavramına değinmek doğru olur. Sanat tarihçi H. Foster'a göre bu kavram A. Breton tarafından psikanalizin kurucusu Sigmund Freud'tan ödünç alınmıştır ve kriterleri şöyledir:

" Gerçekle hayali arasında ayırım yapamama, ki bu Breton'un her iki manifestosunda da tanımlanan haliyle gerçeküstücülüğün temel hedefidir; canlıyı cansız birbirine karıştırma; ki bunun örnekleri, hepsi de gerçeküstücü repertuarın olmazsa olmaz imgeleri olan balmumundan figürler, bebekler, mankenler ve otomatlarda görülür; göstergenin göndergeye el koyması ya da ruhsal gerçekliğin fiziki gerçekliğe el koyması ki gerçeküstü burada yine çoğu kez, bilhassa Breton ve Dali tarafından sembolik olanın

göndergesel olanı gölgede bırakması ya da bir öznenin bir gösterge ya da belirtiden büyülenmesi olarak tecrübe edilir ve çoğunlukla tekinsizin yarattığı etkiyi yani kaygıyı yaratır.”²³

Ulrich Lehmann’ın belirttiği gibi, cansız manken “ her türlü sanatsal ve erotik manipülasyona olanak sağlamakta”; böylece tekinsiz deneyimini kolaylaştırmaktadır. Sürrealist gruba 1930’larda dâhil olan Alman sanatçı Hans Bellmer’in 1934 ve 1935 yıllarında yaptığı, “ Popée “ ler olarak isimlendirdiği bebeklerde, tekinsiz kavramının en iyi örneklerine rastlanmaktadır.



Resim 7. Hans Bellmer-Popée, 1935

(<http://dollp.blogspot.com.tr>)

²³ Hall Foster, “ Zoraki Güzellik “Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011, s.33

Sanatçının farklı malzemelerden ürettiği bu yapıtlar metamorfoza uğramış kadın bedenleridir ve Foster'a göre Sürrealizmin tekinsizle olan bütün bağını ortaya koymaktadırlar:

“ Bu poupée’ler pek çok bakımdan buraya kadar tasvir edildiği şekliyle gerçeküstücünün hulasasını barındırır: Yani canlı ve cansız figürlerin tekinsiz şekilde birbirine karışması; iğdiş edici ve fetişistik formların müphem kavuşmaları; erotik ve travmatik sahnelerin zoraki tekrarları; sadizmle mazoşizmin, arzunun, ayrışmanın ve ölümün çetin çapraşıklıkları. ”²⁴

Salvador Dali, Yves Tanguy, Marx Ernst gibi sürrealist sanatçılar, göz yanılmasını izleyiciyi gerçeküstü bir dünyaya çekmek amacıyla, bir yöntem olarak kullanmışlardır. Bu yöntemleri, Sürrealist sanatçılarla özellikle Dali ile daimi bir işbirliğinde olan Elsa Schiaparelli tasarımlarında kullanmıştır. Tasarımcının moda dünyasına girdiği 1920 senesinde ve sonrasında tasarladığı giysiler, sürreal yapıtlardaki rüyaların, sanrılan ve fantastik unsurların iç içe geçişini ve gerçek ile gerçek olmayan arasındaki belirsizliği açıkça referans almıştır.



Resim 8. Salvador Dali ve Elsa Schiaparelli, İskelet Elbise, 1938
(<http://experimentalafashion.blogspot.com.tr/2010/09/respondingrecycling.html>)

²⁴ Hall Foster, “ Zoraki Güzellik “, s.33



Resim 9. Salvador Dali ve Elsa Schiaparelli – Tears Dress, 1938
(<http://zoowithoutanimals.wordpress.com/category/art/fashion/>)

“ Dali ve René Magritte gibi ressamların gerçekteki gerçeküstünü keşfetmeleri ve resimlerinde betimlemeleri, Dali’nin deyimiyle “ simgesel işlevi olan gerçeküstü nesnelere”in yaratılabilmesini sağladı. Ready made’leriyle Duchamp, bu yolu hazırlamıştı. “²⁵

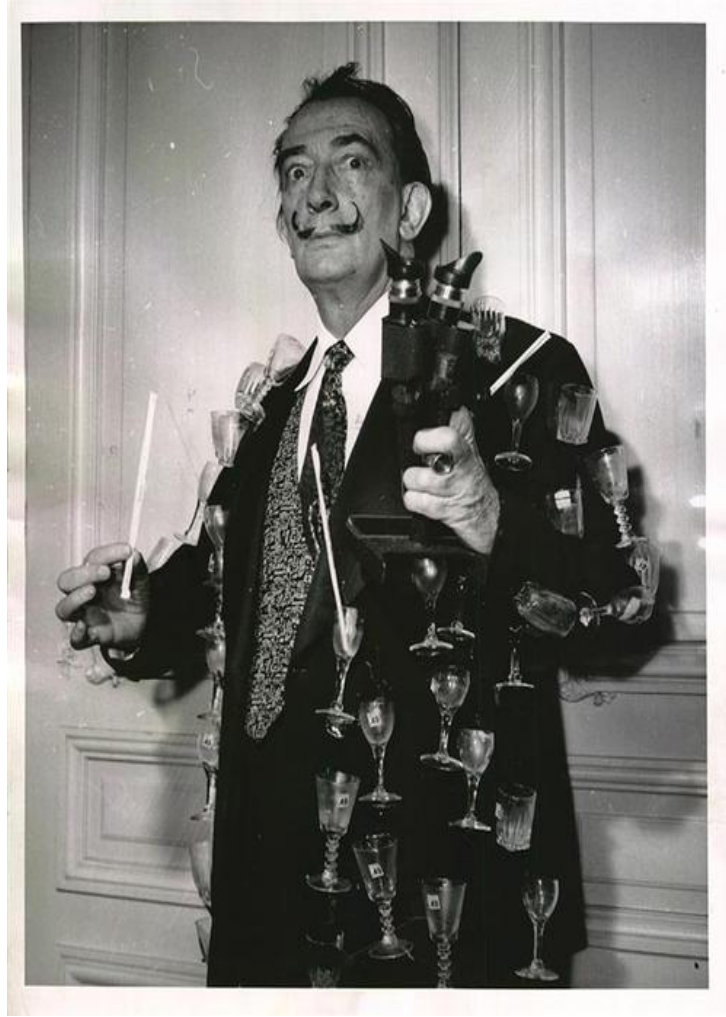
Schiaparelli’nin tasarımlarında sıkça esin kaynağı olarak görebileceğimiz bu gerçeküstücü nesnelere, Schiaparelli ve Sürrealistler arasındaki köprüden yalnızca bir tanesiydi.

²⁵ Frank Weyers, “ *Salvador Dali* “ , Literatür Yayınları, İstanbul, 2005, s.30



Resim 10. Dali, Afrodizyak Akşam Yemeği Ceketi-1936
(<http://iamxoe.tumblr.com/post/6557959195/aphrodisiac-dinner-jacket-by-salvador-dali-1936>)

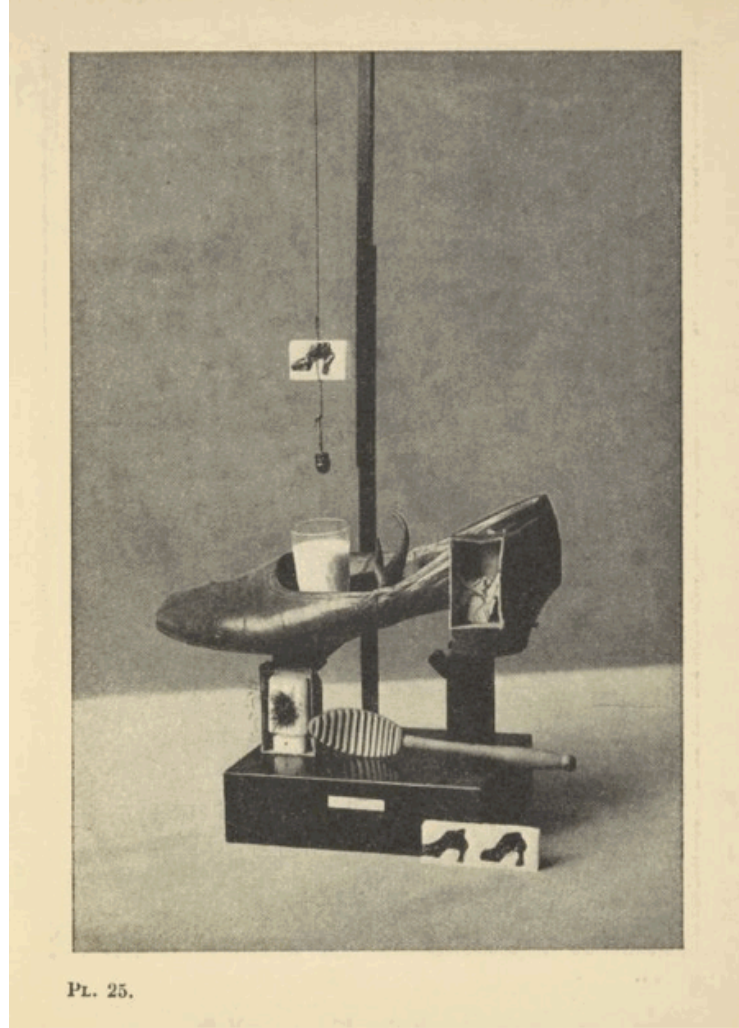
“ Dali’ye göre küçük bardaklarda, güçlü bir erotik etkisi olduğu düşünölen nane likörü bulunmalıdır. Ceketini sakini bir gece gezmesinde giyebilecek olan kişinin, likörün dökölmemesi için yavaş giden bir araba içinde olması gerekir. “²⁶



Resim 11. Salvador Dalí, Aphrodisiac Dinner Jacket, 1936
(<http://thegenealogyofstyle.wordpress.com/2014/02/10/aphrodisiac-dinner-jacket/>)

²⁶ Frank Weyers, “ Salvador Dalí “, s.31

Schiaparelli'nin 1937 senesinde Dali'nin bir tasarımından yola çıkarak ürettiği ayakkabı şapkalar (Shoe's hat) bunun “ en bilinen “ örneklerindedir. “Dali, ayakkabılara duyduğu yakınlığı “ Ayakkabılar, son derece gerçekçi güçlerle yüklü nesnelere “ diyerek açıkladı. Dali, şapka olarak kullandığı ayakkabıyı bu güçlerden kurtardı.”²⁷



Resim 12. Salvador Dalí, Scatological Object Functioning Symbolically - Gala's Shoe, 1931
(<http://thegenealogyofstyle.wordpress.com/2014/02/10/aphrodisiac-dinner-jacket/>)

²⁷ Frank Weyers, “ Salvador Dalí “, s.30



Resim 13. Elsa Schiaparelli's Shoe Hat, 1937
(<http://fashionreverie.com/?p=308>)

Surrealist sanatçılar için fantazmagorik bir öge olan deniz altının bilinmeyen dünyası, sanatçıların bir diğer esin kaynakları arasına, deniz canlılarını da eklemiştir. Salvador Dali ve Elsa Schiaparelli'nin 1937 tarihli ortak tasarımı " İstakoz Elbise " bu esinin örneklerindedir. Tasarımda istakoz motifi, kadının vajinası üstünden başlayarak vurguyu bu bölgeye çekmektedir. O güne dek bir deniz canlısının, giyim aracı olan elbise üzerinde üstünde hiç kullanılmaması bu duruma yabancı olan izleyici için bir şok etkisi yaratmakta ve " tekinsiz " deneyimini güçlendirmektedir.



