1990 Sonrası Türkiye'de Çağdaş Sanat Üretimlerinde Giysi

Merve BURGAZLI

Sanatta Yeterlik Tezi

Eskişehir, 2023

1990 SONRASI TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SANAT ÜRETİMLERİNDE GİYSİ

Merve BURGAZLI

T.C.

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

SANATTA YETERLİK TEZİ

Eskişehir, 2023

T.C.

ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Merve BURGAZLI tarafından hazırlanan **1990 Sonrası Türkiye'de Çağdaş Sanat Üretimlerinde Giysi** başlıklı bu çalışma 07 / 04 / 2023 tarihinde Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından Anasanat Dalında Sanatta Yeterlik tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan **Prof. Deniz KORKMAZ**

Danışman **Doç. N. Müge SELÇUK**

Üye **Prof. Güldane ARAZ AY**

Üye **Prof. Nilay ERTÜRK**

Üye **Doç. Serenay ŞAHİN**

ONAY

.../... /202..

Prof. Dr. Oytun MEÇİK

Enstitü Müdürü

…….//……/….

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması halinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Merve BURGAZLI

İmza

ÖZ

1990 SONRASI TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SANAT ÜRETİMLERİNDE GİYSİ

BURGAZLI, Merve

Sanatta Yeterlik, 2023

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

Danışman: Doç. N. Müge SELÇUK

Bu çalışma giyim eşyası olarak ele alınan giysinin 1990 sonrası Türkiye çağdaş sanat uygulamalarında sanat nesnesi biçiminde kullanılması incelemektedir. Çağdaş sanatçılar tarafından giyim eşyaları, sanat uygulamalarında pek çok farklı kavramı temsil etmek ve anımsatmak için kullanılmıştır. Giyim eşyaları, bazen bir sanat eserinin tamamı, bazen bir bileşeni veya parçası olmuştur.

Günümüz sanatının kökleri incelendiğinde, sanatçıların tarih boyunca zamanın ruhu ile dinamik ilişkisine ulaşılmaktadır. Aydınlanma Çağı'ndan, Postmodern sanat uygulamalarına kadar bazı sanatçılar; dönüşüm, başkalaşım olarak adlandırılan olayları, eserlerine etkili biçimde yansıtmış, çağının ilerisinde uygulamalar yapmıştır.

Türkiye tarihinde toplumsal, ekonomik ve politik anlamda önemli dönemeçlerin izi sürülerek 1990 yılı sanatına yön veren gelişmelerin kültürel, ideolojik ve ekonomik anlamda karmaşık ve birbiri ardına gerçekleşen değişimlerle tanımlanmaktadır. Bu anlamda gelişmeler sanat sahnesinde de karşılık bulmuş sanat uygulamaları, mekânları, yapıtları belirgin biçimde farklılaşmıştır. Bu süreç içerisinde birey ile bütünleşik ilişkisi bağlamında ele alınan giyim eşyaları çeşitli anlamların taşıyıcısı konumunda kullanılmıştır. Bu çalışmanın amacı sanatçıların, sanat nesnesi konumunda giysi kullanımında gizli kalmış/açıklanmamış anlamları ortaya çıkarabilmektir.

Çalışma nitel araştırma deseni olan gömülü teori yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Araştırma evreninde, 1990 ve sonrasında yapıtlarında giysi kullanan altı sanatçı ile görüşmeler tamamlanmıştır. Çalışmaya katkı sağlamayı kabul eden; Burak Delier, Canan, Gülsün Karamustafa, Neriman Polat, Nezaket Ekici ve Nilbar Güreş ile yarı yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilmiş ve gömülü teori desenine uygun MaxQDA 22 programında analizleri yapılmıştır.

Analiz süreci sonunda, tüketim kültürünün etkisi, iletişim aracı, iktidar ve politika nesnesi, kimlik ifade nesnesi, benlikle eşdeğer nesne, maddi kültür nesnesi olmak üzere altı tema ve bu temalardan edinilen iki paralel temaya ulaşılmıştır. Bununla birlikte sanatçıların giysi nesnesi kullanım reflekslerini, sebeplerini ve yönelimlerini açıklayabilecek süreç tanımı yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Giyim sosyolojisi, Çağdaş sanat, Sanat nesnesi, Giysi ve beden

ABSTRACT

GARMENT IN CONTEMPORARY ART PRODUCTION IN TURKEY AFTER 1990

BURGAZLI, Merve

Proficiency in Art, 2023

Department of Art and Design

Supervisor: Assoc. Prof. N. Müge SELÇUK

This study examines the use of clothing as an art object in contemporary art practices in Turkey after 1990. Contemporary artists have used clothing to represent and evoke many different concepts in their art practices. Clothing has sometimes been a whole, component, or part of a work of art.

When the roots of today's art are examined, the dynamic relationship of artists with the spirit of time throughout history is reached. Some artists, from the Age of Enlightenment to Postmodern art practices, effectively reflected the events called transformation and metamorphosis into their works and did practices ahead of their time.

By tracing critical social, economic and political turns in the history of Turkey, the developments that shaped the art of 1990 are defined by the cultural, ideological and economically complex and successive changes. In this sense, the products have also found a response in the art scene, and art practices, spaces and works have differentiated significantly. In this process, clothing items, discussed in the context of their integrated relationship with the individual, have been used as carriers of various meanings. This study aims to reveal hidden/unexplained meanings in artists' use of clothes as art objects.

The study used the grounded theory method, a qualitative research design. In the research universe, interviews were completed with six artists who used clothes in their works in 1990 and later. Semi-structured interviews were conducted with Burak Delier, Canan, Gülsün Karamustafa, Neriman Polat, Nezaket Ekici and Nilbar Güreş and their analyzes were made in MaxQDA 22 program by the embedded theory design.

At the end of the analysis process, six themes, namely the effect of consumption culture, communication tool, power and politics object, identity expression object, self-equivalent object, material culture object, and two parallel themes derived from these themes, were reached. In addition, a process definition has been made to explain the artists' clothing object use reflexes, reasons and orientations.

Keywords: Sociology of clothing, Contemporary art, Art object, Clothing and body

TEŞEKKÜR

Tez çalışmamın her aşamasını sabırla takip eden, bilimsel açıdan bilgi ve tecrübelerini esirgemeyerek, yazım sürecim boyunca yetkinleşmeme yönelik yorum ve eleştirileriyle beni destekleyen danışmanım Doç. N. Müge Selçuk'a, sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Tez izleme komitesinde yer alarak araştırmama ve çalışma sürecime sabır, güven kattıkları ve bilgilerini paylaştıkları için değerli hocalarım, Prof. Dr. Nilay Ertürk' e, Doç. Serenay Şahin'e ve değerli jüri üyeleri; Prof. Güldane Araz Ay ve Prof. F. Deniz Korkmaz'a en içten teşekkür ve saygılarımı sunarım.

Araştırmanın yapılandırılmasında gerekli olan görüşmelere katılan, içtenlikle sorularıma yanıt veren sanatçılar; Burak Delier, Canan, Gülsün Karamustafa, Neriman Polat, Nezaket Ekici ve Nilbar Güreş'e desteklerinden ötürü teşekkür ederim.

Ayrıca tezin hazırlanmasının her sürecinde benden desteğini, ilgisini, sabrını ve akademik anlamda bilgisini esirgemeyen, çalışmam boyunca hayatımın her aşamasını kolaylaştırmak konusunda olağanüstü bir çaba harcayan sevgili eşim Öğr. Gör. Levent Burgazlı' ya ve her gün bitti mi anne sorusuyla sabırla bekleyen, bende yarattığı çalışma arzusu ve azimden dolayı oğlum Burak'a her zaman yanımda ve hayatımda oldukları için teşekkür ederim.

Merve BURGAZLI

İÇİNDEKİLER

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ iii
ÖZ v
ABSTRACT vi
TEŞEKKÜR vii
İÇİNDEKİLER viii
TABLOLAR LİSTESİ x
GÖRSELLER LİSTESİ xi
GİRİŞ 1
BİRİNCİ BÖLÜM 4
GİYİNMEK VE GİYSİ 4
1.1. Giyinme Eyleminin İdeolojisi 5
1.2. Giysi ve Beden Birlikteliği 7
1.3. Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Giyinme Eylemi 11
1.4. Göstergebilim Bağlamında Giyinmek ve Giysinin Temsil Oluşu 17
1.5. İktidar ve Politika Uygulamalarında Giysi 20
1.6. Bir Kimlik Aracı Olarak Giysi 26
İKİNCİ BÖLÜM 30
ÇAĞDAŞ SANAT KAVRAMI VE GELİŞİM SÜRECİ 30
2.1. Çağdaş Sanat Kavramı ve Şimdinin Durumu ile İlişkisi 30
2.1.1. Çağdaş Sanat Bağlamında Bir Örnek: Willendorf Venüs'ü 35
2.2. Orta Çağ'dan Rönesans'a Sanat ve Toplumda Modernleşme Süreci 39
2.3. Aydınlanma Döneminde Değişen İfade Biçimleri 41
2.4. Modern Sanatçı Tanımını Hazırlayan Atmosfer 44
2.5. Modern Sanatta Ayrışma ve Sanatçıların Postmodern Tavırları 52
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM 56
1990 SONRASI TÜRKİYE ODAĞINDA ÇAĞDAŞ SANAT SÜRECİ 56
3.1. Türkiye'de Sanata Yön Veren Gelişmeler 56
3.2. Türkiye'de 1980 ve 1990 Tarihleri Arasına Ekonomik ve Siyasi Bakış 60
3.3. Türkiye'de 1980 Sonrası Değişimlerin Sanatla İlişkisi 67
3.4. 1990 ve Sonrasında Türkiye'de Sanatsal İçerikler 70
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM 78

ARAŞTIRMA METODOLOJİSİ 78
4.1. Araştırma Problemi 78
4.2. Araştırma Modeli 78
4.2.1. Araştırmanın veri toplama yöntemi 79
4.2.2. Yarı yapılandırılmış görüşme 80
4.2.3. Gömülü teori 81
4.2.4. Görüşme soruları 83
4.3. Araştırma Evreni 84
4.4. Veri Analiz Süreci 85
4.4.1. Verilerin kodlanması 86
4.4.1.1. Başlangıç kodlaması ve odaklanılmış kodlama süreci 86
4.4.1.2. Kuramsal kodlama 88
4.4.1.3. Tema oluşturma 90
BEŞİNCİ BÖLÜM 91
BULGULAR VE TARTIŞMA 91
5.1. Tema 1: Tüketim Kültürünün Etkisi 91
5.2. Tema 2: İletişim Aracı 93
5.3. Tema 3: Benliğimizle Eşdeğer Nesne 97
5.4. Tema 4: İktidar ve Politika Nesnesi 99
5.5. Tema 5: Kimlik İfade Nesnesi 102
5.6. Tema 6: Maddi Kültür Nesnesi 104
5.7. Temalar Arasındaki İlişkiye Yönelik Bulgular 107
SONUÇ 111
KAYNAKÇA 117
EKLER 127
EK 1. KATILIMCI GÖRÜŞME TALEP METNİ 127
EK 2. GÖRÜŞME SORULARI 128
EK 3. GÖRÜŞMEYE KATILAN SANATÇILAR VE ESERLERİ 129