Resim 14. Elsa Schiaparelli ve Salvador Dali, Istakoz Elbise, 1937
(<http://fashionreverie.com/?p=308>)



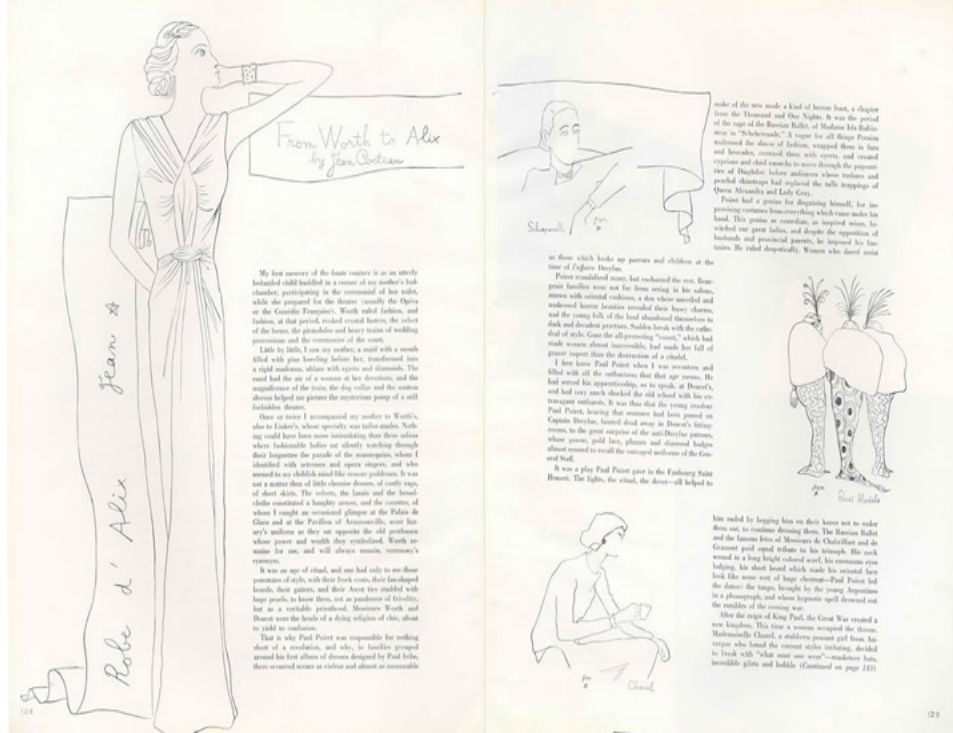
Resim 15. Salvador Dali, Téléphone-homard, 1936
(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/dali-lobster-telephone-t03257>)



Resim 16. Salvador Dali ve Horst P Horst. – Costume for Dream of Venus, 1939

(<http://fashionreverie.com/?p=308>)

Dönemin çok yönlü sanatçılarından Jean Cocteau, Sürrealist akımın sanatçılarıyla o dönem yakınlık kurmuş, çalışmalarında etkilerini yansıtmıştır. Her anlamda bir dahi olduğundan söz ettiren sanatçı, modern moda'nın Tanrısı olarak görülen Paul Poiret ile beraber, ortak işlere imza atmıştır.



Resim 17. Jean Cocteau, From Worth to Alix, Paul Poiret, Schiaparelli, Chanel, 1937

(<http://hprints.com/clippings/womens-fashion/dressmakers/3/>)

Jean Cocteau'nun stil ve moda anlayışı ve tasarımları dönemin sürrealist grubunu deyim yerindeyse büyümüştür. Elsa Schiaparelli ve Coco Chanel, sanatçıyı kendileri için kıyafet tasarlaması için ikna etmeye çabalamışlardır; fakat kabul etmemiştir. Yalnızca bir defaya mahsus Elsa Schiaparelli, Cocteau'nun desen halindeki kıyafet tasarımını, nakışla işleyerek ceket ve pelerin (Evening Cape) formuna dönüştürmüştür.



Resim 18. schiaparelli-cocteau-jacket-1937. Jacket designed in collaboration with Jean Cocteau for the Autumn collection of 1937 (<http://www.ykone.com/elsa-schiaparelli-lecon-de-rattrapage/veste-jean-cocteau>)



Resim 19. Jean Cocteau ve Elsa Schiaparelli, 1937 (<http://www.ykone.com/elsa-schiaparelli-lecon-de-rattrapage/veste-jean-cocteau>)

Jean Cocteau'nün deneysel fotoğraflarındaki bakış açısı, filmlerindeki sinematografisine izini bırakmıştır. Sürrealist tavırla çekilmiş “The Blood of a Poet ” filminin dekor ve kıyafetleri de yine Cocteau tarafından tasarlanmıştır.



Resim 20. Jean Cocteau, The Blood of a Poet,1930

(<http://www.franceculture.fr/2011-11-08-cocteau-a-travers-l-objectif>)

Akımın bir diğerkostüm tasarlayan bağımsız sanatçısı Méret Oppenheim'in eserleri, onun bağımsızlığının da bir yansımasıydı ve bu eserler Sürrealist hareketin bir parçası niteliğindedi. En bilindik eseri, giyimde bir "statü" simgesi olarak düşünülebileceğimiz kürk sarılmış olan bardak, eldiven, şapka ve tabak; fikrini rivayete göre sıradan bir sohbet sırasında Picasso'nun "Gerçekten her şey kürk ile kaplanabilir" cümlesinden almaktadır. Oppenheim bu ifadeyi şu anda New York Modern Sanatlar Müzesinde bulunan eseriyle somutlaştırmıştır. Modaya dair bir alanın göstergesi olan ayakkabı, şapka, eldiven gibi objeleri alışılmadık ve olağandışı biçimde sergileyerek algının sınırlarını zorluyordu.



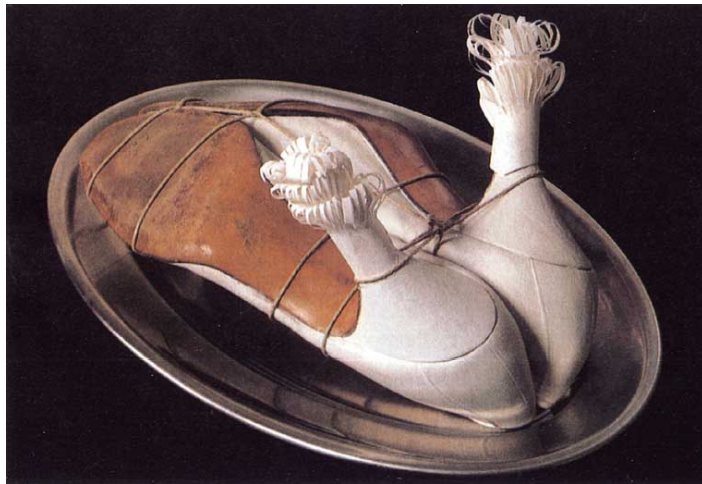
Resim 21. Méret Oppenheim, Object, 1936

(<http://arthistorywomen.blogspot.com.tr/2012/11/meret-oppenheim-audacious-and-free.html>)



Resim 22. Méret Oppenheim, Object, 1936

(http://www.robertbermangallery.com/exhibitions/2010-07-01_allegedly-new-chainsaw-works/)



Resim 23. Méret Oppenheim, Bebek Bakıcım, 1936

(<http://home.arcor.de/liebigkuttig/oppenheim01.htm>)

5.ÇAĞDAŞ SANATTA GİYSİNİN YER BULMASI

Sanat alanında insan bedeninin vazgeçilmez bir nesne konumunu daima koruduğunu görürüz. Bireyin, kendi bedeni ve toplumla olan ilişkisi üzerine bitmeyen sorgusu, sosyoloji alanında olduğu kadar, sanatın da uğraşı olmuştur. Cinsiyet, ırk, sınıf gibi temaların, ‘beden ve toplumsal kimlik’ ile bağlantılı yorumu, fotoğraf ve performans sanatıyla daha da çarpıcı bir anlatım kazanmıştır. Bu başlıkta ele alınan sanatçıların, sözü geçen temaları giysi aracılığı ile yapıtlarında işlediğini görebiliriz.

5.1 Claude Cahun

Yahudi, lezbiyen, devrimci, feminist kimliklerinin yanı sıra politika-edebiyat felsefe sanat alanlarındaki araştırma, çeviri ve yazılar ile tanınan Claude Cahun, 1912 yılından ölümüne dek , siyah – beyaz oto-portreleri ile fotoğraf tarihinde önemli bir yere sahiptir. Claude Cahun’u çağdaş sanat altında incelemek, belki de tam yerinde olmasa da, 1970’ler ve sonrası sanatın teması kimlik-cinsiyet ve ırk sorgulamaları bakımından sanatçının eserleri, avant-garde bir nitelik taşıyor denilebilir.

Yarattığı oto-portreleri onun yaşamını yönlendiren olaylarla bağlantılıdır. Sanatta ve sosyal yaşamda tabuların hızla yıkıldığı 1.Dünya Savaşı sonrasında ürettiği oto-portrelerinde Cahun, melek, denizci, vampir, cadı, buddha vb. figürlere bürünür. “ Hayatımın en mutlu anları...hayal kurmak, başka biri olduğumu düşlemek ve favori rolümü oynamaktır” diyen Cahun’un bu dönemindeki (1912-1925) neşeli oto-portrelerinin

oluşumunda, çalıştığı tiyatro topluluklarının ve savaş sonrası iyimserliğinin yarattığı geleceğe yönelik umutların coşkusu hakimdir.²⁸



Resim 24. Claude Cahun , Le Diable in Le Mystère d'Adam, 1929,
10.4×7.2 cm
(<http://oaj.oxf>)

Cahun'un kimlik ve cinsiyet sorgusu, çalışmaları vasıtasıyla rahatsız edici ve şaşırtıcı tanımlamalara dönüşür. Sanatçının çalışmalarındaki rol-modeller, klişe egemenliğindeki kimlik tanımlarını bir bir yok etmektedir. Cahun bunu fotoğrafları sayesinde yeniden keşfeder; olmak istediği kadın ya da adam gibi giyinerek, bazen de uzun saçlı ya da traşlanmış olarak.

Cahun'un fotoğraflarını bütün olarak değerlendirdiğimizde, kendini dönüştürerek farklı kimliklere bürünen ilk kadın fotoğraf sanatçılarından biri olduğunu saptarız. Değişim ve dönüşüm ögesi olarak giysinin sanatında yer edindiğini gördüğümüz sanatçı, bunu bilinçli bir şekilde,

²⁸ Yrd.Doç.Dr. Işık Özdal, Claude Cahun, Cindy Sherman, İlke Veral'ın Oto-Portrelerinden Yansıyanlar, <http://gsf.deu.edu.tr/gsf/dosya/yedi1.pdf>

tiyatro sanatı ile fotoğraf arasında ilişki kurarak, sosyal ve sanatsal kaygılarını paylaşmak adına gerçekleştirmiştir. Fotomontajlar, aynadan yansımalar ve çoklu görüntülerin egemen olduğu süreçte, kadın kimliği üzerine sorgulamalar, sanatsal ve politik göndermeler hakimdir. ²⁹



Resim 25. Claude Cahun, Self-Portre, 1928

(http://www.artnet.com/magazineus/features/cone/virtuoso-illusion2-24-10_detail.asp?picnum=10)

²⁹ Yrd.Doç.Dr. Işık Özdal, Claude Cahun, Cindy Sherman, İlke Veral'ın Oto-Portrelerinden Yansıyanlar, <http://gsf.deu.edu.tr/gsf/dosya/yedil.pdf>

5.2 Cindy Sherman³⁰

1954 New Jersey doğumlu kavramsal sanatçı Cindy Sherman, 1970 yılından bu yana ele aldığı, cinsiyet, sınıf ve çağdaş kimlik temaları üzerinden oto-portre çalışmaları üretmektedir.

Sherman, giysiler, maskeler ve protezlerle her seferinde kendisini farklı bir kimlikte izleyiciye sunarak, kimliğini gizlemiş, bir nevi kılık değiştirmiştir. Sanatçının çalışmalarındaki rol-modeller, biçimler, cinsiyet, sınıf ve kimlik yorumları, izleyiciye “ temsiliyetin doğası” nı sorgulatma amacındadır.

Cindy Sherman'ın yapıtlarını, medyanın kadına yüklediği imgeleri sunduğu gerçeğinin bir tür eleştirisi gibi yorumlarken, onun farklı kadınları kendi bedeninde deneyimlemekten, onların kimliklerini, giysileri ve belirme biçimleriyle kendi tenine işlemekten aldığı hazzı da işin içine katmak doğru olacaktır. Başkası / diğeri olma arzusu, içindeki başkalığı dışarıya çıkarma, kendi sınırlarını keşfetmeye ilişkin bir şey değildir Sherman'da; çünkü, böyle bir keşif ufukların önceden belirlenmesi içinde yapılır. Onun yaptığı şey durmaksızın ufuk değiştirmek olduğundan, başkasını giyinmesi ne kendini ne de başkasını keşifle ilişkili olabilir.