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1. 20. yüzyıl batı giyiminde geleneksel olarak iletilen mesajlar 19

Tablo 2. Görüşme türleri arasındaki farklılıklar 80

Tablo 3. Açık kodlama ile elde edilen veri sayıları 87

Tablo 4. Kodlama Süreci; Başlangıç-Odaklanılmış-Kuramsal kodlama aşamaları ... 89

Tablo 5. Sanatçı Üzerindeki Benlik ve Toplum Bağlantısı 107

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. Sümer Uygarlığında tanrı ve tanrıçalar heykeli..... 12

Görsel 2. Bloomerism 15

Görsel 3. 18.yy, Fransız Devrim sürecinde halk giysileri..... 25

Görsel 4. Willendorf Venüsü, Eski taş çağına ait heykelcik..... 35

Görsel 5. Paleolitik çağ, Venüs heykelcikleri 36

Görsel 6. Gustave Courbet, Ornans'ta Cenaze 40

Görsel 7. Jacques-Lois David, Horas Kardeşlerin Yemini 43

Görsel 8. William Hogarth, Resimlerin Savaşı..... 47

Görsel 9. Theodore Gericault, Medusa'nın Salı..... 50

Görsel 10. Gustave Courbet, Ornans'ta Cenaze..... 51

Görsel 11. Nicolas Poussin, Masumların Katliamı 52

Görsel 12. Edward Munch, Çığlık 52

GİRİŞ

Modernizmden kopuş sürecinden bu yana sanatçıların gerçekliğin yansıması olarak aktarılabilen yeni nesne düzenlemeleri ile alışılagelmişin dışında pratikler sergilediği görülmüştür. 1917 yılında Duchamp'ın sanat nesnesi niteliğinde sergilediği pisuardan, 1972 yılında Joseph Beuys'un Karl-Marx meydanından toplayarak sergilediği çöpler gibi tarihsel süreçte nesneler aracılığıyla sanat ifadelerine örnek gösterilebilecek pek çok uygulama bulunmaktadır.

Günümüzde kabul görüldüğü üzere, söz konusu uygulamalar en temel düzeyde nesnelerin çağrıştırdığı yahut taşıdığı anlamları aktararak kimi zaman da alt üst ederek birtakım mesajları izleyiciye aktarma ve iletişim kurma girişimidir. Sanatçılar, günlük kullanımda sıradanlaşan nesnelerin mekânlarını ve biçimlerini değiştirerek, yine nesnenin sahip olduğu anlamlar aracılığıyla izleyicide yeni, özgür ve eleştirel düşüncelerin kapısını aralamayı amaçlamıştır. Giysi de bu bağlamda günümüze dek sanat nesnesi konumunda izleyici ve sanatçı arasında bağ kurmuş, birtakım anlamların taşıyıcısı olarak kullanılmıştır. Farklı anlamların taşıyıcısı olabildiği gözlemlenen, gündelik hayatta tüketim ve moda bağlamında kullanılan giyim eşyaları bu araştırmada sanat nesnesi konumunda ve sanatsal bir mesaj bağlamında ele alınacaktır ve bu anlamlar çerçevesinde irdelenecektir. Araştırma kapsamını oluşturan 1990'lı yıllar sonrasında Türkiye'de değişken ve dinamik çağın sanatına kapılarını açan sanatçı uygulamalarında yer edinen giyim eşyalarının sanat nesnesine dönüşme sürecinin incelenmesi bu araştırmanın konusunu oluşturmaktadır.

1990'lar Türkiye için, ekonomi, sosyoloji ve yeniliklere uyum, siyasi düzensizlikler ile beraberinde ortaya çıkan küreselleşmenin başladığı yıllar olarak tanımlanmaktadır. Ülke içerisindeki bu başkalaşma dünyadaki siyasi, ekonomik, kültürel gelişmeler eş zamanlı hareketlilik kazanmıştır. Türkiye'de alternatif sanat yapıtlarının varlığından bahsedilmeye başlanması da bu gelişmelere paralel ilerlemiştir. Dolayısıyla dünya genelinde ve Türkiye özelinde 1990'lar sonrasında dikkat çekici dönüşüme uğrayan sanatın genel durumu ve alt yapısı araştırmanın kapsamını oluşturacak şekilde ön plana çıkarılacaktır. Araştırmanın odak noktasında ise 1990 sonrası Türkiye çağdaş sanat uygulamalarında giysiye anlam taşıyıcı, temsil ve gösterge olarak yer veren sanatçıların bireysel yorumları ile giysi nesnesinin sanat pratiklerinde zemine işleyen etkisi incelenecektir.

Tezin alan yazına nihai katkısı çağın sanatçılarının uygulamalarında yer edinebilen giysinin, derin anlamlarına değinerek bir sanat tarihi söylem ve gözleminde edindiklerinin altını çizmektir. Bu anlamda başlıca amaç 1990 sonrası Türkiye sanatında giysinin sanat nesnesi biçiminde kullanılmasının altında yatan etkenleri ve giysinin *ne, nasıl ve neden* nesneye dönüşebildiğini ortaya çıkarmaktır. Giysinin kabul görmüş; kimlik, kültür, statü anlamlarının yanında sanatçı belleğinde yer edinen; anı, miras, imge... anlamları çalışmada sanatçıların özgün yorumları dahilinde tanımlanacaktır. Bir giyim eşyasının gösterge olarak kullanılması, sanat ve toplumsal dinamiklerde yaşanan güçlü değişim birlikteliğinin çağdaş sanat penceresinden sorgulaması ve bu değişimler idaresinde giysiye yüklenen anlamlar, gösterge olarak giysinin tercih edilmesindeki düşünsel etkenler sanatçı bakış açısı irdelenerek aktarılmaya çalışılacaktır.

Alan yazında giysi ve sanat ilişkisini konu alan çalışmalarda giysi sıklıkla moda döngüsünün insana (entegre olmuş, insanla eklemlenmiş) ulaşabilmiş güçlü nesnesi olarak ele alınmaktadır. Bu bakış açısının doğru olmasının yanı sıra giysiye dair çeşitlenen sosyolojik araştırmalar incelendiğinde yeterli olmadığı düşünülmektedir. Çalışmalarda; *moda ve sanat, modanın sanatsal üsluplara etkisi* ya da değişen bakış açısıyla *sanat* eserlerinin ve *sanatsal üslupların moda tasarımına etkisi* gibi başlıklarda sadece biçim olarak birbirlerine yansıma durumunun ele alındığı görülmüştür. Giysi nesnesi, moda kavramının en güçlü araçlarından olmasının yanı sıra, sadece moda eğilimleri doğrultusunda şekillenen ve bu anlamda heves ile değişen/çeşitlenen bir nesne değildir. Giysiyi sadece moda döngüsü içinde ele almak giysinin olası özgün işlevini (kültür aktarımı, statü sembolü, gelenekler… gibi) ve bu işlevden kaynaklanan değerini algılamamıza mâni olur. Ayrıca tüm bu taşıdığı anlamların beraberinde görsel dil olan ve giysinin de dâhil olduğu gündelik nesneler, duygusal ilişkileri, değerleri, durumları ve bunların özelliklerini ifade edebildiği gibi, nesnenin çağrıştırdığı bireysel, toplumsal ve kültürel anlamlar birlikteliğiyle maddi kültürü ifade eder. Maddi kültür teorisi temelinde giysi nesnesi; yaratıcı pratikler içerisinde pasif, fakat maddi kültürde edindikleri ile aktif rol oynamaktadır. Bu anlamda, sanat nesnesi olarak kullanılan giysi nesnesinin, sanat uygulamalarına dâhil olan kültürel anlamları ile birlikte sanatçı belleğinden aktarılan anlamları da bulunmaktadır. Örnek olarak, Hüseyin Çağlayan'ın *Göç* isimli koleksiyonunda eşyaya dönüşen giysilerin ve Tracey Emin'in *Yatağım* isimli yerleştirmesinde gelişigüzel

karşımıza çıkması gibi sanatçılar günlük kullanımdaki nesneleri belleklerinde oluşmuş anlamları ile izleyiciye yansıtabilmektedir. Bu doğrultuda, alan yazında sanat pratiklerinin temelinde yer alan sanat nesnesinin gösterge, anlam aktarabilen olma durumuna ve maddi kültürüne dair altı çizilmiş bilginin eksik kaldığı gözlemlenmiştir.

Bütün bu anlamların yanında giysinin sanat nesnesi konumundaki anlamları hem alan yazında hem de toplumsal algıda göreceli ve sanat pratiklerindeki içeriği bakımından değişken bulunmuştur. Bir nesne tek bir alt anlama referans gösteremeyeceği gibi, izleyicinin de istenilen anlama ulaşıp ulaşmadığı özneldir. Bu durum sorgulamaksızın kanıksanmış bir bakış açısıyla izleyiciyi, giysi nesnesinin süregelen konumunun kabulüne yönlendirmektedir. Araştırma kapsam, sınırlılıklar ve örneklem bağlamında konuyu ele alarak, alana katkı sağlamayı hedeflemektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

GİYİNMEK VE GİYSİ

Pek çok insan için yaygın olarak aynı etkide olan bir rüyadan bahsedilir. Bu halka açık yerde birdenbire sadece iç çamaşırlarımızla kalma deneyimidir. Böyle bir rüyada yaşanan olay bireylere tehdit altında, başarısız, utanmış, küçük düşmüş veya benzer olumsuz duyguları deneyimletecektir. Bu olumsuz ifadeler yalnızca kişisel bir hatanın değil, gereken standartları karşılama becerisi gösterememenin utancıdır. Giysiler ya da giysilerin eksikliği bu rüyanın içinde metafor görevi görür (Entwistle, 2000: 327). Oysa halka açık olan bir plaj veya havuzda iç çamaşırlarımızla neredeyse tamamen aynı giysilerle bulunmak bize uygun, güvenli, başarılı ve rahat hissettirir. Her iki durumda hissedilmesi muhtemel duygunun sosyal ve ahlaki standartların gerektirdiği düzene uygun olmak ya da olmamaktan kaynaklandığı ortaya konmuştur (Grosz, 2018: 87; Duerr, 1999: 58).

Bu durumun tersi bir örnek olarak, İslam dini inancı gereği hac ibadetinde giyim davranışı ele alınabilir. İbadetin gereğini yerine getirmek adına kutsal topraklara, dünyevi ihtiyaçlardan ve düşüncelerden arınmış şekilde gitmek kabul görür. Manevi arınma kişinin zihin ve duygu dünyasında gerçekleşir. Maddi arınmayı temsil etmek için ise kişi *ihram* adı verilen düz beyaz kumaştan yapılmış örtüleri bedenlerine sarar. İhram; kişinin kimliğini, statüsünü, hırslarını, arzularını geride bıraktığını ifade etme yöntemidir. Kişinin tüm bu kavramlardan arınmak için bedeninden çıkarıp geride bıraktığı tek şey giyim eşyalarıdır. Oysa ki birey ibadeti için gerçekleştirdiği hazırlıkta maddi değeri ve işlevi olan, yaşamını idame ettirebileceği pek çok konfor nesnesini yanına alır.

Bu iki örnekte, giyinme eyleminin alt/üst mekânsal ve zamansal anlamlarının güçlü görülen etkisi vurgulanmaktadır. Bahsedilen iki uç örnek, giyinme kavramının pek çok olguyla iç içe geçmiş birlikteliğini göstermektedir. İlk örnekte pek çok toplumda bireylerin gündelik yaşamda görünmesini istemeyeceği iç çamaşırları ve çıplaklık duygusundan bahsedilmektedir. Çoğu toplumda iç çamaşırının görünmesi ahlaki sorgulamalara neden olabilir, aynı zamanda uygunsuz ve kişiyi utandırabilecek bir durum yaratabilir. Ancak aynı formdaki giyim eşyasının yer, mekân ve sosyal çevre bağlamında uygun, kabul edilebilir ve güvenli hissettirebileceği durumundan

bahsedilmiştir. İkinci örnekte söz edilen bedene sarılan kumaşın, gündelik sosyal koşullarda kişiyi eksik, yoksun, özensiz gösterebilme ihtimali, toplumun algısının değiştiği bir anda ve mekânda değişebilmekte ve aynı kişiye; saf, arınmış, temizlenmiş ya da kutsal gibi anlamlar kazandırabilmektedir. Giysinin varlığı beden, cinsiyet, güç, kimlik, ideoloji ve ahlak göstergeleri içermektedir ve aynı zamanda kültürel anlamlar ve toplumsal göstergeler ile kişinin benliğine farklı anlamlar yükleyebilmektedir. Bu çalışmada giysinin örtünme eyleminin ötesinde karmaşık ve güçlü anlamlar içerme durumuna, çeşitli başlıklarda değinilmiştir.

1.1. Giyinme Eyleminin İdeolojisi

> *Giysileri ile övünen insanlar, kabahati ile övünen hırsız gibidir. Bugün giyinmemizin sebebi Adem'in hatasının bedelidir.*
>
> *St. Bernard, (Rudofsky, 1947: 15)*

İnsanoğlunun giysi ile olan ilişkisi insanlık tarihi kadar eski bir hikâyedir. Antropolojik bulgularla her ne kadar ilk insanların varoluşlarından birkaç bin yıl sonra giysiyi üretebildikleri ve kullandıkları tespit edilmiş olsa da bu araştırmalar giysi ve onun etrafında dönen tartışmaları açıklamaktan uzaktır. Arkeolojinin karşısına efsaneleri ve dini öyküleri koyduğumuzda ise tartışmanın boyutu değişmekte ve giysiye yüklenen farklı kavramlar tartışmaya dâhil olmaktadır. İlk insanların nasıl giyindikleri sorusu iklimle ve korunmayla açıklanırken neden giyindikleri sorusunun cevabı açık değildir.

Eski Ahit'te anlatıldığı haliyle, Âdem'in cennetten kovulması insanlığın giysiyle olan ilişkisinin başlangıcı olarak kabul edilebilir. Âdem, yasak meyveyi yedikten sonra onu koruyan kutsal giysiyi kaybetmiştir ve çıplaklığından utanmıştır. Kendi çıplaklığına bakıp Tanrı'dan saklanır. Çıplak bedeni ile cennetten dünyaya sürgün edilir, örtünür ve giyinme eylemi başlar. Giyinmek, Âdem'in ilk günahının kefareti olarak insanlığa miras kalır (Rudofsky, 1947: 15). Kutsal kitaplarda yaradılış efsanesinin anlatımı benzerdir. Her birinde Âdem ve Havva'nın nasıl giyinme eylemine başladıklarına yer verilmiştir. *Ağacın meyvesini tadınca, mahrem yerleri kendilerine göründü ve üzerlerini cennet yaprakları ile örtmeye başladılar. Kur'an-ı Kerim; A'raf Suresi. 22. Ayet* (Türkçe Kur'an Mealleri, 2022)

Bu noktada konuyu ilk insanların nasıl ve neden giyindiği ile detaylandırmanın amacı giyinme eyleminin tarihte nasıl başladığına ışık tutarak konuya erken bir nokta koymak değildir. Önemli unsurlardan bir tanesi Âdem'in kutsal giysilerini kaybetmesinden duyduğu öfke ve üzüntüden çok çıplaklığın ahlaki boyutunu nasıl kavradığıdır. Âdem'in değişen görüntüsüne bakıp kendisini kalıcı bir günaha sürüklediğini anlamasına neden olan şey nedir? Veya bizim mevzuyu bu şekilde anlamlandırmamızın nedeni ne olabilir?

Âdem'in gerçekte nasıl ve ne kadar giyindiğini hatta giyinip giyinmediğini söyleyen bu yaradılış efsanesi günümüz bakış açısının tezahürü olan oldukça modern bir yorumdur. Bedenimiz kurallar ve düzenlemelerden oluşan sağlam bir zırh kuşanmış durumdadır. Bunu yadırgamıyor olmamızın nedeni yüzyıllar boyunca süregelen bir evrimleşme olarak tanımlanabilir. İncir yaprağından kumaşlara uzanan kesintisiz bir başkalaşma serüvenidir bu. Zaman içerisinde materyaller değişir, yenilenir, bazen eskiye döner, bazı zaman bedenin her yeri bazı zaman da bir parçası örtülerin altında kalır. Döngü içerisinde tüm bu alt-üst edilen dönüşümler *normal* kabul edilir. Ancak örtünmeden giysiye uzanan tarihsel sürece bakıldığında belirgin şekilde en ilkel malzemeden, en gösterişli kumaş ve takılara, vücut boyamalarına kadar, giyinme ve giysi kullanma davranışlarının tamamında, eşyanın koruyucu özelliği giderek daha az önemli hale gelmiştir. Giysi nihayetinde yeniden Adem'i kaplayan ezoterik kılıf olma özelliğini geri kazanmıştır. Her ne kadar Âdem'in -kutsal kitaplarda tasvir edilen- gerçek koruyucu kutsal derisinin yerini tutmasa da modern dünyanın kabul ettiği malzemeye doğru evirilmiştir.

Tarihin örtünme gereksinimine dair anlatımları kesintisiz ve kronolojik bir gelişme göstermemektedir. İnsan doğası gereği, içinde bulunduğu ortama ek olarak kendi kültürel dünyasını kurgular veya var olanın içerisinde konumlanmaya çalışır. Genel şekilde farklı kültürlerde edinilen örnekler incelendiğinde örtünme cinsiyet ile ilişkilendirilmektedir. Cennetten kovulma sebebi olan dürtüsel ve çocuksu kadın, cinsiyetiyle tehlikeli bir varlık olarak tanımlanmıştır. Ek olarak örtünmek, özellikle kadın cinsine müdahale içeren bir davranış şeklinde yorumlanır. Berger'e göre örtünmek kadının erkeğin teslimiyetine boyun eğme davranışıdır. Belirsiz ve etkisiz olması gereken kadın, örtüleri ile kendini gizlemektedir. Çıplaklığı *kendi olmak* tanımıyla ifade eden Berger (2019), kadının kendini saklaması gerekliliğini belirtir. Genel geçer düşünce, çıplaklığın cinsel organlarla ilişkili algılandığı bundan dolayı

yasaklı, günah, uygunsuz olduğu yönündedir. Çıplaklığın veya az giysi giyinmenin bir yabaniyi, vahşiyi anımsattığı düşünülerek insana yakıştırılmadığından bahsetmektedir (Berger, 2019: 37). Çıplaklığın tarihte dönem dönem çok yaygın olduğu aktarılırken, utanma duygusundan dolayı örtünme isteğinden bahsedilmez. Bedeni günlük yaşamda gizleme davranışının kutsal, uygar, medeni olarak algılandığının altı çizilmektedir. Son yüzyılların literatürü, örtünmenin aksini uygulayan kişilere karşı küçümseyici tavırla doludur. Günümüz kültüründe ve bilinen ahlak felsefesinde örtünmek, ahlaki erdem olarak kabul edilen bir davranıştır (Flugel, 1933: 224).

Araştırmalarda, modern insanın çıplaklığı kabul etmeyerek, tekrar eden bir örtünme isteğinden söz etmektedir (Duerr, 1999: 53; Rudofsky, 1947: 18). O halde yeryüzündeki insan haricindeki diğer tüm canlıların doğduğu bedenlerini kabul ettiğine tanık olurken, insanların neden örtünme arzusunda olduğunu anlamak için insanın bedeni ile ilişkisini irdelemek gerekmektedir. Sürekli olarak giysi dediğimiz nesnenin varlık olarak anlamını aktarmak yerine, yokluğunun yani insanoğlunun örtüsüz bedeninin anlamına yer vermek giysinin bilinçaltımızdaki yerini fark etmemizi sağlayabilir.

1.2. Giysi ve Beden Birlikteliği

Sosyal bilimci Stanly Turner (2008), *The Body and Society*'de toplum içerisinde bulunan, iletişim halinde olan, duygu ve düşünceleri üzerine tekrar tekrar inceleme yapılan insanların giyim davranışlarını şu şekilde tanımlamıştır. *...İnsanların bedenleri var, bedenliler ve çağımız insanı bedenini çıplak kullanmayı reddeden, giyinmeyi kabul etmiş bedenlerdir...* Giysi ve insan bedeni tam olarak Turner'ın ifadesinde belirttiği konu ile ilgilidir. Dünyada hayat bulan insanın ilerleyen zamanda dişlerinin, saçlarının çıkması gibi, beden örtülerinin varlığı da kendiliğinden oluşan kabuk gibi kanıksanmıştır. Hatta bedene o kadar bütünleşik görülmektedir ki gerçek benliğimizi düşünmeye odaklandığımızda dış kabuğumuzu (giysilerimizi) soyutlayamadığımızı aktarır (Turner, 2008: 41). Çünkü çeşitli nedenlerden ötürü insanoğlu giysisiz vücudun hep eksik olduğuna inanmıştır. Bu inanışın utanma ve savunmasızlık gibi benliğe ait temel duygular nedeniyle oluştuğu varsayılmıştır. Ancak ilkel bir insanın yahut yeni doğmuş bir çocuğun giyim eşyaları olmadan *eksiksiz* hissetmeme nedenleri arasında utanmadığı/utanamadığı açıklamasını sunmak günümüzde kabul görmemektedir. Özellikle seyahatler ve farklı kültürlerin gözlemlenmesi arttıkça, araştırmacılar bedene uygulanan giydirme işleminin farklılığı

üzerinde durmuşlardır. Temel soruları ise beden gereksinimi için mi giysiler vardır, yoksa beden ifadesini güçlendirmek için mi? şeklindedir.