“ ‘Untitled Film Still’ serisi, “B” tipi sinema filmlerinden seçilen kadın karakterlerin, Sherman tarafından, aksesuarlar, dekor, eski moda kıyafet vb. uygulamalarla yeniden canlandırıldığı siyah-beyaz fotoğraflardan oluşmaktadır. Sherman'ın seçtiği kadın tipleri, ortalama Amerikan kadınının rol / model olarak benimsediği, genelde saç ve giysilerini kopyaladığı, davranışlarından etkilendiği kadınlardır. Unutulmaması gereken, sinema, televizyon ve magazin basınında sunulan kadın prototiplerinin, popüler kültür ve tüketim toplumu tarafından şekillendirildiğidir. Alternatif olarak sunulmuş,

³⁰ Bu Bölümde Başvurulan Ana Kaynak;
<http://themerealchemist.blogspot.com.tr/2012/04/cindy-shermans-ugly-fashion.html>

zamanla şablonlaşmış kadın kimlikleri, Sherman tarafından seçilip, yorumlanarak farklı bir özgünlük anlayışının kurulmasını sağlamaktadır. Bu fotoğraflar sayesinde topluma dayatılan kadın kimlikleri tartışmaya açılmaktadır “.³¹



Resim 26. Cindy Sherman, Untitled Film Still #17 ,1978
(<http://www.mutualart.com/Artwork/UNTITLED-FILM-STILL--12/30E1A2D2A7BE955D>)

“ Cindy Sherman’ın “ Untitled Film Still ” çalışmasında abject’i belirgin hale getiren önemli bir dönüm noktası moda dergilerinde yayınlanan giysileri kullanan ama bunları “abject” halinde göstermeyi başaran yaklaşımdır. Bu fotoğraflarda elbise gayet düzgün ve şıktır; fakat, onu taşıyan model, yüzü kırış kırış, kusan, berbat bir halde bulunan, delirmiş ya da ölmek üzere birisi gibi kullanıldığından ortaya gerçek bir tezat çıkmaktadır. “³²

³¹ Yrd.Doç.Dr. Işık Özdal, Claude Cahun, Cindy Sherman, İlke Veral’ın Oto-Portrelerinden Yansıyanlar, <http://gsf.deu.edu.tr/gsf/dosya/yedi1.pdf>

³² <http://zeynepdirek.wordpress.com/2013/01/22/cindy-sherman/>



Resim 27. Cindy Sherman, Untitled Film Still #17 ,1978
(<http://www.mutualart.com/Artwork/UNTITLED-FILM-STILL--12/30E1A2D2A7BE955D>)

Batılı kadının, moda ve güzellik normları içinde görünüş ve davranışına kadar moda, sinema ve medyanın etkisi altında olması Sherman'ın işlerinin odağıdır. Belirlenmiş iktidar ve erkek bakışını içselleştiren kadın, gözetlenen bedeniyle oluşturulmuş söylem ve arzular çerçevesinde var olur. Bu noktada Cindy Sherman'ın yapıtları genellikle kapitalizmin bir simgesi niteliği taşımıştır. Fotoğraflarında kullandığı maskeler, giysiler, ve çıplaklık trajik olanı yansıtırken bunu olabildiğince kurgulanmış olarak sunmaktadır. Çünkü medyanın da kurgulanabildiğine işaret eder.

1983-85 yılları arasında ticari moda çalışmaları önemli dergilerde yayınlanan Sherman, moda serileri de üreterek, reklam unsuru olarak karşımıza çıkan güzellik anlayışını ters yüz ederek idealleşmeyi

eleştirmiştir. Sherman'ın bu fotoğrafları, sanatçının geleneksel moda fotoğrafçılığı anlayışının bir antitezini oluşturma fikri içinde olduğununun betimidir.

”Kaçınılmazdır ki, Sherman kendi yarattığı moda alanı versiyonları hakkında bilgi verir. Moda, kadınların kendilerini maskelemeleri için başka bir yöntemdir ve giyim reklamları alıcıyı daha mükemmel bir hale getirmeyi vadeder.”³³

Bugüne kadar milyonlarca kitap, Cindy Sherman'ın hemen hemen tüm işlerini yazmış olsa da, sanatçının moda ile olan yakınlığı gözden kaçmıştır. Dianne B. Mağazası için bir reklam fotoğrafı serisi yaratmayı teklif etmiş ve böylelikle 1983 yılında ürettiği moda fotoğrafları serisi ile , bir uyanışa yol açmıştır. Bu fotoğraflar aynı zamanda moda dergilerinde de yayımlanmıştır.



Resim 28. Cindy Sherman, for Interview Magazine, 1983

(<http://themerealchemist.blogspot.com.tr/2012/04/cindy-shermans-ugly-fashion.html>)

³³ Amanda Cruz, Amelia Jones, “Cindy Sherman : Retrospective” , Thames and Hudson, New York, 1997. s.8



Resim 29. Cindy Sherman, for Interview Magazine, 1983.

(<http://themerealchemist.blogspot.com.tr/2012/04/cindy-shermans-ugly-fashion.html>)

Sherman'daki bu kadın persona hali kendini defolu, şekli bozulmuş ve biçimsiz, psikolojikman meydan okuyan ve aşındırılmış olarak betimler. Pozlar, konforsuz, beceriksiz ve hatta aptalca olanı gösterir. Giysiler şekillerini kaybetmiş, neredeyse giysiyi kötüleyen bir detay olarak görünür. Bunu, toplum ve tüketim kültürü nazarında, saygı görülen kadın bedeni formlarının sınırlarını, feminist bir dille zorlamak olduğu şeklinde yorumlayabiliriz.

1993 senesinde, bu tavrını (belki de davranış şeklini demeliyiz) Harper's Bazaar Magazin dergisi için çektiği fotoğraflarla yine yineledi.



Resim 30. Cindy Sherman, For Harper's Bazaar, 1993

(<http://themerealchemist.blogspot.com.tr/2012/04/cindy-shermans-ugly-fashion.html>)

Moda kavramı, değişken sunulara işaret ettiğinden, Sherman fotoğraflarını “ modaya alternatif, çağdaş moda sunumları “ olarak değerlendirmekte bir doğru olabilir. Nitekim 90’lı yıllarda Sherman’ın moda serileri nazar tarafından, saygıdeğer, yenilikçi ve kışkırtıcı olarak tanımlanmıştı.

1994 senesinde, Rei Kawakubo ile işbirliği içine giren sanatçı, markanın Comme des Garçons, sonbahar/kış koleksiyonu için reklam materyalleri temin etti. Bu marka tanımı görüntüsü, Sherman’ın fotoğraftaki görüntüsüyle oldukça örtüşüyordu.



Resim 31. Cindy Sherman, for Comme des Garçons, 1994
(<http://themerealchemist.blogspot.com.tr/2012/04/cindy-shermans-ugly-fashion.html>)

Günümüze yaklaştıkça, zengin sınıfların moda statüsünü yansıtan markalarla işbirliği içinde olduğunu gördüğümüz sanatçı, 2006 senesinde Marc Jacobs'un reklamları için moda fotoğrafçısı Juergen Teller ile beraber çalıştı.



Resim 32. Cindy Sherman and Juergen Teller, for Marc Jacobs, 2006
(<http://themerealchemist.blogspot.com.tr/2012/04/cindy-shermans-ugly-fashion.html>)

2008 yılında Sherman, Balenciaga markası için, gösterimi Fashion's Night Out organizasyonu kapsamında gerçekleşen "Untitled 461" serisini yarattı. Beden ve portreler, yorgun, yaşlı ve mekana ait olmayan hissini uyandırıyor.



Resim 33. Cindy Sherman, Untitled 461 (Balenciaga), 2008
(<http://stuff.welessthanthree.com/fashion/cindy-sherman-balenciaga/>)

Sherman bu işbirliği serisi ile, dergilerin ve internet sitelerin hiç bitmeyen parti fotoğrafları sunusuna, yaşlı sosyetenin vurgulanmasına, parti kızları ve erkeklerine Sherman uslubu ile eleştiri getirdi.



Resim 34. Cindy Sherman, Untitled 461 (Balenciaga), 2008
(<http://stuff.welessthanthree.com/fashion/cindy-sherman-balenciaga/>)

Kozmetik şirketi M.A.C 2008 senesinde, kış mevsimi için reklamı yapılacak ürünlerin fotoğraf yüzü olarak Cindy Sherman'ı ikna etti.



Resim 35. Cindy Sherman, for M.A.C., 2011
(<http://themerealchemist.blogspot.com.tr/2012/04/cindy-shermans-ugly-fashion.html>)

Bu üç imaj, markanın kampanyadaki üç farklı renk paletini tüketiciye sunuyordu.

Sherman, soytarı, bayağı bir kadın mirasçı ve melek yüzlü amigo kızı karakterlerine bürünmüştür. Makyaj denince zihinde canlanan herhangi bir imajı andırmıyordur.

Kusursuz genç bir model ile ellisinde bir sanatçının yer değış tokuşu ve modanın estetik bakışına alternatif imajlar üretmesi, moda reklamlarının ve moda fotoğrafçılığının da değerini yüceltmüştür.

Sherman'ın sanat ile dışavurduğu bu tavrı, dönemi içinde öncü bir duruş sergilerken, bir noktada da farklı disiplinlerin kaçınılmaz ortaklığına vurgu yapmaktadır.

5.3 Robert Mapplethorpe

Robert Mapplethorpe, 1980'lerin sonu ve 1990'ların başında Amerikan sanat camiasında tanınmış, dönemin tartışmalı fotoğrafçılarından biridir.

“ Bu dönemlerde yaşanan politik ve ekonomik sorunlar, Vietnam savaşı ve AIDS'in dünya çapındaki etkisi, ABD'li sanatçıları ve işlerini derinden etkilemiştir, ki Mapplethorpe da bu etkileşimi yaşayan sanatçılardan biridir. Eserlerinde cinsiyetçilik, homofobi ve ırkçılık ile savaşımaya çalışmış, bu tür yaklaşımların yanlışlığını gözler önüne sermiştir. ”³⁴

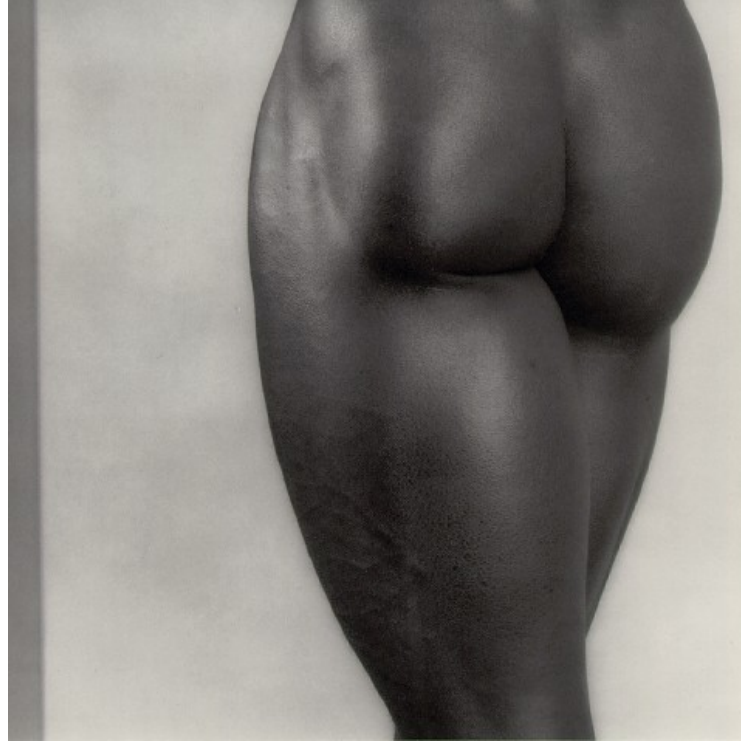
Mapplethorpe fotoğraflarında, toplumun bireyler üzerinden yarattığı stereotipleri, sarkastik ve ironik bir dille “parçalamaya” çalışmıştır. Erotizm-pornografi ve eşcinsellik yaklaşımları, Mapplethorpe'un kendi bedeninde deneyimlediği şeyleri anlaması bakımından uyarıcıdır.

³⁴ http://tr.wikipedia.org/wiki/Robert_Mapplethorpe

“ Ingrid Sischy gibi eleştirmenlere göre sanatçının asıl başarısı homoseksüelliği konu etme cesareti değil, homoseksüelliği, marjinalliğin siyasetini yapmak için yaratıcı bir kaynak olarak kullanmasıdır.