Örneğin, evrim teorisyeni Darwin 1833-1834 yılındaki seyahat izlenimlerini aktardığı yazısında *Tierra Del Fuego* bölgesine bir gezide yerlileri gözlemlediğini aktarır. Antarktika'nın yanı başında derilerinin üzerinde karların eridiği giysisiz yerlileri gördüğünde giysinin beden için gerekli olmadığını ifade etmiştir (Entwistle, 2000: 342). Benzer şekilde kurumsal iktisat düşüncesinin kurucusu Thorstain Veblen, *Kadın Giyiminin İktisadi Teorisi* adlı makalesinde sadece iklim koşullarına bağlı bir giyinme davranışımızın doğruluğunu reddeder ve …*Eğer iklim koşullarına göre giyiniyor olsam yılın en sıcak döneminde çıplak dolaşmam olağan karşılanmalıdır*… cümlesini aktarır. Ayrıca tek sebep iklim koşulları ise üzerimizdeki giysinin/örtünün sadece korunma işlevini yerine getirmesinin yeterli olacağını, iyi veya kötü göründüğümüzü önemsememiz gerektiğini savunur (Veblen, 2008: 153). Aynı bakış açısı ile Montaigne gezi deneyimlerini aktardığı makalesinde doğada dünya üzerinde farklı yıllarda ve iklimlerde yaşamını sürdüren toplulukların giyim alışkanlıklarına, bedenlerindeki değişimlere, iklim değişikliklerine karşı hassasiyetlerine yer vermiştir. Var olan tüm canlıların bedenlerini koruyan, kaplayan ve örten deri, kabuk ya da tüy ile donatılmış olduğunu vurgulayarak, insan bedeninin bu denli savunmasız sadece hayatta kalmak için yapay nesnelere ihtiyaç duyabilme gerçeğini garipseyerek eleştirir. Montaigne kaleme aldığı örneklerde, özellikle farklı koşullarda yaşayan insanların giysiye ihtiyaç duymadan sağlıklı olabildiklerinin altını çizmiştir (Montaigne, 2008: 14). Dolayısıyla neden giyindiğimiz sorusu tümüyle bizden farklı giyinebilen insanlarla karşılaştıkça, daha karmaşık bir hal almıştır.

İnsanın giyinme eylemini açıklamaya çalışan bir diğer teori ise dinamik ve devinimsel bir süreklilik içerisinde tanımlanan evrensel iffet dürtüsüdür (Miller, 2013: 55; Fowles, 1974: 349). Alan yazına ait pek çok içerikte bu iffet dürtüsünün giyinme eylemine neden olabileceği belirtilmiştir. Ancak iffet[1] dürtüsünü evrenselleştirmeye yönelik örnekleri incelediğimizde, sınırlarının net ve anlaşılır olmadığı ortaya çıkmaktadır. Örnek olarak henüz 19. yüzyılın ortasında İngiltere'de herkesin çıplak katıldığı toplu banyolar düzenlenmiştir ve giyinmemiş olmak düşük ahlaklılık olarak

[1] Orijinal metinlerde geçen İngilizce *modesty* kelimesi, pek çok çeviri kaynağında ilk anlamı olan alçakgönüllülük olarak çevrilse de, kelime iffet kavramını, anlam olarak daha çok karşılamaktadır.

karşılanmamıştır (Duerr, 1999: 112). Pek çok kültürde hayat kadınlarının, örtünmemesi gerekirken bazı topluluklarda sadece onların örtünmesi gerekmektedir. Sonuç olarak bir insanın hangi durumda çıplak olarak tanımlandığı kültürler ve tarihler sürecinde değişim göstermiştir. Kimi topluluklar belden aşağısını bir sicimle bağlamayan erkeği, kimisi ise baş örtüsü takmayan kadını veya eldivensiz elini topluluk içerisinde gösteren aristokratı çıplak olarak adlandırmıştır. Bununla birlikte bazı toplulukların giysileri ile ahlaksız hissettiklerine dair örnekler de bulunmaktadır (Schipper, 2020: 109). Sonucunda ise teoride bu gibi dürtülerin varlığı kabul görse dahi pratikte yaygın biçimde çıplaklık ve iffet ilişkisi anlatıldığı gibi örtüşmemektedir. Dolayısıyla giysiyle ilişkimiz yakın tarihte başka kavramlar sisteminde aranmıştır.

Araştırma kaynaklarında sadece giysinin bir anlam, mesaj iletebildiği aktarılmıştır oysa insan bedeni, giysiden önce bir kültürel sınırlamaya maruzdur. Beden giyinir, kılıflanır veya örtülür. Ancak giysi-beden üzerine çalışmaların büyük çoğunluğunda, beden sanki kendiliğinden giyinmiş yahut giysiler kendiliğinden ayağa kalkmış hatta bedenin yardımı olmadan giysilerin kendilerince bir mesaj ilettikleri varsayılmıştır (Lurie, 1992; Barthes, 2008; Simmel, 1957; Mauss, 1973). Dolaysıyla, giysi ve insan bedeni arasında kalan olgular belirsiz kalmaktadır. Beden hiçbir araç olmaksızın da sosyal semboller ve anlamlar üretebilir. Örneğin sosyal durum bedenin ne kadar gülebileceğini belirleyebilir veya başın dik/öne eğik durması gerektiğini bize iletebilir. Beden, sürekli olarak kültürel bir gelişime maruz kalmaktadır. Günümüze görece yakın tarihlerde, araştırmacılar ve teorisyenler özellikle Foucault (2007), Mauss (1973) ve Goffman (2009) bu bağlantıyı aktarabilecek önemli çalışmalar yapmışlardır. Düşüncelerinin temelinde bedenin toplum, kültür ve kurallarla geliştiği ifade edilmiştir.

Marcel Mauss (1973) beden eleştirisinde kültür tarafından şekillendirildiğimizi savunur. Farklı kültürlerin eril ve dişil cinsiyetlerinin anlamlarıyla yapılandırıldığını tartışmaktadır. Toplum içinde kadına ve erkeğe yüklenen anlamlar değiştikçe koşmaları, dansları, yürümeleri, gibi beden davranışlarının da kültürel çerçevede biçimlendiğini savunur. Aynı şekilde Goffman'da bedensel tavırların kültür, alışkanlık ve toplum kuralları çerçevesinde yapılandığını söyler. Özellikle temel ihtiyaçlarımız olarak tanımlanan beslenmek, giyinmek, temizlenmek, uyumak gibi davranışları, benliğin söylemi şeklinde tanımlar. İki teorisyen de giyinmiş bedenin kendini ifade etme gücünün giysilerden önce beden dilinden kaynaklandığını savunur. Farklı

kültürlerde bedenin yürüme, koşma, selamlama gibi hareketlerinin, özellikle cinsiyetle ve toplum kültürüyle değişebildiğini aktarır (Mauss, 1973: 75; Goffman, 2009). Mauss'un analizini destekleyen bir anlama ulaşan yorumlar beden örtü nesnelerinin, bedeni tekrar ve tekrar kurallar sınırında tutmaya çalıştığını doğrulamaktadır.

Merleau-Ponty algısal farkındalık yolu ile insan bedenini, algılama analizinin merkezine yerleştirir. Ponty'ye göre zihin vücutta yer alır ve dünyayı Ponty'nin bedensel şema olarak adlandırdığı bir mekanizma ile algılar. Algı dış dünyadaki nesnelerin vücudumuz üzerine yaptığı etkilerden oluşur. Bu haliyle beden, dünya üzerinde bir obje değildir. Dünyayı yorumlar, kodları kabul eder ve yeni kodlar üretebilir. Tıpkı doğaçlama beden performansı gerçekleştiren sanatçının anlatmak istediği beden tanımıdır bu. Bulunduğu mekân ve topluluk performansını şekillendirir, anlamlandırır ve sanatçı da onlardan aldığı anlamı tekrar onlara yansıtır. Ponty'nin bu görüşleri insan bedeninin neden örtündüğünün analizi için verimli bir başlangıç noktası sunar. Beden, benliğin çeperidir, giysiler de beden üstünde bir zarf/kılıf görevindedir. Böylece bireyin kendini tanıtma pratiğine ortam sağlar (Ponty, 1976: 28).

Yeryüzünde yapayalnız bulunmayan insanoğlu, benliğinin somut ifadesi olan bedeninde, birtakım alışkanlıklar, kurallar ve sınırlamalarla yüzleşir. Kalabalık grupların, sosyal ve kültürel yaşamlarına dair kurallar çeşitlidir. Kültürel farklılıklar olarak tanımlanan bu anlamlı değişimler sonucunda insan, benliğini temel iletişim gereksinimi ile bedenine yansıtmak istemiştir. Bedenine figür ve uzuvları ile uyguladığı bu değişimler ile birinci şekli verir. İkinci olarak örtüler, kılıflar, süslemeler ve giyim eşyaları bedeni tanımlamıştır (Hume,2013: 69). Giyim eşyaları bu amaca kusursuz hizmet edebildiği için bedenin vazgeçilemez parçası olabilmiştir. Dolayısıyla örtünmek/korunmak/süslenmek çemberinden çıkarmadığımız giyim eşyaları tek başına anlam üretmekten yoksundur. Giysi bedenden dolayı gelişen reflekslerin ardından kültürle, belleğin ve benliğin yansıtıcısıdır.

1.3. Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Giyinme Eylemi

> *Yasak meyveyi yemeye ilk ikna olan, şeytanın oyunlarına elçilik edebilen kadın yüzlerce yıldan sonra kendini hala aklayamamış olmalı ki moda döngüsü kadın merkezinde varlığını sürdürmektedir. Kadın giysilerinin çokluğuyla, tarzıyla, çeşitleriyle; Âdem'in incir yaprağını değil, incir yaprağına muhtaç olmasına neden olan suçluyu gizlemeye çalışıyor olabiliriz.*
>
> *(Rudofsky, 1947: 24)*

Cinsiyet yaşanılan tarihe bağlı, sosyal ve kültürel olarak oluşturulmuş bir sınıflamadır. Başka bir tanımda, kadın ve erkekler arasında sosyal kurumlar ve sosyal pratikler içerisine yerleştirilmiş, hiyerarşik sosyal ayrım olarak ifade edilmiştir. Bu nedenle cinsiyet toplumun yapısıyla ilgili bir olgudur. Sosyal düzenin bir parçasıdır. Fakat aynı zamanda toplumu oluşturan insanların bireysel olarak yaşadıkları bir olgu olarak tanımlanmıştır (Goodman, Knotts ve Jackson, 2007: 101). Bedenlerimizdeki farklılıklara atıfta bulunabilen giysi ve beraberinde uygulanan kurallar çoğunlukla cinsiyete özgü olmuştur. Bu nedenle giyim, erkek ve kadın cinsiyet rollerinde uygun olarak tanımlanan davranışların bileşen nesnesi olarak tanımlanabilir (Ruble ve Ruble, 1984: 341). Özellikle sosyologlar cinsiyet ve toplumsal cinsiyet rollerinin inşasında ve tekrar yapılandırılmasında giysideki cinsiyet farklılıklarının kullanıldığını belirtmişlerdir; bireyler hem başkalarının cinsiyetini ayırt etmek hem de kendilerini diğer cinsiyetten farklılaştırmak için giyim eşyalarını kullanmışlardır (Barnard, 2002: 73).

Cinsiyet normları, erkek/kadın veya eril/dişil farklılaşması olarak tanımlanabilir. Toplumsal cinsiyet normları sosyal olarak inşa edilir ve daha sonra diğer kültürel şeylerin beraberinde giyinme eylemi ile gerçekleştirilir. Cinsiyete dayalı öznelliğin en belirgin yansıması büyük ölçüde giysiler ve görünüştür (örneğin, saç modeli ve vücut şekli). Kişi giyim eşyaları aracılığıyla kimliğini inşa ederken cinsiyet normları bu inşayı güçlü bir şekilde etkilemektedir (Murnen, 2011: 176).

Günümüz batı giyimini biçimlendiren antik uygarlıklar özellikle Mezopotamya kültürü incelendiğinde cinsiyete dayalı bazı uygulamalar görülebilmektedir ancak bu dönemlerden önce eril veya dişil olarak giysi ve görünüm kurallarının çok belirgin

olmadığı aktarılmaktadır. İnanç sisteminde tanrının yanı sıra tanrıçanın da olması, kadının toplum içerisindeki statüsüyle ilgili bilgi vermektedir (Mandacı, 2017: 58). Sosyo kültürel olarak ataerkil bir hiyerarşiye sahip olmalarına rağmen Mezopotamya uygarlıklarında, kadın da saygındır ve toplum içinde önemli görevleri vardır. Erkeklerin pek çok konuda liderlik edebilmesinin yanında, kadınlar gizemli ve mahrem değildir. Bu sosyal durum giysilerine de belirgin biçimde yansımıştır ve kadını yahut erkeği, işaretleyecek, kısıtlayacak belirgin farklılıklar bulunmamaktadır (Bahrani, 2018; 66). Örneğin Sümer Uygarlığına ait heykellerden edinilen bilgilere göre dönemin giysileri genellikle elbise şeklindedir. Her iki cinsiyette de aynı olan bu elbiselerin bazılarında tek omuz örtülüdür (Görsel 1). Kadınların sağ omuz örtülü kullanıldığı, erkeklerin ise çoğunlukla üst bedeni çıplak ya da elbiseyi sol omuz örtülü kullanıldıkları görülmüştür (Köroğlu, 2015: 64, Bordreuil vd., 2015: 282).



Görsel 1: Sümer Uygarlığında tanrı ve tanrıçalar heykeli

Yine benzer şekilde Asur Uygarlığında da entari/elbise kullanımı bulunmaktadır. Antik Mısır'da tek parça elbise olarak kullanılan dökümlü kumaşların yanı sıra, kısa ve sadece belden aşağısını örten etekler görülmüştür. Birbirini etkileyen medeniyetleri takiben Antik Yunan ve Roma İmparatorluğu'nun ilk dönemlerinde bedeni örten bol kumaşlar görülmektedir. Uzun yıllar boyunca iklim koşullarının etkisi ile güneyde etek ve elbise formları her iki cinsiyetin kullanımındayken, kuzeyde de

pantolon kullanımı kadın ve erkek için ortaktır. Keltler, İskandinavlar ve diğer kuzey Avrupa topluluklarında kullanılan pantolonlar genellikle uzun tuniklerin altında kullanılsa da tek başına kullanımına dair kaynaklar mevcuttur (Racinet, 2003).

Çok geçmeden Roma İmparatorluğu'na ait askerlerde de etek altı pantolon kullanımı görülmektedir. Avrupa sınırları içerisinde özellikle Orta Çağ'a yaklaştıkça tayt benzeri pantolonların tunik/elbise altına giyimi erkeklerde yaygınlaşmaya başlamıştır. Saray, soylu ve asker sınıfı mensubu erkeklerde belirginleşen giyim kodları halk sınıfına etki etmemiştir. Kronolojik olarak erkeklerde elbiseler/tunikler kısaldıkça pantolonların varlığı belirginleşmiş, kadınlarda ise elbiseler uzamış, genişlemiş ve beden kıvrımları ortaya çıkmıştır. Modern dönemlerin ilk eşiği olarak ele alınabilecek Rönesans döneminden itibaren iki cinsiyetin giyim kuralları belirginleşmiş ve etek kadın için tanımlanmıştır (Turan, 2020; 141). Sanayileşme ve kentleşmenin başlamasıyla, kadın ve erkek giysileri cinsiyete dair kısıtlamalarla belirgin biçimde kodlanmaya başlamıştır. Elbette bu döneme kadar da kölelerde, soylularda, askerlerde, tutsaklarda birtakım kurallar ve giyim kodları oluşturulmuştur. Aksesuarlar, renkler ve süslemelerde görülen bu farklılıklar sınıf ayrımının işaretçisi olsa da bir pantolon ve etek gibi kadın/erkek cinsiyeti ile bütünleşmiş giyim eşyaları gözlenmemektedir. İktidar ve topluluğun politikaları ile şekillenen bu sınırlamaların detaylarına ise iktidar ve politika başlığında yer verilecektir.

20. yüzyılın ortalarına kadar kadın bedeni dini liderlerin, din araştırmacılarının birçoğu tarafından ataerkil görüşlerini yansıtabildikleri boş bir yazı tahtasına benzetilmektedir (Schipper, 2020; 234). Özellikle bu dönemden sonra toplumda bir birey sadece erkek ya da kadın olmamalı, aynı zamanda erkek ya da kadın gibi giyinmesi beklenmektedir. 20. Yüzyılın sonlarında batılı erkeklik ve kadınlık idealleriyle en sık ilişkilendirilen giyim özelliklerini tanımlamak için bir araştırma gerçekleştirilmiştir. Araştırma sonrasında; ağır, pürüzlü, sert ve kaba dokular ile büyük kalın çizgilerin erkeksi olduğu, kıvrımlı çizgiler, esnek, pürüzsüz, hafif dokular ve desenli kumaşların da geleneksel olarak kadınsı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca araştırmacılar tarafından, erkek giysilerinin tipik olarak daha geniş ve kadın giysilerinin de vücuda daha uyumlu olduğu belirlenmiştir. Bu bilgilerle birlikte kadınların giyinmeye ve görünümlerine, erkeklerden daha ilgili ve özenli olmaları beklendiği sonucu ortaya çıkmıştır (Workman ve Johnson, 1993: 63). Çalışmanın

sonunda ise Workman ve Johnson (1993), toplumda kadın olmanın olabildiğince erkeğe benzememek anlamına geldiğini aktarır. Ancak farklı durumlar da gözlemlenmektedir; 1300'lerden 1970'lere kadar cinsiyet rollerinin tarihsel analizinin yapıldığı bir araştırmada erkek ve kadın rollerinin benzer olduğu zamanlarda, erkek ve kadın giysilerinin de benzer olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Aynı şekilde, erkek ve kadın rolü davranışlarının ve beklentilerinin büyük ölçüde farklılaştığı dönemlerde de erkek ve kadın giysileri oldukça farklılaşmıştır (Paff ve Lakner, 1997: 33).

Cinsel olarak tanınma ve onaylanma yükümlülüğü, çoğunlukla kadınlar için, erkeklere oranla daha fazla giyim kuralı ile sonuçlanmıştır. Elbise ve pantolon gibi giyim kodları ile yapılan bu vurgu, bir kişinin hiyerarşik toplumsal cinsiyet ilişkilerine bağlı kalmasını sağlamaktır (Shipper, 2020: 288). Kadın bedeni üzerinde oluşan yaptırımlar tarihte büyük ölçüde yer alsa da kaynaklar özellikle Fransız Devrimi'nden sonra giysi ile yapılan belirgin cinsiyet ayrımını gösterebilmektedir.

Bard (2012), *Pantolonun Politik Tarihi* isimli kitabında, Roma İmparatorluğu'nda barbarlık olarak görülen pantolonun yavaş yavaş erkeklik ve güç sembolüne dönüşünü aktarır. Fransız Devrimi'nden önce pantolon giymeye sıcak bakmayan erkekler devrim ilkelerince tanımlandığı için edindikleri özgür ruhu temsilen pantolon kullanmaya başlar. Uzun pantolonlar erkekler tarafından kolaylıkla benimsenir ve kendilerini ayrıcalıklı hissettirir. Bu dönemde erkekler sadece etek ve tuniklerinden değil aynı zamanda canlı renklerden ve süslemelerden de vazgeçmiştir. Devrimci yeniliklerden biri de bu dönemde kadınlarda korse kullanımından vazgeçilmesidir (De Young, 2017). Kadınların bedenlerini deforme eden giysilerden uzak durulması doktor önerileriyle yaygınlaşmıştır. Yeni bedenleri ile daha aktif kadınlar da yeni moda uzun pantolonlar zaman içinde kadınlar için de cazip hale gelmiştir ancak tarihte kadın ve pantolon birlikteliğinin sürekli engellemelere maruz kaldığı görülmektedir (Bard, 2012; 124). Örneğin 1800'lerde yine Fransa'da kadınların öteki cinsiyetin giysilerini giymesinin yasak olduğu duyurulmuştur (Schreier, 1989; Kidwell ve Steele, 1989). Sonuç olarak karşı cinsin giysilerini giyme teşebbüsünde bulunmak o dönem sapkın bir davranış olarak nitelendirilmiştir. Eğer bir kimse karşı cinse ait giysileri giymek istiyorsa sağlık, bedensel engel gibi özel bir sebebi bulunmalıdır ve bunun için izin almalıdır (Entwistle, 2000: 342). Yaklaşık bir

asır sonra yasalarda yapılan bir değişiklikle kadınların bisiklet sürerken ve at binerken pantolon giymesine izin verildiği aktarılır. Yine 19. Yüzyılın ortalarında Osmanlı İmparatorluğu ile etkileşimin ve seyahatlerin artması sonucu batıda oryantalizmin popülaritesi artmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nda harem pantolonu, şalvar olarak bilinen pantolonla tanışan Avrupalı kadınlar eteğin altına, *bloomers* ismi verilen bol dökümlü bileği büzgülü pantolonlar giymeye başlamışlardır (Schipper, 2020: 293). (Görsel 2) Bu pantolonların erkek pantolonuna hiçbir şekilde benzememesine karşın endişe verici düşünceler oluşmuştur. Avrupa'da birçok kültürde kadınların pantolon giymesinin ne kadar uygunsuz olduğunu anlatan özdeyişler ortaya çıkmıştır. Kadınların "iki bacaklı" görüntüsü özellikle gelenekçi liderler tarafından eleştirilmiş ancak etek ile gizlendiği için de müdahaleden kaçmayı başarmıştır (Bard, 2012: 114).