Yaşanmakta olan cinsellik, cinsiyet, ırk ve sınıf ilişkilerinin çoğulcu manzarasını fotoğraf makinesiyle çizebilmesidir. “³⁵

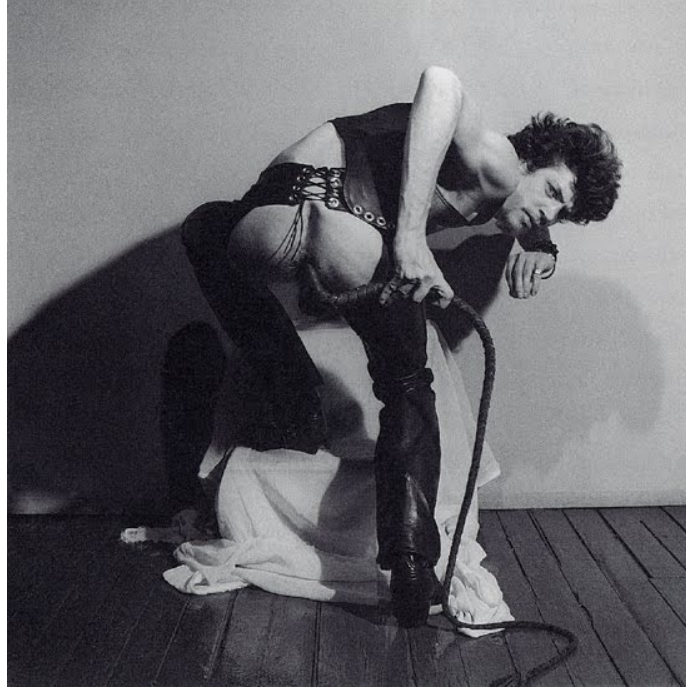
Mapplethorpe’un sanatı, sınıflar ve ırklar arası alt-üst ilişkisini bozarak, toplumsal düzen içinde ötekileştirileni ve bastırılanı görünür kılarak, “seyre sunma “ çabasına işaret etmektedir.



Resim 36. Robert Mapplethorpe, Derrick Cross, Gelatine silver print on paper ,1983, 38.4 X 38.4 cm
(<http://www.mutualart.com/Artwork/Derrick-Cross--1983/6EEE710B288FC861>)

³⁵Ayşegül Sönmez, Bir Arzu Avcısının Fotoğrafları,
http://www.radikal.com.tr/yazarlar/aysegul_sonmez/bir_arzu_avcisinin_fotografлари-1036756

“ Mapplethorpe, Duchamp ve Warhol’un plastik sanatlarda nesnesine tahripkar bir biçimde yönelen sanatçı kimliğinin bir “parodisini “ oluşturmuştur. 1970’li yılların ortasında bu tahripkarlığı, biçimsel dinamiklerle değil, doğrudan fotoğraflanan nesnede vücut bulan içeriğe yönelik bir sarsıntıya yöneltir. Sherman ve çağdaşları olan fotoğrafçılarda yer alan arzunun yüceltilmesi, fetişin eğretilmeden temsili, ilk kez onun eşcinselliği konu eden portrelerinde vücut bulur.”

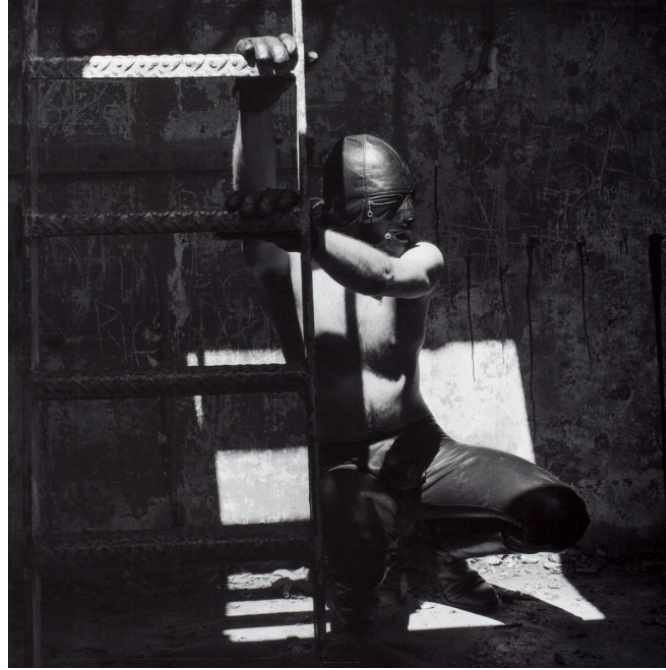


Resim 37. Robert Mapplethorpe, Self-Portre (X Portfolio), Gelatine silver print on paper ,342x342 mm,1978, (<http://joshuaabelow.blogspot.com.tr/2010/04/self-portrait-1978-robert-mapplethorpe.html>)

1978 yılında sanatçı, “ X Portfolio “ adını verdiği bir seri yarattı.13 baskıdan oluşan bu seri, sanatçının homoerotik temaları içinde avant-garde bir anlatım diline dönüşmüştü. Seri en çok, sanatçının “ in your face “ temasına ev sahipliği yaparken, Mapplethorpe’un fetiş kıyafetler içinde, anüsüne yerleştirdiği kırbaçla kendini resmettiği oto portrelerinden oluşuyordu. 1988 yılında Whitney Gallery’de , ufak bir retrospektifin

parçası olarak sergilenen fotoğraflar kısa zamanda, muhafazakar söylemlerin yarattığı bir kargaşaya dönüştü. Mapplethorpe'un şok edici homoerotizmi, Amerikan senatörü Jesse Helms'e göre " Ahlaksız Çöplük " olarak nitelendirilirken, yeni yükselen liberal sağın sansürcü geleneği, Mapplethorpe gibi sanatçılara karşı örgütlenerek büyümeye ve kültürü şekillendirmeye başlamıştır.

" Ben, kendi adıma eşsiz olan bir şeyler yapmak için, pornografinin gizli duygularını tespit etmek ve bunu sanatla açıklamak istiyordum. " ³⁶ diyen sanatçının bu serisi, kendini ve ifade özgürlüğünü korumak için verdiği savaşa, eşsiz bir anlatım dili olma özelliğini korumaktadır.



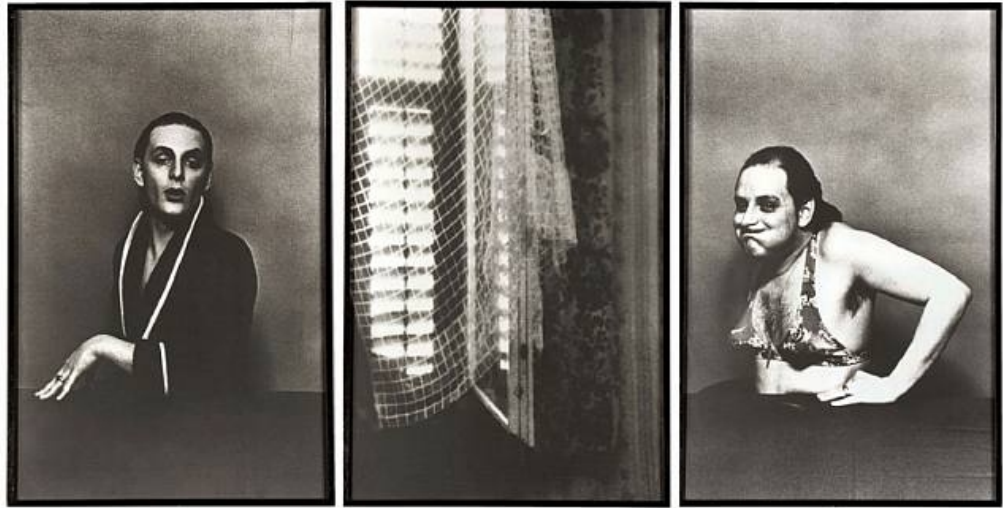
Resim 38. Robert Mapplethorpe, Jim, Sausalito(X Portfolio), Gelatine silver print on paper, 342x342 mm, 1977
(<http://www.tate.org.uk/art/artworks/mapplethorpe-jim-sausalito-ar00198>)

³⁶ Anonim, HIV Heroes of The Arts: (2) Robert Mapplethorpe: Sexual Subversive Behind The Lens, <http://www.positivelite.com/component/zoo/item/hiv-heroes-of-the-arts-2>

5.4 Urs Lüthi

1947 İsviçre doğumlu fotoğraf, video ve performans sanatçısı olan Urs Lüthi fotoğraflarında, “ ... şuh bir kadın gibi, bazen tüylü bir fular ile, bazen yılan derisi ceket ile gözlerinde yaşlarla izleyiciye bakar”³⁷ Lüthi, ürettiği dönemin tematikleri etrafında düşünmüş ve kimlik sorgularına alternatif imajlar getirmiştir.

Kimlik sorgusuna, “ bastırılmış “ cinsiyet olgusu üzerinden yaklaşmış, kadın giysi ve aksesuarlarını, kimi zaman absurd bir beden diliyle “ değişim ve dönüşüm “ isteği olarak kullanmıştır. 70’lerdeki oto-portreleri, bir “sanatçı ve ‘ öteki ‘ feminen tarafı “ dialogunun, başarısız bir rastlantı sını betimleme hedefindeydi. Bu yüzden sanatçı üslubunda, “alaycı “ bir dil tercih ediyordu. Fotoğraflarında ayırt edici bir özellik olarak göze çarpan eklektik yapı ise, sanatçının kendi“ iç ve dış “ yorumlaması bağlamında okunabilir.



Resim 39. Urs Lüthi, Self-Portre, 111 x 70 cm , 1977

(<http://zooart.co.uk/blog/>)

Sanatçı kendine, yaşadığı dönemde, sanat trendlerinin markajı altına aldığı periyodları, kadınlarla olan ilişkisini, reklamların ve markaların gücünü

³⁷ http://de.wikipedia.org/wiki/Urs_Lüthi

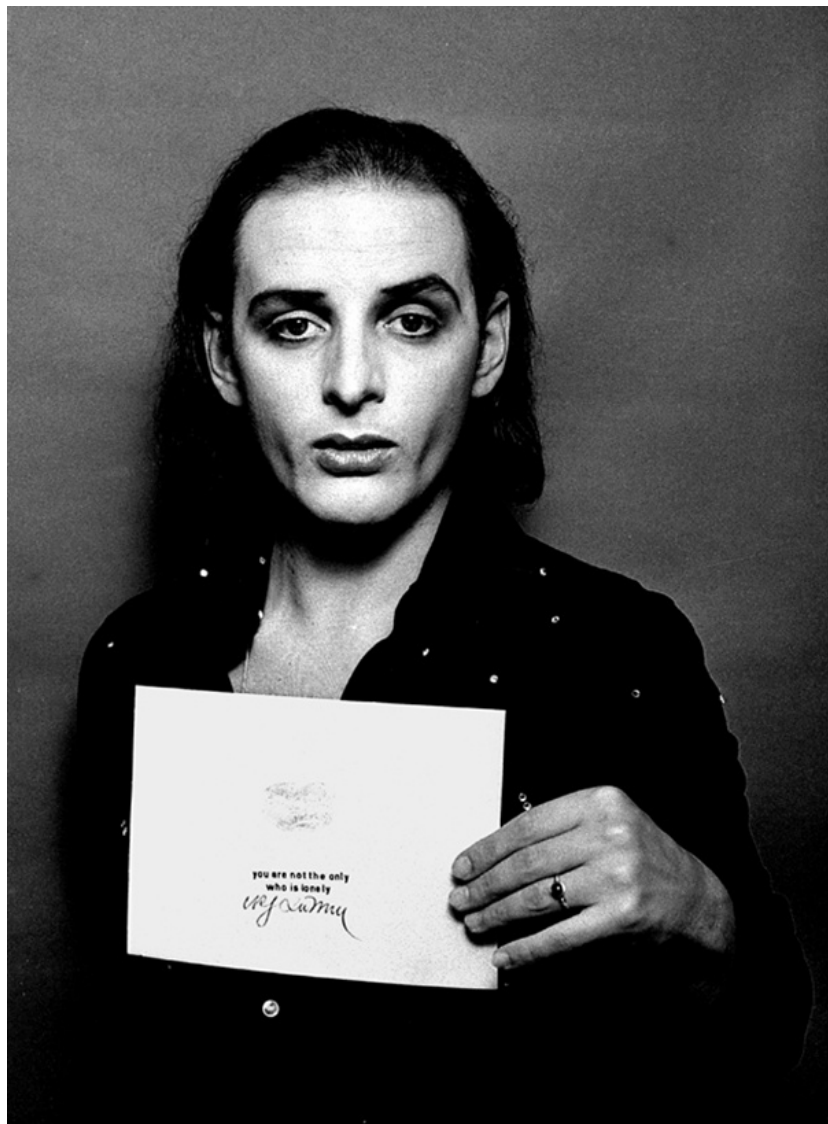
soruyordu. Portreleri aracılığı ile, kendi içindeki anlam belirsizliğini, imge ve soru içindeki “görüntü “olarak ortaya koyuyor, maskeler, jestler ve mimikler sunarak, karakterlerle somutlaştırıyordu. Ve böylece, gerçek Urs Lüthi’yi kavrayışımızdan sonsuza dek sıyrılıyordu.