Görsel 2: Bloomerism, 1851

Elbette burada üzerinde durulan nokta hem kadınların erkeklerin giysilerini giyebilme hakkına sahip olmaları, hem de son derece rahatsız giysilerinden bir nebze olsun kurtularak, beden ve hareket özgürlüklerine kavuşmalarıdır. O dönem Londra'da yaşayan orta yaşlı bir hanım, J. E. Panton, pantolonun özgürlüğüne dair şaşkınlığını ve sevincini şu şekilde aktarır;

> *...Ve yapmaya alışkın olduğum yürüyüşlerden hatırladığım, iç etekliğim talihsiz bacaklarımın etrafında bükülmüş ve sarılmış olduğu halde, kramp girmiş olan elimde metrelerce kumaşlarını tuttuğum ve paten kaydığım sırada, uzun eteğin etek kasnakları tarafından kıvrımların içine doğru çekilmesi, böylece iç eteklerle kişinin devam etmesinin tamamen engellendiğidir. Her ne olursa olsun asla onlardan biri olamasam da kendilerine ait bacaklara sahip olan bugünün kızlarına imreniyorum (Schipper, 2020: 65).*

Daha önce de aktarıldığı gibi eski çağlardan beri giysinin olası işlevlerinin içerisine cinsiyete yaptığı bağlayıcı kodların da dahil olduğu söylenebilir. Kadınlar için üzerinde durulan pantolon örneği gibi utanç ve iffet gibi ahlaki anlamların giysi ile ne kadar bütünleşik olduğu aktarılmaktadır (Goodman, Knotts ve Jackson, 2007: 103). İkinci Dünya Savaşı sonrasında görülen kadın hareketleri ve kadınları koruyan çeşitli meslek grupları ile cinsiyete dayalı katı kurallar oldukça esnetilmiş ancak tamamen kaldırılamamıştır. Fransa hükümeti tarafından kadınların bisiklet sürerken ve at binerken pantolon giyebilme iznine dair kanun 2012 yılında yasalardan silinmiştir. Türkiye'de kamu çalışanı kadınların iş yerinde etek/elbise giyme zorunluluğu 2001 yılında kaldırılmıştır.

Yazılı kuralların yanı sıra geleneklerle biçimlenen ahlaki kurallar da baskındır. Örnek olarak günümüzde kadın kullanımında da olabilen takım elbise, kravat birlikteliği bugün kadın için erkekliğin simgesidir. Veya bir erkek süslemeli parlak kumaşlarla ceket giydiğinde *kadın gibi* tanımını alabilir. Çağrışımlar ve semboller zihinlerde değişmese de günümüzde kadınlar erkeklerin kullandığı giyim eşyalarının tamamını kullanabilir durumdadır. Ancak durum bu kez de erkekler için kısıtlayıcıdır. Erkek cinsiyetinin giyim kuralları özellikle 20. Yüzyılda erkekleri güç kavramı ile epey sınırlamıştır. Günümüz çağında bu kez erkeklere beden özgürlüğünü teslim edebilme uğraşı hakimdir. Erkeklere canlı renkler, hafif kumaşlar, geniş kesimler sunarak *erkek* tanımını sarsmadan modanın hızlı ve çeşitli skalasından onlara düşen pay genişletilmeye çalışılmaktadır. Ancak her ne kadar giyim eşyaları her iki cinse uygun kullanıma yaklaşıyor gibi görünse de zihnimizdeki anlamların değişmesi için daha birkaç asır gerekebilir. Bir kravat ve takım elbise hala bir erkek gücüne ait semboldür. Herhangi bir etek ise kadının temsilidir. Giyim uygulamalarında cinsiyet ayrımının devam eden önemi özellikle düşündürücüdür çünkü geçtiğimiz yüz yıl boyunca sınıf ve bölge ayrımları giyim belirteçleri olarak zeminini kaybederken,

cinsiyet farklılaşmasının son derece katı olduğu kanıtlanmıştır. Cinsiyet, tıpkı elbise gibi, günlük hayatta hem önemli hem de her yerde etkindir (De Young, 2017: 98).

1.4. Göstergebilim Bağlamında Giyinmek ve Giysinin Temsil Oluşu

Giysi nesnesi, çoğunlukla görsel olarak farkında olunan ancak sürekli olarak bireylere bilgi aktarabilen sinyal niteliğinde öğelerdir. Giyindiğimizde temel olarak ortaya çıkan durum, birbirimize çok sayıda sözsüz mesaj iletmemizle başlar. Daha sonra giysileri olan diğer insanlardan da mesajlar alınır. Devamında ise sıklığını belirlemediğimiz beynimizin durmaksızın okumaya maruz kaldığı bir dil ve mesaj alışverişi gerçekleşir. Bu mesajların okunmasından ortaya çıkan dil, bireylerin aidiyet, kimlik, cinsiyet, kültür, statü, meslek gibi mesajları iletebilir. Sürekliliği bulunan dil aktarımı giysinin gösterge aracı olması şeklinde açıklanmıştır (Owyong, 2009; Barthes, 1990).

19. yüzyıl filozofu olan George Simmel, günlük kullanımdaki sıradan giysilerde bulunan farklılıkların toplumda katı kısıtlamalara ve kurallara tabi olduğu bir dönemi yaşamış ve anlamlandırmaya çalışmıştır. Simmel'in yaşadığı dönem mevcut olan giysi ile ilgili düşünceleri ve yeşermekte olan moda kavramına yönelik eleştirileri, giysinin bir araya getirme ve ayrıştırma özelliği şeklinde ifade edilmektedir Bu görüşe ek olarak giysi nesnesinin anlamlar ve mesajlar iletebilen sembolik kodlar bütünü olduğunu da savunur. Yine bu doğrultuda bireylerin çevresini kuşatan nesnelerden aidiyet ve varlık duygusunun oluştuğunu, nesnelerin bireyin sosyal kimliğine anlam kattığını ifade eder (Simmel, 1957: 551). Simmel'in teorisi giysilerin belli bir zaman ve mekânda; estetik, biçim, anlam, sosyal konum, tarih ile ilgili aktarımlar yapabildiğini aktarır. Dolayısıyla maddenin/eşyanın da kültürel bir geçmişi bulunur ve nesne bu bilginin iletişimini sağlayabilmektedir.

1960'ların sonunda, giysilerin sosyal ve psikolojik etkileri akademisyenlerin daha çok dikkatini çekmeye başlamıştır. R. Barthes, sosyal göstergebilim alanında giysi göstergebilimi çalışmalarına eğilim gösterir ve üç aşamalı bir metot önerir. Metot, var olan her giysi parçasının üç farklı ve ayırt edilebilir yapıya sahip olduğunu ifade eder. İşlevsel yapı, ikonik yapı ve sözel yapı -giysi parçasının kelimelerle tanımlanan sözel anlamları- olarak adlandırdığı bu üç özelliğine dayanan bir çalışma sistemi önerir. Esas olarak Barthes, giysi tarafından iletişime açılan anlamın sadece giysinin işlevsel yapısından kaynaklanmadığını aynı zamanda ikonik ve sözel yapıdan

da kaynaklandığını tartışır. Buna ek olarak Barthes sözel yapının önemini, giyim eşyasının göstergebilim analizi için gereken bilginin büyük çoğunluğunu oluşturduğunu öne sürer (Barthes, 1990). Barthes'ın bu teorisi giysinin semiyotik perspektiften incelenmesi için temel çalışma olarak kabul görmüştür. Araştırmacılar giysilerin yaşadığımız kültürle ilgili neyi ilettiğini ve giysilerin nasıl sosyal olarak arzu edilen anlamlar kazandığını ortaya koyan dokümanlar yayınlamaya başlamıştır.

Bu bakış açısıyla giyim eşyaları üzerine araştırma yapan Fowles (1974); kumaşları ve renkleri, gardıropların içinde gizlenen kelimelere benzetmiştir. Giysiler, mesajları iletmek için belirli dilbilgisi kalıplarına uyum sağlayacak şekilde gruplanabilir ve her bir kelime anlamlı bir şekilde (toplum tarafından belirlenen anlamları ile) bir araya getirilerek cümleler oluşturabilir (Fowles, 1974: 342). Lurie'de (1992), benzer şekilde, giysi nesnesinin sahip olduğu işlevi, *kendine özgü bir dil bilgisi ve söz dizimi olan görsel anlatım aracı* olarak tanımlamıştır (Lurie, 1992: 124). Mutlu (1994), giyim işaretlerinin tanımını detaylandırmış; bireylerin kendilerine ve diğer olgulara (sınıflarına, inançlarına, rollerine, önceliklerine, statülerine vb.) yönelik tutumlarını giysi nesnesi aracılığıyla temsil ettiklerini belirtmiştir (Mutlu, 1994: 74). Bu anlamda giyim eşyaları sözsüz olarak bireylerin düşüncelerini iletebilirken, şimdinin ve geçmişin kültürel etkileşimini gerçekleştirebilir. Barthes da giysiyi yazılı ve sözlü dile benzeterek anlamlarla *dolu* ve *boş* tanımını yapar. Ancak bu içeriğin (gerçek anlamda kullanılan yazılı ve sözlü dilin) zaten yüklü olduğunu da ifade eder. Dolayısıyla nesne var olduğu andan itibaren anlamlandırılmıştır, işlevleri düşünülerek üretilmiştir ve anlam taşıması beklenmeyebilir. Oysa giysiler anlam ifade etmekten ziyade anlamlar yüklenir, birey vasıtasıyla anlam edinir ve bu anlamları iletirler. Bu anlam iletme durumu giysinin göstergeleri olarak tanımlanır (Barthes, 1990; Crane, 2003; Roald ve Lang, 2013). Davis'de, Barthes ile hemfikir olarak, giyinmenin bir çeşit iletişim olduğuna dikkat çekmektedir. Giysinin toplumsal etkileşimde; iletişim bağlamında bir gösterge olarak kullanıldığını aktarır. Tekrar altını çizmek gerekirse, bahsi geçen iletişim tanımındaki *giyinmek* çoğunlukla benlik (temelde kimlik), cinsiyet, toplumsal statü, yaş benzeri olgular beraberinde kültürel değerlerle ilgili bir iletişimdir.