Resim 40. Urs Lüthi, Places of Affection, 1978

(<http://www.ikob.be/de/ausstellungen/rueckschau/2003.php>)

Sanatçı 2013 senesinde Richard Saltoun Gallery’de, Andy Warhol, Jürgen Klauke gibi sanatçıların yer aldığı , Transformer: Aspects of Travesty” sergisinde, oto- portresiyle yer aldı. İlk kez bu denli bir birleşme, şevkin estetiği ve travestiler, travesti performansları üstünden, seksüaliteyi irdeleyen bir sergiyi anmak içindi. Bu sergi sanatta, 70’lerin toplum imajı ve pratiklerine odaklanırken, transvestizmin bakış açılarına atfen, cinsel iç hesaplaşmalarla ilgilenir. Sınır kimliklerin estetik ve politik tarafını incelerken, “ maskülinitenin yıkımı, toplumda “ feminen “ olarak etiketlenir “ mottosuyla dikkati üzerine çeker.



Resim 41. Urs Lüthi, You are not the only who is lonely (Transformer: Aspects of Travesty) , 1974
(<http://moussemagazine.it/transformer-richard-saltoun/>)

5.5 Luciano Castelli



Resim 42. Luciano Castelli, Self Portre, 1974

(<http://novembre magazine.com/self-portraits-luciano-castelli-at-maison-europeenne-de-la-photographie-paris>)

İsviçre kökenli ressam, heykeltıraş ve fotoğrafçı Castelli, 1973 yılından beri, fantazilerin süsünü, kendi bedeninde deneyimlediği kadın giysileriyle, erotik self-portrelerinde kostümleştirdi.

“Hepimizin, kadın ve erkek bakış açıları ile yaratıldığına inandım; ve bu kombinasyon, beni her zaman içine çekerdi. Her zaman, farklı rolleri oynamayı sevdim; ama, bu benim için sadece bir oyundan ibaretti. “³⁸ diyen sanatçının işleriyle, erillik ve dişillikle oynadığını görürüz.

1970’lerde kameraya poz vermeye başladığında, kendi yüzünün her görünüşünü bir role büründürmüş ve bu rollerin değişimine adapte olmuştur.

Neredeyse cinsiyete dair tüm söylemleri hiçe sayan tanımlarla, kendini dönüştürdüğü “ çift cinsiyetli hayali varlık “ lar ve glam rock yıldızı vari

³⁸ Victoria Lautman, On Exhibit: Luciano Castelli's fantasy harem, <http://www.chicagoreader.com/chicago/on-exhibit-luciano-castellis-fantasy-harem/Content?oid=870572>

karakterlerle kendisini izah eder. Castelli'nin surreal self-portreleri, oyunbaz erotizmde ve karanlık hikayelerinde, sınırlı bir forma sıkışmaktan çok uzaktır. Onun portreleri, teatral bir dialogla fotoğrafın yapı taşı haline gelir.



Resim 43. Luciano Castelli, Self-Portre 1970

(<http://novembre magazine.com/self-portraits-luciano-castelli-at-maison-europeenne-de-la-photographie-paris>)

Fransız psikoanalizci ve sanat eleştirmeni Jean-Michel Ribettes, Castelli'nin teatral dışavurumunu, tutucu toplumun eleştirisi ve ebedi bir görüngüsü olarak okumuştur : “ Castelli'nin teatral dışavurumu orada, sürü halindeki bir kafa karışıklığının, alçakça ticarete dönmüş zamanın ve aşırı namuslu geçinenin protestosudur.”³⁹

³⁹ <http://www.editionpatrickfrey.com/en/books/self-portrait-1973-1986-luciano-castelli>



Resim 44. Luciano Castelli, Self Portre, 1973

(<http://novembremagazine.com/self-portraits-luciano-castelli-at-maison-europeenne-de-la-photographie-paris>)

5.6 Shahram Entekhabi

1963 doğumlu İran'lı fotoğraf, video, performans ve enstalasyon sanatçısı Entekhabi, “örtünmenin bazen siyasi ya da dini simge olmaktan çıkıp, moda ve zarafet kulvarına taşındığını anlattığı”⁴⁰ yapıtlarıyla dikkat çekmektedir. Bu yapıtlar, görünürlük ve islami ötekileştirme sorusu ile açıkça yüzleştirirken, güzellik ve moda kavramlarını, bugün tüm dünyaya dikte eden, moda dergilerinin sayfaları olarak karşımıza çıkar.



Resim 45. Islamic Vogue, Acrylics and permanent marker on fashion

magazine , 46.5x33.5x4cm, 2001-2005,

(<http://www.mots.org.il/eng/exhibitions/WorkItem.asp?ContentID=131>)

Entekhabi'nin yerleştirmeleri, İslami bir “ giysi “ olan Kara çarşaf desenleri içine oturtulmuş, göz alıcı modelleri ve tele-kızları konu eder. Sansür-giysi olgusu, İslami rejim toplumları için, kadının tanımı ile birbirine bağlıken, modern avrupa toplumlarında, kadının ilkel ve çiğ bir

⁴⁰ Nihan Ozan, ‘Batı-Dışı-Moderniteler’ projesi Santralistanbul’da, <http://www.habervesaire.com/news/bati-disi-moderniteler-projesi-santralistanbul-da-26.html>

görünümün tavsiridir. İnanç adı altında, kadının boyun eğmesinin sembolü olarak görülen bu giysiler ; herseyden önce, asimile olmuş kültürün, avrupanın asimilasyon kültürüyle olan zorlu buluşmasının göstergesidir Entekhabi'nin yapıtlarında.



Resim 46. Islamic Vogue, Acrylics and permanent marker on fashion magazine , 46.5x33.5x4cm, 2001-2005, (<http://www.mots.org.il/eng/exhibitions/WorkItem.asp?ContentID=131>)

2001'den bu yana Shahram Entekhabi çalışmalarında, ironik bir şekilde, İran'da gerçekleşen islami devrim sırasında iktidarın magazinlerde ve basılı imajlarda kadın bedenini sansürlemesini ima etmektedir. Sanatçı, turist ağırlığı fazla olan Londra bölgelerindeki telefon kulübelerinden topladığı telekız reklam kartlarındaki çıplak bedenleri kapayarak 2 farklı anlayışı birleştirmektedir. Batılı içerikte, çıplak kadın bedeni “kullanıma

hazır” obje olarak öne çıkarken, Müslüman kültürler kadın bedenini, dinsel sebepler ile benimsenen bir tamamiyle örtünme ve gizleme haline sokar.



Resim 47. Shahram Entekhabi, Islamic Carding, 2007
(<http://www.facelessexhibition.net/shahram-entekhabi>)

5.7 Shadi Ghadirian

1974 Tehran doğumlu İran’lı fotoğraf sanatçısı Shadi Ghadirian, İran’da yaşayan müslüman bir kadın olarak, tüm yaşamı ve perspektifi, İran ve komşu ülke savaşlarından etkilenmiştir. Tüm bu politik çakışmalar, dini ve kültürel altyapı, sanatçının özünde bununla büyüyen bir kadın olmasına yol açmış ve sanatında açıkça kendini gösteren bir manifestoya dönüşmüştür.

Sanatçının çoğunlukla vurgu yaptığı , sansür/örtünme ve modernlik karşıtı geleneksel yapı içinde “ kadın gözünden kadın” ın tasviridir.



Resim 48. Shadi Ghadirian, “ Qajar serisinden İsimiziz “,Gelatin-silver bromide print, 25.08 x 16.35 cm, 1998, (<http://collections.lacma.org/node/215535>)

İlk fotoğraf serisi “ Qajar ” (1998), 33 portreden oluşmaktadır. Çağdaş sanatçı bu seriyi, Qajar Hanedanlığı (1794- 1925) tarafından İran’da ilk defa tanıtılan stüdyo portrelerinden esinlenerek yaratmıştır. Eski stüdyo portreciliği geleneklerine göre düzenlenmiş ortamda, modellerine 19.yüzyıl Qajar modası kıyafetler giydirmiştir. Geleneksel sahnelerin içine Pepsi, taşınabilir kaset çalar, avant-garde Tehran gazetesi gibi modern objeler eklemiştir, bu eklemeler ve kontrastlarla adeta oynamıştır. Hemen hemen her çalışmasında, “ kadının sansürü olarak ‘ giysi ‘ “ yi kullanan sanatçı, bu fotoğraf serisi için şöyle demiştir : “ Bu fotoğraflar,

bugün ne hissettiğimin aynadaki yansımasıdır; geleneksellik ile modernite arasına sıkışan bizin. ⁴¹



Resim 49. Shadi Ghadirian, “ Qajar serisinden İsimlessiz “, Gelatin-silver bromide print, 25.08 x 16.35 cm, 1998
(<http://collections.lacma.org/node/215414>)

Sanatının ilk yıllarında “ İranlı kadınların, bugün dünya tarafından nasıl algılandıkları benim için bir fark yaratmıyor; çünkü, kimse gerçekten çok fazla şey bilmiyor. Belki de İran dışındaki insanların, İran kadınları hakkındaki tek fikri ‘Kara Çarşaf ‘. “ diyen sanatçı, 1999 yılında açılışı Londra’da gerçekleşen “Qajar “ sergisinde söylediği bu sözlerle, sanatının ilk yıllarında dile getirdiği düşüncelerine arka çıkıyordu : “ İnsanların bana, ‘ Pantolon giyiyorsun!, Kırmızı bir ayakkabın var!, Herhangi bir 26 yaşındaki kız gibi giyinmişsin! ‘ ifadesiyle baktığını görebiliyorum. “

Hemen hemen her portre çalışmasında, “ İran’lı kadın kimliği “ ne vurgu yapan sanatçı, “ örtünme “ yi, uluslararası önyargılara karşı bir eleştirir

⁴¹ <http://collections.lacma.org/node/580927?page=2>

olarak kullanmasının yanında, kadına ve yaşama yönelik bir sansür olarak gördüğünün de altını çizmektedir.

Evlendikten hemen sonra ürettiği ikinci serisi “ Like Every Day” ‘, İran’lı evli (genç) kadınların rutin ev yaşamlarına, sanatçının karşısında durduğu toplum algısına tanıklık ettirir.



Resim 50. Shadi Ghadirian, Like Every Day serisinden Untitled, C-Print, 183x183 cm, 2000-2001, (https://www.saatchigallery.com/artists/shadi_ghadirian.htm?section_name=unveiled)

“Like Every Day “ serisinde, çiçekli çarşaflar kullanıldığını görürüz. Bunlar, İran’lı kadınların sadece ev içinde giyebildikleri giysileri temsil etmektedir. Portrelerin yüz bölümüne oturtulmuş ev eşyaları, arkadaşları tarafından evlendiğinde sanatçıya verilen eşyalardır.

Birer metafor elemanı olarak kullandığı bu eşyaları, “suret” lere dönüştürerek, kadını ironik bir dille gözler önüne sunar; rende-surat bir kadın gibi.



Resim 51. Shadi Ghadirian, Like Every Day serisinden Untitled, C-Print, 183x183 cm, 2000-2001
(https://www.saatchigallery.com/artists/shadi_ghadirian.htm?section_name=unveiled)

5.8 Orlan

Fransız performans sanatçısı Orlan, “sanat yapmak pis bir iştir, ama biri çıkıp bunu yapmak zorunda” der ve üstlendiği bu kirli işi kelimenin en inanılmaz anlamıyla kendi vücudunu kullanarak yapar.⁴² *Carnal Art* olarak adlandırdığı performanslarda, erkek iktidarın güzellik kavramını ve modern batı toplumlarında “kadın özne” nin kuruluşunu eleştirmek adına yüzü ve bedeni üzerinde birçok estetik operasyon geçirmiş, bedenini ve derisini, bir “giysi” olarak kullanmıştır.