Umberto Eco; giysi nesnelerinin kendilerini, üzerinde anlaşılmış, açık ve net göstergelerle ifade etmediklerini; bunun yerine işaretler ve sembollerden oluşan bir

bütün sayesinde ifadeleri aktarabildiklerini savunur. Sözü edilen semboller, bireyin çevresel, (kültürel, toplumsal, siyasal ve ekonomik) yapısıyla ilişkili anlamlar üretebilir (Barnard, 2020: 209). Giysilerin bir iletişim dili ve giyim kodları iletebildiği kabul gören bir gerçektir. Giysilerin biçimine dair tanımı yapılırken onlara insan karakterine özgü bazı sıfatlar atfedilir. Kadınsı, erkeksi, duygusal, romantik… vb. özellikler geçmişten bugüne zihinlerde birleşen gösterge tanımlardır. Hatta bu tanımların alıcı tarafından kolaylıkla anlaşılabilen kodlara dönüştüğü aktarılmaktadır (Jones, 2005: 35), (Tablo 1). Kullanılan giyim kodları bilinenlerin yanında olası bilinmeyenleri deşifre ederek -göreceli olarak- doğru temsilin kurgulanmasına yardımcı olmaktadır.

Tablo 1. *20. Yüzyıl batı giyiminde geleneksel olarak iletilen mesajlar*

Maskülenlik	: Pantolonlar, kravatlar, geniş omuzlar, kaba ya da ağır kumaşlar
Feminenlik	: Etekler, düşük yakalar, tanımlı bel, narin kumaşlar
Cinsel Olgunluk	: Dar kıyafetler, şeffaf ya da parlak kumaşlar, yüksek topuklar
Olgun Olmama	: Şekilsiz bol giysiler, tulumlar, çocukça baskılar ya dar modeller, parlak renkler, düz ayakkabılar
Baskınlık	: Üniformalar, sade kumaşlar, normalden geniş omuzlar, koyu renkler, deri, metal düğmeler, geniş şapkalar ve aksesuarlar
Uysallık	: Kullanışsız kumaş ve fırfırlar, soluk renkler, dekoratif ayakkabılar
Zekâ	: Okuma gözlüğü, mavi ya da koyu çoraplar, koyu renkler, evrak çantası
Uyum	: Sıkıcı, zincir mağaza giyimi, ütülenmiş pililer, ılımlı renkler
İsyankâr	: Uç giyim ve saç tarzı, dövmeler, piercing, sıra dışı ayakkabılar ya da hiç ayakkabısız giyim.
İş	: Üniformalar, takım elbiseler, ticari aksesuar ve aletlerin takılması
Menşe	: Kasaba ya da ülke giysileri, yöresel kıyafetler
Servet	: Altın mücevher ve değerli taşlar, temiz ya da yeni kıyafetler, tam beden, tanınan moda markaları, çarpıcı renkler, kürk, parfüm
Sağlık	: Günlük ya da spor giyim ve logolar, vücudu ortaya çıkaran kesim, zayıf figür, spor ayakkabılar
Yaş	: Eski tarzlara bağlılık

Kaynak: Jones, (2005)

Bu ve benzeri görüşler beraberinde giysilerin bir mesaj iletmek için güçlü potansiyele sahip olsalar da bazı durumlarda kişilerin mesaj iletme farkındalığında bulunmadan giysiyi kullanmalarından da bahsetmektedir. Örneğin ekonomik

sebeplerle yahut tüketim karşıtı duruşu ile, ikinci el giysi kullanımını tercih eden bireylerden bahsedilebilir ya da herhangi bir renge yoğun ilgi duyan bir kimse aynı örnek içerisinde bulunabilir. Sadece yaşadığı çevredeki alışveriş kolaylığından dolayı potansiyel anlamını, mesajını önemsemeden baskılı, yazılı tişörtler satın alan bir kişiden de söz edilebilir (Breuer, 2015; 258). Bu örneklerin sonucu olarak giyim eşyalarının ortaya koyduğu iletişimsel mesajların her zaman tüketicinin/kullanıcının öncelikli tercihi olmayabileceği kabul edilmektedir. Bu nedenle insanların daima giysilerinin ilettiği mesajlar hakkında farkındalıklarının bulunduğunu ve bu mesajları iletme niyetlerinin olduğunu söylemek yanlış olur.

Tüm bu farklı araştırmaların odak noktasında giyimin bir gösterge olarak zengin, etkili ve güçlü anlam aktarabilme potansiyeli ifade edilmektedir. Günümüzde giyim sosyal psikolojinin çalışma konusu olmaya devam etmektedir. Ancak moda olgusu, tüketim alışkanlıkları, değişen popüler kültür tavırları… gibi gelişmelerle çağımıza doğru yaklaştıkça giysinin tanımında ve içeriğinde tekrar ele alınması gereken anlamlar birikmiştir. Dolayısıyla giysi biçimleri neredeyse hemfikir olunan bir takım kod dizesi içermektedir (Barnard,2002; Barthes, 1990; Davis, 1997; Ercivan ve Meydan, 2009).

1.5. İktidar ve Politika Uygulamalarında Giysi

Giysinin toplumlar içindeki rolünün tarımın ve yerleşik kültürlerin gelişmesiyle ilerleyen çağlarda güçlenerek devam ettiği görülmüştür. Topluluklar büyüyerek karmaşıklaştıkça ve kültürler farklılaştıkça, giyim eşyaları daha detaylı ve ayırt edici özellikler kazanmaya başlar. Zamanla hem toplum içindeki sınıfsal farklılıkların hem de toplumlar arası benzersiz olabilen kültürel farklılıkların giysiler aracılığı ile ortaya konduğu görülmektedir (Ford, 2021: 231). Bahsedildiği gibi giysiler temsil ve gösterge olabilme yönü ile tıpkı bir dil gibi iletişim aracı olabilmektedir. Bu özelliğinden yola çıkarak iktidarlar ve uyguladıkları politikalar, bazı semboller, nesneler ile bireyleri tanımlamak adına, bireyleri bir araya getirebilir veya ayrıştırabilir. Giysi gibi, tıpkı madalyalar, apoletler de bu nesnelerin en etkili olanlarındandır. Giysi hangi iktidarın yahut topluluğun veya grubun kullanımında olursa olsun temelde ve öncelikte bu eşyanın bedeni, sonrasında toplumu, kültürü temsil edebilme özelliğinden faydalanılır. Bu özelliği ile giyim eşyaları toplumsal denetim aracı olabilmekte ve bedeni denetleyen biyopolitika söylemi haline

gelmektedir (Kalan, 2014: 153). Daha önce *Giysi ve beden birlikteliği* başlığında değinildiği gibi Foucault iktidarın üst bir yapı olmadığını, bireylerin davranış biçimleri ile yakın ilişkide olduğunu aktarır. İktidarın işleyişine ait yansımaların bireyler, gruplar ve kurumlar arasında bulunabileceğini ifade ederek bedenin giyinme nedenine iktidar tartışmasının içinde yer verir. Dinamik ve hassas bir iktidarın bedenleri uysal ve itaatkâr kılmak için giysilere etki edebildiğini aktarır. Foucault'ya göre iktidar beden üzerinde sürekli müdahale meydana getirir, onu kuşatır, işaretler, terbiye eder, ıstırap çektirir, yönetir, zorlar ve talep eder (Kalan, 2014: 155). Foucault'un bu düşüncesi önce bedenin sonra da giysilerin iktidar ve politika nesnesi olabilmesinin temelini oluşturmaktadır. Dolayısıyla bir giysi; beden, cinsiyet, hiyerarşi, kimlik, inanç, sembol ve gösterge ile olan bütünleşik ilişkisinden dolayı iktidarın bireylere ulaşabildiği güçlü bir nesnedir.

Giysi, kaçınılmaz olarak kimliğin bir göstergesidir. Giysinin bu özelliği kelimenin mümkün olan en geniş anlamıyla, giyinme eyleminin politik bir eylem olarak ele alınmasına sebep olmaktadır (Laing ve Willson, 2020). Genel olarak bu tanım, rutin sabah giysimizi bir protesto gösterisine veya milli müsabakaya gider gibi giyindiğimiz anlamına gelmemektedir. Ancak tercihlerimiz bu coşkulu aktiviteleri karşılayacak kadar etkili ve politik bir seçim olabilir. Renkler, kıvrımlar, kumaş kaliteleri, dikiş stillerinden başlayan mikro seviyedeki farklılıklarla, şapkalar, ayakkabılar, eteklerin kabarıklık oranına kadar büyük seviyedeki farklılıklarla giysiler sürekli politik olabilmektedir.

Bu etkinin görünür olmasından kaynaklı, tarihin en erken kaydedilen zamanlardan itibaren iktidar sahipleri, kişilerin giysilerini düzenlemekle ilgilenmiştir. Öncelikle bu davranışın olası sebepleri irdelenebilir. Birincisi iktidarlar kendilerinin belirlediği ahlaki davranışları uygulamak için yasa ve yaptırım güçlerini kullanma isteği olabilir. İkincisi, giysi rütbe ve statüyü belirtmek için kullanılmıştır bu nedenle, daha düşük sınıf veya rütbede olanlar, üst sınıf ve rütbeyi taklit ederek, kendilerini daima kademelerin üstüne taşıma çabasına girebilirler. Bu da toplum düzeni için zeminden başlayan kontrol sistemini yapılandırmaktadır. Üçüncü sebep cinsiyetler arası hem ahlak hem de statüyü belirlemek için yapılandırılmış kurallardır. Son olarak ise kimlik ve ideolojiler temelinde ulus, milliyet yapılanmasına kendi doğruları ile

fayda sağlamaktır. Tek tipleştirilmiş toplumun ekonomisi, denetimi ve idaresinin kolay olabileceği sebebi bu düşünce için aktarılmıştır.

Bir topluluğun, medeniyetin veya devletin giyim alışkanlıklarının diğerleri ile benzerlik göstermediği bilinmektedir. Ortak temsilin olması gereken yer, sosyokültürel çerçevenin içerisidir. Bu sınır iktidar veya kanun uygulayıcıları tarafından çeşitli değişikliklere maruz kalır. Değişmeyen durum, sürekli cinsiyet, hiyerarşi ve sosyal konum ile ilgili ilişkilerin varlığıdır. Kişilerin çevresinde daimî sınırlamalar bulunur sınırların dışına çıkmak, dışlanmaya, kabul görmemeye, ötekileştirilmeye, yadırganmaya yol açacağı için birey tarafından tercih edilmez veya tam aksi şekilde kişi uygunsuz giyim eşyalarını tercih ederek politik bir çekicilik ve farklılık yaratır (Marzel ve Stiebel, 2014: 4).