Kadınların güzelleşmek ve gençleşmek adına başvurduğu cerrahi yöntem olan estetik operasyon, Orlan için güzelliği sorgulamak ve bedeni yeniden yapılandırmak için yaratılmış bir sahnedir. Orlan’ın mekanı “ beden “, sürecin kendisi de “ operasyon tiyatrosu “⁴³ dur.

“ Ameliyathane Orlan’ın stüdyosudur ve bedeni yalnızca işi için kullandığı bir araç ve materyal değil, aynı zamanda işinin ta kendisi ve estetik otoritelerin stereotiplerine karşı direnişine hizmet eden bir metafordur. “⁴⁴

Orlan’ın performanslarında beden, farklı kimlikleri deneyimlemek için bedeninin cerrahi yollarla dönüşmesidir. Kimliğin parçalanmışlığı, bölünmüşlüğü, ötekileşmişliği ve çokluğu ile ilgili atıfta bulunan performanslar, feminist ütopyanın üzerine inşa edildiği temelin özü, bedeninin kendisi olduğu bir giydirmedir.

⁴² Dr.Kubilay Akman, Orlan’ın Suretleri,
http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html

⁴³ Barbara Rose, “Orlan: Is It Art/Orlan and the Transgressive Act”, *Art in America*,1993 s.81

⁴⁴Dr.Kubilay Akman, Orlan’ın Suretleri,
http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html



Resim 52. Orlan, Fifth Surgery-Performance called Operation- Opera, C-print, 110 x 165 cm., 1991

(<http://www.prometeogallery.com/orlan/>)

Orlan'ın çalışmaları, otoriteye ve iktidara karşı direnişin, bir tür bedenle performe edilmesini konu alır. Bedenin şekillenmesi ve değişimi, topluma ve moda göre değil, sanatçının öz iradesiyle açıklanmaktadır. Sanatçının estetik söyleminin temel unsurları görünüm ve görüntüleri, kendi yöntemiyle belirlemektedir.



Resim 53. Orlan, "The Second Mouth", Seventh Surgery- Performance called Omnipresence, C-print, 110 x 165 cm, 1993

(<http://www.prometeogallery.com/orlan/>)

Orlan, Antik Yunan'daki Zeuxis'in ideal kadını yaratmak için farklı kadınların parçalarını alması gibi, Rönesans ve sonrasında ideal güzelliğin temsili olan kadınların farklı kısımlarını seçerek operasyonlarla bedeninde uygular. Diana'nın burnu, Mona Lisa'nın alnını, Boticelli'nin Venüs'ünün çenesini alarak, yüzünde birleştirir. Batı sanat tarihi ve güzellik kavramından çıkan bu karakterler, Orlan için olmak istediği ideal imgeye atıflarda bulunurken, bir yandan da eleştirinin kendisi olduğu bir parodi haline gelir.



Resim 54. Orlan, Embalmed ORLAN with a Siren Song, before her Biopsy, C-print, 165 x 110,4 cm, 2008
(<http://www.prometeogallery.com/orlan/>)

“ Carnal Art manifestosunda Orlan, ironik bir ifadeyle performe ettiği sanatın klasik anlamda, çağın mümkün kıldığı teknolojiyle gerçekleşen bir oto-portre olduğunu bildirir. Bu, çağımızın ulaşmayı henüz mümkün kıldığı, bedenın figürasyon ve dişfigürasyonu arasında duran bir yazıttır. Orlan’a göre vücut “değiştirilmiş bir hazır yapıım” olmalıdır. Buradaki acı “body art”ın tersine bir kurtuluş ya da arınma anlamına gelmez. Herhangi bir “plastik” sonuca ulaşma amacı da taşımayan “Carnal Art”, daha çok insan vücutunu değiştirmek ve onu toplumsal bir tartışmaya açmak çabasıındadır. “⁴⁵

5.9 Joseph Beuys

“ Joseph Beuys, çalışmalarında hümanizm, sosyal felsefe ve antroposofi ile bağlantılı kavramları temel almış bir Alman performans sanatçısı, heykeltıraş, yerleştirme sanatçısı, sanat kuramcısı ve sanat pedagogu idi. Sanatın genişletilmiş tanımı ve bir gesamtkunstwerk olarak “sosyal heykel” fikri ile tanınmış; sanatın yaratıcı ve katılımcı bir rol oynayarak toplumu ve siyaseti şekillendirebileceğini savunmuştur.”⁴⁶

II.Dünya Savaşı sırasında, Kırım’da uçağının düşmesinin ardından, bedenini bir rahim gibi saran yağ ve keçe sayesinde yeniden doğmuştur. Gündelik yaşamında keçeden yapılmış bir takım elbise ve şapka giyen Beuys için iç yağ, keçe ve bakır sanatının üç temel ögesidir.

20. yüzyıl sanatının, en yaratıcı ve devrimci isimlerinden biri olan Joseph Beuys’un sanatının temelinde, “action” yani “eylem” kavramı yatar.

⁴⁵ Dr.Kubilay Akman, Orlan’ın Suretleri,
http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html

⁴⁶ http://tr.wikipedia.org/wiki/Joseph_Beuys

Beuys için sanat bir “eylem” halidir ve sanatının temel anlatısı kendi yaşamıdır.

Sanatın kendisini, insanla bir dialog halinde olabilmesine olanak verdiği müddetçe ilgilendirdiğini söyleyen Beuys, kendisini bir iletişim nesnesi olarak konumlandırmaktadır. Bir “ İletici – Alıcı “ alışverişinin dialogunu kurduğu çalışmalarında, “ toplumun bedeni ”yle ilgilenmektedir.

Joseph Beuys 1960’ların başında, eserlerinin çeşitlemelerini, sanat dünyasının elitizmine bir karşı duruş olarak üretmeye başlamıştır.



Resim 55. Joseph Beuys, Felt Suit, 1700x 600 mm, 1970
(<http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-fat-battery-t03919>)

1970 tarihli eser Felt Suit, sanatçının en ünlü çeşitlemelerindendir. Bu eser, Beuys’un, yine 1970 tarihli “Action the Dead Mouse/Isolation Unit”

performansında giydiği takım elbiseye işaret etmektedir. Bu keçe-takım elbise Beuys'a göre ise, içi soyulmuş bir kabuk görünümünde, dünyadan korunmayı ve kişinin kendisini izole edebilmesini simgeler.



Resim 56. Joseph Beuys, Action the Dead Mouse/Isolation Unit, 1970
(<https://artsy.net/post/denisebirkhofer-the-felt-suit-of-joseph-beuys>)

Beuys için, bir “ sıcaklık unsuru “ olan keçe-giysiler, sanatçının keçe-heykellerinin uzantısıydı. Bunu sanatçı şöyle açıkladı : Bahsettiğim fiziksel bir “sıcaklık” değil.... Aslında tamamen farklı bir sıcaklıktan bahsediyorum; evrimin başlangıcına işaret eden, ruhsal ya da evrimsel bir sıcaklık.

Bu bağlamda Beuys bedeninde deneyimlediği “ yakıcı “lığı, ruhsal ve kozmik olanla ilişkilendirirken, somut bir işin, kaleme alınmış bir düşünceden daha inandırıcı olacağı fikriyle, yine “ yakıcı “ olanda betimlemiştir. Bu açıdan ele alındığında çeşitlemeler, sanatçının birer otoportresi olma eğilimi içinde kendini göstermektedir.

5.10 Jan Fabre

1958 Belçika doğumlu sanatçının çalışmalarında, “ moda sanatını yakından ilgilendiren örneklere kadar uzanan radikal giydirmelerle karşılaşabilmekteyiz. Giydirme bir başkalaştırma halidir aslında. Başkalaştırma, varlığı farklı bir varlık kılma yönü de ele alınan bir şey. Kimi giydirmelerin çevresini dolaştığımızda derinlikli çeşitlemelere de yol açtığı dikkati çeker. Bir varlığın ruhen ve bedenen şekil değiştirmesi onu her şeyden çok ilgilendiriyor. Bu yönde farklı deform yapılar zaman zaman denenmekte, bu yolla, şaşırtıcı boyutta üç boyutlular elde edilebilmektedir.”⁴⁷ Bu yönde Fabre'nin en ilginç üç boyutlu ve kavramsal destekli işlerden biri olarak aklımıza, böcekleri kullanarak oluşturduğu giysi heykeller gelmektedir. Yaklaşık 300.000 böceği, metal ayna üzerine monte ederek yarattığı bu heykel giysiler, hayaletimsi bir kadın karakterini formun içine gizler. 19. yüzyılın tanınmış zooloji bilimcilerinden olan büyükbabası Jan Henri Fabre'den kalan bu miras, onları vücudun ve insan varlığının yerine kullandığı . ötemorfoz yapılarla dönüşmüştür.

“ Böcekler dünyası, insan vücudu ve savaş Jan Fabre için başlıca üç konu. Sanat, filozofi ve geniş bir ufukla baktığı dini, bu üç konuyla harmanlayıp tüm yapıtlarında açıkça kullanıyor. Bir varlığın ruhen ve bedenen şekil değiştirmesi onu her şeyden çok ilgilendiriyor.”⁴⁸

“Ben kareograf değil sanatçıyım” diyen Jan Fabre sanatını şöyle özetliyor: “...benim yapıtlarım, geçmişten günümüze hem bilimsel hem de felsefik-eğebi kaynakların, insan bedenini tanımlamalarını irdeler; bunların aralarındaki ”ortak ve karşıt“ yönleri aynı bünyede toplar, ve bunların birbirine olan organik bağlarını açığa çıkartır... Sanatımın en önemli amacı ise, sanatımla canlandırılan veya aranan ütopyaada, izleyiciyi başka dünyalara taşıyarak, onu fantazmada metamorfoza (değişime) uğratıp,

⁴⁷ Özkan Eroğlu, Günümüz Heykel Sanatının Kriterleri-12, <http://ozkaneroglu.com/goster.asp?kat=sitekosesi&baslik=169>

⁴⁸ Ekin Onat von Merhart, Bir Jan Fabre Rüyası, <http://www.ekinonat.com/yazi/sanat-yazilari/etkin-sanat/bir-jan-fabre-dun.html>

sanat aracılığıyla kendi bedenini aramaya yönlendirmek!..“⁴⁹

Bu anlamda Jan Fabre'nin eserlerinin harmonisi ve çekici yanları, kendindeki gerçek doğasını, bütünü kaplayan metal giysilerdeki dalgalanan böceklerle bir açığa vurumuna yakından bakıştır.



Resim 57. Jan Fabre, Mur de la montée des Anges, 140 x 60 x 60 cm, 1993
(<http://janfabre.be/angelos/>)

5.11 Balkan Naci İslimyeli

1947 Adapazarı doğumlu Balkan Naci İslimyeli, şüphesiz ülkemizin önde gelen çağdaş sanatçılarından birisidir. Uzun sanat yaşamına sayısız eserleri, bir çok farklı disiplinde ve teknikle izleyiciyle buluşturmuştur. Sanatçı kimliğinin yanında şair kimliğiyle de öne çıkan Balkan Naci

⁴⁹ http://www.biggllook.com/biggistanbul/kultur/aktv_detay.asp?aktv_id=53488

İslimyeli geleneksel olanı modern olgularla ve sorunsallarla bir arada kullanabilen nadir sanatçılardandır.

İlk sergileri olan ‘Suya Yazılmış Şeyler ve Bir Yıkımın Mimarisi’ den sonra 80’lerde ağırlıklı olarak siyah beyaz çalışmaları göze çarpmaktadır. Kentleşmenin getirisi olan izolasyonu, yalnızlığı ve değişen kimlik ve personaları eserlerinde görebileceğimiz Balkan Naci İslimyeli, kendisini her zaman bir portre ressamı olarak görmüştür. Portre üzerinden yüz ve kimlik kavramlarına her zaman sorular soran sanatçı, Maskeler serisi ile de çarpıcı yaratımlarında ırkçılığın ve ötekileştirmenin görmezden gelinmesini ele almıştır. Yüzler, kimlik ve takındığımız maskeler sanatçı için eserleriyle arayışını her zaman sürdürdüğü bir alan olmuştur.

Kendi sözleriyle bu konuda şunları söyler;

“...Toplumsal yaşam, alan ve güç kazanma tutkularımız ya da zavallı aidiyetlerimiz bizi hep bir maskeyle dolaşmaya mahkum eder. Bir ötekinin maskesiyle...Bu maskeler oyunun labirentlerine uygun biçimde öyle çoğalır ki gerçek yüzümüzü unuturuz. En yakınlarımız bile bizi tanıyamaz olurlar. Bu saf bir değişim değildir.Yılların verdiği huzurlu bir yorgunluk değildir. Bir yok olma halidir. Biz ölmeden gerçek yüzümüz ölür...”⁵⁰

Bunu yanında Balkan Naci İslimyeli’nin sanatında giysi de oldukça önemli yer edinir. Sanatçı bu önemin geçmişinde çocukluk yıllarında olduğunu anlatmaktadır.

“Annem ve babam çok güzel giyinirdi. Eve hep moda dergileri girerdi. Annemin tarzı çok kadınsıydı. Babamın yüzlerce kravatı ve papyonu vardı. Giyime olan merakları bana yansdı. Çocukluğumda babamın işi dolayısıyla çok il gezdik ve hep büyük evlerde yaşadık.

⁵⁰ Anonim, *Balkan Naci İslimyeli İstanbul: Hava Su Toprak Ateş*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2009 s.148

Bu evlerin boş bir odası olurdu. Annem ve babam giymekten bıktıkları giysileri bu odaya doldururlardı. Orası benim tiyatro kulisimdi. Bütün arkadaşlarımı oraya toplar, cinsiyetlerine göre giydirirdim. Onlara replikler yazar, makyajlarını yapar ve oyunu yönetirdim. Bunlar ilk performanslarımdı.”⁵¹

Giysiye olan ilgisiyle erken yaşlarında tanışan Balkan Naci İslimyeli, bu merakını sanatında yıllar sonra yeni bir tarz ve söylemle 2006 yılında Milli Reasürans Sanat Galerisinde açtığı Matah sergisinde görebiliriz.

Matah sergisi kendi içinde bölümlere ayrılmıştır. Erkek kimliğinin sorgulandığı Testosteron, dini giysilerin olduğu Mistik, gece kıyafetlerinin olduğu bölüme Gece ve kadınların kullandığı ev eşyalarından oluşturulan kısım İç Hatlar. Matah serisinin alt metnine bakacak olursak kadın ve erkek kimliklerinin toplumda uğradığı değişimler ve baskılara olan tepkileri görebiliriz. Öte yandan, arkasında tüketim fetişizminin saklandığı gövde ve giysi konusunu ve aşırı tüketim sürecini bütün boyutlarıyla yaşayan toplumun eleştirisini içermektedir. Giysinin toplumsal kimlik yönüne vurguyla değinen Balkan Naci İslimyeli şöyle demektedir;

“Ben giysiyi her zaman bir heykel; insanın üç boyutlu bedenini, kimliğini zarflayan, sarmalayan, onu sunan bir paket gibi görmüşümdür. Giysiler aynı zamanda insanın kişiliğini tanımlar, ciddi bir toplumsal göstergedir. Giysi hangi toplumsal sınıfa ve beğeniye ait olduğunuzu simgeleyen bir işarettir. Ben buna sivil üniforma diyorum. İkinci giyinme tarzı, kişinin kurulu düzenle çelişkisini, farklılığı sembolize eder. Yaratıcılar, sanatçılar "Ben size ait değilim, farklı biriyim" demek için bu şekilde giyinirler.

⁵¹ <http://www.milliyet.com.tr/-bence-giysi-bir-heykeldir-/cumartesi/haberdetayarsiv/04.03.2006/148380/default.htm>

Sadece yaratıcılar değil, marjinal gruplar da kurulu düzene tepkilerini giysilerle ifade ederler.”⁵²

Giysiyi her zaman önemli bir toplumsal ve kişisel tanımlama aracı olarak gören Balkan Naci İslimyeli, Heykel-Giysi serilerinde malzeme olarak sıradışı denilebilecek yöntemler izlemektedir. Malzemelerin çoğunu Mahmutpaşa ve Tahtakaleden edinen sanatçı, gözüne çarpan hergün görebileceğimiz nesne ve objeleri kendi yaratımhanesinde birer sanat serine dönüştürmektedir. Esin kaynağını sokaklardaki travestiler ve fahişelerden de alabildiği gibi her türlü malzemenin de bir yaratıcılık kaynağı olabileceğini gösterir. Onun için imajın getirdiği şıklık parayla edinilen bir değer değil, daha çok yaratıcılıkla ilgili bir durumdur.



Resim 58. Balkan Naci İslimyeli, Matah, 2006
(<http://www.millireasuranssanatgalerisi.com>)

⁵² <http://www.milliyet.com.tr/-bence-giysi-bir-heykeldir-cumartesi/haberdetayarsiv/04.03.2006/148380/default.htm>



Resim 59. Balkan Naci İslimyeli, Matah, 2006
(<http://www.millireasuranssanatgalerisi.com>)

Balkan Naci İslimyeli ve Giysi örneklerine bakacak olursak Matah serisinin dışında, New York'ta 1990 yılında açtığı Deli Gömleği sergisi de giysi tuallerine çarpıcı bir başlangıç; ve heykel-giysi serilerinin ilki niteliğindedir.

“Deli Gömleği performans, enstalasyon ve karışık teknikte sanatçının kendi bedeni üstünden ürettiği işlerden oluşmaktadır. Tuvalden kesilmiş, sanatçının el yazısının bulunduğu gömleklerin

üzerinde klozet kapaklarının çerçevelediği, sanatçının sureti yer alır. Deliler düşünce, inanış ve davranışları bakımından toplumdaki diğer bireylerden ayrılır hatta ötekileştirilirler. Sanatçı burada deli gömleğini giyerek bir anlamda kendini toplumdan yalıtarak sanatçı sorumluluğunu da tartışmaya açmaktadır.”⁵³

Balkan Naci İslimyeli'nin üçüncü heykel-giysi serisi olarak devam niteliği taşıyan “Afrika: Büyük Ruh” defile performansı da geleneksel malzemelerle küresel bir sorunsala ışık tutma açısından çarpıcı ve önemlidir. Afrika göçmenlerinin var olma çabalarını ve kimlik bunalımını aksesuarlar ve kendi yaratımı olan giysiler üzerinden siyah modeller tarafından sergilenmiştir.



Resim 60. Balkan Naci islimyeli, Afrika: Büyük Ruh Defilesi
(<http://i.tmgrup.com.tr/cr/2011/05/06/448018978382.jpg>)

⁵³ Hande Özdilim Yıldırım, Arka Yüz, <http://www.bozluartproject.com/makaleler-105.html>

5.12 Nilbar Güreş



Resim 61. Nilbar Güreş, Undressing/Soyunma, 06.19 min, 2006
(<http://artpipo.tumblr.com/post/72066719834/nilbar-gures-undressing-soyunma-2006-video>)

1977 İstanbul doğumlu sanatçı Nilbar Güreş işlerinde, kadın kimliği ve rollerini, kamusal alanlar arasındaki ilişkisini temel alarak “ kadın “ olmayı konu alır. Aynı zamanda , Avrupa’da “ Müslüman bir Kadın “ olarak “ kadın “ olma durumuna da vurgu yapar. Çalışmaları, fotoğraf ve objeler, video ve performans sanatı arasında değişkenlik gösterir.

Sanatçının Berlin/Kreuzberg'teki Supportico Lopez adlı sanat mekanında gösterimi gerçekleşen video-performans işi “ Undressing/Soyunma “ (2006), belki de sanatçıyla özdeşleşen en önemli çalışmalarından biridir.

“ Videoda, yüzü anonim bir karakter sürekli yeni bir örtünme biçimiyle karşımıza çıkıyor ve atfettiği kişiyi seslenerek, 'soyunuyor'. "Undressing" in politik referansları bugün Türkiye'de

hala üzerinde uzlaşılabilen kamusal bir tartışmaya meydan okuyor ve asıl gücü malzemesinden alıyor. Örtünme estetiğini, bütün siyasi bağlamını ters çevirerek, kendi estetik diline geri götürerek, yeniden üretiyor. Kumaşlar, kişilerle özdeş bir halde, kişiselleşiyor.”⁵⁴

“ Bu performans, Avrupa’da özellikle 11 Eylül sonrası iyice yayılan İslamofobi, Avrupa’daki aşırı sağcı partiler tarafından tüketilen müslüman kadın imajı ve bu imajın kimliksizleştirilmesi politikasına bir tepki olarak ⁵⁵ sanatçı tarafından yaratılıyor. Ve konu burada, “ ters bir analogi üzerinden işliyor, örtünmeyi soyunmayla anlatıyor ve kumaşların kişiselleşmesi, işin içine biyografik bir öge katıyor.”⁵⁶

5.13 Marina Abramovic⁵⁷

“1946 Yugoslavya doğumlu performans sanatçısı Avramovic, 1960’larda ortaya çıkan “ body art “ ın önemli bir temsilcisidir. Bir beden sanatçısı olarak, kendini parçalara ayırmış, kırbaçlamış, buz kütleleri üzerinde vücudunu dondurmuş, fiziksel ve zihinsel potansiyelin sınırlarını zolamıştır. Bu deneyimler, sınırların yeni bir tanımını, bunun uzantısı olan sanatı ve toplumu belirleyen kodları, kimliklendirme serileridir. “ ⁵⁸

Bedenlerimiz kemik ve etten ötesine devam eder. İnsanlar devamlı bir şekilde, bedenlerine giysi ve bir takım araçlarla eklemeler yapmaktadır. Bu dış dünyayla bağlantımızın görünür kimliğidir. Marina Abramoviç gibi

⁵⁴ Adnan Yıldız, Nilbar Güreş Söyleşi, <http://adnanyildiz.blogspot.com.tr/2011/08/ice-dergisi-icin-yapilan-ve-yaylanmayan.html>

⁵⁵ A.g.e.

⁵⁶ A.g.e.

⁵⁷ Bu Bölümde Başvurulan Ana Kaynak; Arthur Danto, Chrissie Iles, “*Marina Abramovic: The Artist is Present*”, The Museum of Modern Art, New York, New York, 2010

⁵⁸ http://tr.wikipedia.org/wiki/Marina_Abramovic

sanatçılar sıklıkla beden konseptinin genişlemesi üzerine oynar; ama, bu beden ile olan bağlantılar açık ve nettir. Abramovic, bedenin bu genişlemesini, taş ayakkabı ve pamukla bağlanmış miktansların anlamlarıyla gösterir.



Resim 62. Marina Abramovic, Shoe for Departure, Energy Clothes, Black Dragon, 1990-1992

(<http://theintentionalstylist.com/marina-abromovich-on-clothes>)

Abramovic, genellikle sanatın diğer tekniklerle olan simbiyotik ilişkisine dikkat etmiştir; özellikle giysinin. “Eğer 70’lerde sanatçıysanız, modadan nefret etmeliydiniz; çünkü, pekte ciddiye alınmazdınız. Sonra bu, yavaş yavaş değişmeye başladı. “⁵⁹ diyen sanatçı Abramovic, Moma’da giydiği “ anıtsal kırmızı cüppe “ gibi performanslarında kullandığı kıyafetlerini, kendisi yapma konusunda oldukça dikkatlidir.

⁵⁹ <http://theintentionalstylist.com/marina-abromovich-on-clothes>



Resim 63. Marina Abramovic, Marina Abramovic: The Artist is Present, 2010

(<http://bigother.com/2010/05/21/the-inside-and-the-outside-marina-abramovic-and-her-dresses/>)



Resim 64. Marina Abramovic, Marina Abramovic: The Artist is Present, 2010

(<http://bigother.com/2010/05/21/the-inside-and-the-outside-marina-abramovic-and-her-dresses/>)

“ Marina Abramovic: The Artist is Present “ performansında Abramovic, bu anıtsal giysinin, beyaz, kırmızı ve koyu mavi gibi 3 farklı rengini kullanmıştı. Bunlar sanatçının performans sırasında hissettiği enerjinin, durumuna bağlı olarak değişiyordu. Performansın açılışında kırmızı gisiyi seçmişti. İlk ay olan Mart ayı için “ düşünceli “ olarak tanımladığı koyu mavi rengini giymişti. Nisan ayında sanatçı, performansın artan zorluğu yüzünden yeni bir enerji arayışı içine girmişti. Bu yüzden tekrar, kırmızı gisiyi giymişti. Performansın son ayı olan Mayıs için ise sanatçı, tüm sükunetini beyaz giyerek gösterecekti.



Resim 65. Marina Abramovic, Energy Clothes, 2013

(<http://bigother.com/2010/05/21/the-inside-and-the-outside-marina-abramovic-and-her-dresses/>)

2013 senesinde Abramovic'in yarattığı bu seri ise, 7 farklı renkteki paraşütçü tulumundan oluşuyor ve her renk haftanın bir gününü temsil ediyordu. Bu paraşütçü tulumları aynı zamanda güneş sistemini de konu ediniyordu. Her renk, bir gezegenden ilham alınarak yaratılmıştı; örneğin, Mars kırmızısı, “Salı Takım” ı gibi. İçine mıknatıslar yerleştirilerek oluşturulmuş giysileri Abramovic şöyle tanımlıyordu : Bu giysiyi giyerek, kullanılan mıknatıslar, enerji alanları yaratabiliyor ve bu sayede vücuda enerji veriyordu.

Bir performans sanatçısı olarak Marina Abramovic, giysiler ve beden üzerindeki anlamları üstüne şunları söylemektedir :

“ Issa Miyake'ye giysilerinin neden büyük olduğu sorulduğu zaman şu cevabı vermişti : Onları bu boyutta yapmak istiyorum; çünkü,

beden ve giysiler arasında ruhun yaşaması için bir alan yaratmak istiyorum.

Benim için ise, giysilerin sadece moda ile ilgili olmaması harika bir düşünce. Onlar, bundan çok daha fazlası. Materyali ipek, kaşmir ya da pamuk olsun; onlar, vücudu kaplar, korur ve destekler. “⁶⁰

Beden ile olan ilişkisi performans sanatıyla kuvvetli bir bağ içinde olan Abramovic, giysi ile beden uyumunu aktarılan fikir ile doğrudan bir bağ içinde kullanmış ve anıtsal sayılabilen giysi ve cübbeleriyle performanslarında beden etkisini desteklemiştir.

5.14 Rebecca Horn⁶¹

1944 Almanya doğumlu sanatçı Rebecca Horn, enstalasyon, heykel ve performans sanatı gibi farklı alanları da içinde barındıran body art işler üretmektedir.

Sanatçının en ünlüsü Einhorn (Unicorn) olan streç-giysi çalışmaları bir nevi “ beden tadilatı “ na işaret ediyordu. Bu giysi, geniş çıkıntılı ve dikine sarılmış bir boynuz/anten parçası gibi üst kısma ekşenmiş, vücudun geri kalanı streç bir malzemeyle sarılmıştır. Sanatçının adıyla bir sözcük oyunu içerisinde olan çalışma Einhorn (Unicorn), saflığın, bekaretin ve masumlüğün bir çeşit ortaçağ sembolü idi. Almanca orijinal adı Einhorn olan çalışma, sanatçının adıyla bir sözcük oyunu içerisindedir.

⁶⁰ http://www.anothermag.com/current/view/680/Marina_Abramovic

⁶¹ Bu Bölümde Başvurulan Ana Kaynak; Germano Celant, Nancy Spector, Guliana Bruno, Katharina Schmidt, “ *Rebecca Horn* “, Harry N. Abrams, London 1994



Resim 66. Rebecca Horn, Unicorn, 1970-2, Metal, Tekstil, Ağaç
(<http://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-unicorn-t07842>)

1973 yılında tasarladığı yapıtı Cockfeather Mask ile sanatçı, bu maskenin nasıl diğer insanlarla olan ilişkisini başkalaştırdığını açıklar:

“ Kuş tüyleriyle, bana yakın duran insanın yüzünü okşuyordum. Bizim aramızdaki bu samimi boşluk, dokunma duygusuyla algılanan bir gerilimi dolduruyordu. Tek gözüyle bakan bir kuş gibi kafamı çevirdiğimde, insanların sadece yüzlerini görüyordum. ”⁶²

Sanatçı bir kuş taklidine doğru giden çalışmasındaki kuşun tüylerini, iletişimin ve seksüel görüntünün işareti olarak tasarlamıştır. Ve bu maskenin kullanımı, performansın hassasiyeti içinde “kasten belirsizlik” duygusunun uyandırdığı, gerilim duygusu arasına konuşlanır.

⁶² <http://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-cockfeather-mask-t07849>



Resim 67. Cockfeather Mask, 1973, Kuş Tüyü, Metal ve Tekstil, 610 x
150 x 330 mm

(<http://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-cockfeather-mask-t07849>)

Horn, Finger Gloves ve Arm Extensions gibi bedene giydirilen diğer heykelleri ile gibi tüm çalışmalarında adeta, kendi tarihsel, edebi ve spiritüel imgelemlerinin dokunuşunu, teknik ve bedensel işlevselliğin muazzam doğruluğuyla buluşturarak gözler önüne seriyordu.



Resim 68. Rebecca Horn, Arm Extensions, 1973, Ağaç, Tekstil, Metal,
600x1230x510 mm

(<http://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-arm-extensions-t07857>)

SONUÇ

Çalışmaya, temel örtünme unsuru olan ‘giysi’ anlatılarak başlanmıştır. Giysinin, sınıf, kimlik, beden ve kadın bedeni ile olan ilişkisi, toplumsal açıdan sorgulanmıştır. Giysinin modernleşme süreci ile değişen, toplumsal ve kültürel dinamikleri ve bireyler üzerindeki etkileri incelenmiştir.

Kapitalist toplumlarda, bir tüketim kültürü olarak öne çıkan moda kavramı, ‘iktidar-birey-toplum’ ilişkisi ve ‘kimlik-aidiyet-temsiliyet’ kavramları odağında, genel olarak ele alınmıştır. Sanatın modernizm ile her alanda faaliyet göstermeye başlamasıyla beraber, moda ile olan yakın ilişkisi örnekleriyle aktarılmıştır.

Son bölümde ise, giysinin çağdaş sanatta yer bulması, sanatçılar ve yapıtları ile açıklanmıştır. İktidarın bedenleri hedef alan müdahalesi ile hız kazanan kimlik, beden ve cinsellik sorgulamaları, 1970’ler sanatıyla teşhir edilmiştir. Sanatçının, dönüştürücü bir özne olarak yapıtın odağına konularak, topluma ve izleyiciye karşı eylemde bulunması, fotoğraf ve performans sanatıyla ivme kazanmıştır.

Fotoğraf ve performans sanatının, anlatım biçimlerine sunduğu sayısız alternatifi, sanatçıyı özgürleştirmektedir. Sözü ötesinde olanı, görüntü aracılığı ile söyleyeceğine dair olan bir araca çevirir. Sanatçıların kendi yüz ve bedenlerini kullanarak, yarattıkları temsiller ve estetik dönüşümlerle, “ ifade “ artık çok daha etkili bir şeye dönüşür. Toplumsal iktidarı sarsar ve izleyiciyi şok eder. İktidarın temel müdahale alanlarından biri olan bedenle, bu sefer sanatçının kendisi oynar. Ötekileştiren, bastıran ve işaret eden de sanatçının kendisidir. Artık sanat görünmeye değil, görünenin eşsiz bir anlatım diline sanatçıyı oturtturarak vurgu yapmaktadır.

Bedenin görüneninin ne olduğunu sorgularken , şüphesiz ki akla gelen “ giysi ve moda “ tanımları , “ modernliğin sıkıntıları” nı aşarak varolma isteğine işaret eder. Bugün işlevsel tanımından bütünüyle ayrılan giysi, gözlenen ve görünmek istenene vurgu yapar. Bu vurgu çoğu zaman sanatçıların yapıtlarında, bir anlatım dili olarak, somut bir nesneye dönüşür; ya da, bedenin ta kendisi olur.

Kaynakça

Anonim, *Balkan Naci İslimyeli İstanbul: Hava Su Toprak Ateş*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul

Baudelaire, C. (2003) *Modern Hayatın Ressamı*, İletişim Yayınları, İstanbul

Bruno, G., Celant, G., Schmidt, K. (1994) “ *Rebecca Horn* “, Harry N. Abrams, London

Crane, D. (2003) *Moda ve Gündemleri, Giyimde Sınıf, Cinsiyet ve Kimlik*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Cruz, A. Jones A. (1997) *Cindy Sherman: Retrospective*, Thames and Hudson, New York

Danto, A., Iles, C., “*Marina Abramovic: The Artist is Present* ”, The Museum of Modern Art, New York

Foster, H. (2011) *Zoraki Güzellik*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Foucault, M. (2012) *İktidarın Gözü*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Martin, R (1989) *Fashion and Surrealism*, Thamed and Hudson, London

Simmel, G (2003) *Modern Kültürde Çatışma*, İletişim Yayınları, İstanbul

İnternet Kaynakları

Adnan Yıldız, Nilbar Güreş Söyleşisi,
<http://adnanyildiz.blogspot.com.tr/2011/08/ice-dergisi-icin-yapilan-ve-yaylanmayan.html>

Anonim, HIV Heroes of The Arts: (2) Robert Mapplethorpe: Sexual Subversive Behind The Lens,
<http://www.positivelite.com/component/zoo/item/hiv-heroes-of-the-arts-2>

Ayşegül Sönmez, Bir Arzu Avcısının Fotoğrafları,
http://www.radikal.com.tr/yazarlar/aysegul_sonmez/bir_arzu_avcisinin_fotograflari-1036756

Barbara Rose, “Orlan: Is It Art/Orlan and the Transgressive Act”,
<http://www.stanford.edu/class/history34q/readings/Orlan/Orlan2.html>

Dr.Kubilay Akman, Orlan’ın Suretleri,
http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html

Ekin Onat von Merhart, Bir Jan Fabre Rüyası,
<http://www.ekinonat.com/yazi/sanat-yazilari/etkin-sanat/bir-jan-fabre-dun.html>

F. Dilek Hamam, “ Modanın Yaratım Nesnesi Olarak Tasarı Bedenler “,
<http://gsf.deu.edu.tr/gsf/dosya/yedi2.pdf>

Hasan Bülent Kahraman, “ Giysinin Yok Ettiği Beden “,
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=109184>

Hüseyin Köse, “ Tüketim Toplumunda Bir ‘Sosyal Beden’ Kurgusu Olarak Kadın”, <http://josc.selcuk.edu.tr/josc/article/viewFile/83/78>

Nihan Ozan, ‘Batı-Dışı-Moderniteler’ projesi Santralistanbul’da, <http://www.habervesaire.com/news/bati-disi-moderniteler-projesi-santralistanbul-da-26.html>

Özkan Eroğlu, Günümüz Heykel Sanatının Kriterleri-12, <http://ozkaneroglu.com/goster.asp?kat=sitekosesi&baslik=169>

Sever Işık, “ Estetik Beden Terörü “http://www.derindusunce.org/img/pozitivizm_derin_dusunce_org.pdf

Victoria Lautman, On Exhibit: Luciano Castelli's fantasy harem, <http://www.chicagoreader.com/chicago/on-exhibit-luciano-castellis-fantasy-harem/Content?oid=870572>

Yrd.Doç.Dr. Işık Özdal, Claude Cahun, Cindy Sherman, İlke Veral’ın Oto-Portrelerinden Yansıyanlar, <http://gsf.deu.edu.tr/gsf/dosya/yedi1.pdf>

Yrd. Doç. Dr. Nilay Ertürk “ Moda Kavramı, Moda Kuramları ve Güncel Moda Eğilimleri Çalışması “ , <http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/gsf/article/viewFile/2768/2452>

<http://zeynepdirek.wordpress.com/2013/01/22/cindy-sherman/>

http://de.wikipedia.org/wiki/Urs_Lüthi

<http://www.editionpatrickfrey.com/en/books/self-portrait-1973-1986-luciano-castelli>

http://tr.wikipedia.org/wiki/Joseph_Beuys

http://www.biggllook.com/biggistanbul/kultur/aktv_detay.asp?aktv_id=53488

<http://www.milliyet.com.tr/-bence-giysi-bir-heykeldir-cumartesi/haberdetayarsiv/04.03.2006/148380/default.htm>

<http://www.milliyet.com.tr/-bence-giysi-bir-heykeldir-cumartesi/haberdetayarsiv/04.03.2006/148380/default.htm>

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-cockfeather-mask-t07849>

<http://www.feminisite.net/news.php?act=details&nid=267>

ÖZGEÇMİŞ

15 Temmuz 1988 yılında İstanbul'da doğan Özge Can Cöne, 2006 yılında Özel Bilimsel Eğitim Merkezi Lisesi'nden mezun olmuştur. Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümü'nü 2011 yılında bitirdikten sonra 2012 yılında Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Resim Yüksek Lisans eğitimine başlamıştır. Aynı sene Salzburg Güzel Sanatlar Akademisi Yaz Okulu'nda Fotoğraf eğitimi almıştır.