İktidarlar tarafından ortaya koyulan düzenlemelerin, M.Ö. 3000 yıllarında dahi uygulandığı aktarılmaktadır. Asur İmparatorluğu'nun yaşamlarına ait kuralların bulunduğu çivi yazısı kaynaklarında; kadınların, kölelerin, erkeklerin ilişkilerine, davranışlarına ve bunlara uyulmaması durumunda verilecek cezalara kadar pek çok bilgiye yer verilmiştir. Bu bilgilerde evli kadınların saygın olduğu belirtilmiş ve başlarını örtmeleri söylenmiştir. Ancak eğer kadın köle ise ve sahibi erkeği yanında değilse başını kesinlikle örtmemelidir. Ve eğer kadın fahişe ise yine örtü örtmemesi gerektiğinden, bu kurallara uyulmadığında verilecek cezalardan bahsedilmektedir (Tosun ve Yalvaç, 2002: 275). Elbette bu kanunların ilk olup olmadığı ya da hangi giyim eşyaları ile ilişkili olduğu bu araştırma için önemli değildir. Önemli olan iktidarların bireyleri kontrol etme çalışmalarının ne kadar eskiye dayandığıdır. Tarihi süreç boyunca bunun gibi örnekler var olsa da özellikle Orta Çağ sonrasında devletlerin oluşmaya başlamasıyla daha fazla örnek görülmüştür. Bu kısıtlama uygulamaları genel çerçevede; tesettür, ulusçuluk, savurganlığı sınırlandırmak ve cinsiyetlerin konumlarını kontrol altına alabilme amacıyla yapılmıştır. Avrupa'da 15. Yüzyıldan itibaren İngiltere, İspanya, İtalya ve Hollanda' da tarihi kaynaklarda yer edecek şekilde hem devlet ekonomileri hem de sınıf ilişkileri ile ilgili giyim kuralları bulunmaktadır. Bu kısıtlamalar hangi statüdeki kişinin hangi cins kumaşı kullanabileceğinden, yıllık gelirlere göre kullanılabilecek kumaş çeşitlerine, yerli

olmayan kumaşları kimlerin kullanabileceğinden, kadınların yaka açıklığının ölçüsünü ve yerini belirtilmesine kadar geniş bir çerçevededir (Schneider, 1987: 411).

Aydınlanma Çağ'ı ve zenginleşen tüccar orta sınıfın tüketim alışkanlıkları giysiye ait katı kuralları zayıflatmıştır. Bu dönem giysi ile ilgili yeni toplumsal kuralların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Toplumsal sınıflar arası geçişler hızlandıkça ve kolaylaştıkça giysinin ve ona bağlı kuralların politik anlamları değişmeye başlamıştır. Üç yüz yıldan fazla süren bir tarih sürecinde giysi ve giyinmek kavramı bir yanıyla aynı kalırken diğer bir yanıyla farklılaşmaya başlamıştır; zenginlik ve statü gösterisi toplumun daha fazla sınıfı için ulaşılır hale gelmiştir. Bu haliyle aristokrasinin ve belirli bir azınlığın kullanımında olan giysi çeşitliliği günümüz moda olgusunun temellerini oluşturmaya başlar. Bu çok ve önceki yıllara görece olarak çeşitli eşyalar, bireylerin birbirini taklit edebilme, gibi görünme, başka bir kılığa girebilme davranışlarının başlamasının önünü açmıştır (Lemire, 2016: 88). Hiç alışılmadık biçimde bireylerin sınıf farklılıklarını, maddi imkanlarını, statülerini ve ırkını gözetmeden herhangi bir kişi olabilme davranışı iktidarlar tarafından denetim altına alınmıştır. Örneğin 18. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda saray halkı için Müslümanların sarı, Ermenilerin kırmızı, Rumların siyah ve Musevilerin mavi ayakkabı giyme zorunluluğunun getirilmesi bu sınırlandırmayı tanımlayabilir O dönem özellikle ayakkabılar deri üretiminin gücü ile Osmanlı'da önemli ve çeşitlidir. Bu çeşit bir biçimde ayrım nesnesi olarak kullanılmış ve saray yaşayanlarını ayırmak için araç olmuştur. İmparatorluk döneminde sadece ayakkabılar değil kumaşlar, işlemeler ve baş örtüleri/başlıklar gibi bireyin kimliğini ayrıştırmaya yönelik pek çok giyim eşyası uzun zaman boyunca kullanılmıştır (Ertürk, 2018: 107).

Giyim eşyalarının tarihteki politik gidişatının bir yanında da iktidar kavramı ile çok yakın bağlantıdaki üniformalar ve tek tip giyinme davranışına değinmek gerekebilir. Geçmişten bu yana özel bir görev için uğraş veren bireyler genellikle üniforma dediğimiz tek tip giysilerle karşımıza çıkmaktadır. İktidar ve politika kavramı ile zorunluklardan dolayı kullanıldığı düşünülen üniformaların bazı düşünürlere göre yaşamı kolaylaştıran bir yönü vardır (Ford, 2021: 154). Giysi pek çok kez tekrarlandığı gibi politiktir, aynı zamanda bir iletişim aracıdır. Dolayısıyla görev veya unvan ardında var olan bireylerin, sahip oldukları statü dilini aktarabilmek için bedenlerini her gün tepeden tırnağa örten kumaşlarla inşa etmeleri gerekebilir. Pek çok

kişi tarafından bu "kurgulama" süreci zaman kaybı anlamına gelmektedir. Dolayısıyla her gün o görev için üst otoriteler tarafından uygun görülen kostümü/üniformayı giymek bireyleri ciddi bir uğraştan kurtarır. Çoğunlukla üniforma giyen bireyler bir görevi temsil etmektedir. Din adamları, öğrenciler, yasa görevlileri, askerler, bürokratlar bu gruplandırmada sıralanabilir. Giysiler temsil ettikleri görev veya unvan için otoriteler/liderler tarafından işlevselliğine göre belirlenmiş olabilir. Bunun yanında temsil edilen görevdeki ciddiyet, saygınlık, otorite ve güven algısını oluşturmak için kullanıldığı da düşünülmektedir (Mackinney-Valentin, 2018: 285). Üniforma konusu günümüzde de tartışmalıdır, bir grup tek tip giyim uygulamasının özgürlüğe ve bireyselliğe bir müdahale olarak görürken diğer grup ise günlük rutinlerin içerisinde büyük kolaylık olduğunu savunur. İkinci görüş insan doğasına ve yoğun yaşama daha uyum sağlamış olacak ki, 21. Yüzyıl başlarından itibaren hiçbir sorumluluk ve temsil görevi olmamasına rağmen tek tip giysileri tercih eden bireylerin sayısı hızla artmaktadır. Daha çok giysinin gösterge olma özelliği, kişisel imajın sosyal algısı ve moda karşıtı tavırla alakalı olan bu konunun avantajları ve olası nedenleri başka bir araştırmada yer alabilir.

Tarihte devlet başkanları ve diktatörler tarafından tüm vatandaşları için yeni giyim kurallarının getirildiğinden bahsedilmektedir. Örneğin, Fransız devriminin hemen sonrasında devrimcilerin ilgilendiği önemli sorunlardan biri Fransız vatandaşının yeni giyim şekli olmuştur. 1794 yılında, La Décade isimli Fransız gazetesinde yayınlanan bir metinde giysilerin sorumluluk sahibi her cumhuriyetçinin dert etmesi gereken bir mesele olduğu, özgür cumhuriyet vatandaşlarının uygun kıyafetlerle vatanı daha iyi koruyacakları özgür cumhuriyet kadınlarının vatana daha sağlıklı evlatlar verecekleri vurgulanmakta ve özgür Fransızları köleliğin zincirlerinden kurtulamamış halklardan ayırt edecek ulusal bir kıyafete ihtiyaç olduğu belirtilmektedir (Görsel 3), (Marzel, ve Stiebel.,2014: 2).



Görsel 3: 18.yy, Fransız Devrim sürecinde halk giysileri.

Benzer şekilde yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk 1925 yılında, milli ve evrensel olmayan giysilerin kullanımından rahatsızlık duyduğunu belirterek. *...kıyafetsiz bir millet olur mu? Çok kıymetli bir cevheri çamurla sıvayarak enzarı âleme göstermekte mana var mıdır?* Sözleri ile dönemin giysilerini ulusun temsiline uygun bulmadığını dile getirmiştir. Ardından kadınlarda ve erkeklerde giyim aksesuarları dahil, kanunen bazılarının kullanımı yasaklanmış bazıları da değiştirilmiştir. Geçmişte olduğu gibi günümüzde de farklı uluslarda bu gibi örnekler oldukça fazladır ancak konuyu daraltmak ve günümüz moda hızı ile çeşitliliğinin yanında süregiden çelişkilerin altını çizmek adına Türkiye örneklerinden bahsedilebilir. İslamiyet'e ait ibadete dayalı bir uygulama olan başörtüsünün, kamu kurumlarında kullanılmasına dair yasak henüz 2013 yılında kaldırılmıştır. Halen Türkiye Cumhuriyeti kamu kurum ve kuruluşları yönetmeliğinde hangi giyim eşyalarının hangi boyda, hangi modelde giyilebileceği/giyilemeyeceği bilgisi yer almaktadır. Yeni düzenlenen bir yasa olarak tartışılmakta olan başka bir kılık kıyafet yasası ise cezaevlerinde duruşma esnasında mahkûmların tek tip giysiler giyme zorunluluğudur. Mahkûmların işlediği suç tanımlarına göre belirlenen renklerde tek tip giysiler giyecekleri ve aşağılayıcı olmayacağı belirtilmiştir.

Özetle, kronolojik olarak birbirinden çok uzak bu gelişmeler, giysi nesnesinin primitif dönemden, Orta Çağ'a, Aydınlanma Çağı'ndan Fransız Devrimi'ne, dünya

demokrasisi adına buluşları temel alan Bauhaus'dan, kadınların ayak şekillerini deforme ederek herkese tek tip giysi zorunluluğu getiren Mao rejimine ve son olarak 1960 ve 1970'lerde batı dünyasında var olan, kurumların yapısını değiştiren devrimlere dek giysiler değişime uyum sağlayan öncelikli nesnelerden olmuştur. Giysiler kişilerin bireysel veya toplumların kitlesel ara yüzlerini tanımlayan politik araçlarıdır (Ford, 2021: 65, Kaiser, 1997: 109). Yakın tarihteki örneklerde dünya tarihinde kuruluş ve kurtuluş serüvenleriyle sıklıkla bahsedilen iki ülkenin giysi nesnesine karşı tutumu aktarılmıştır. Bir ulusun var edilmesi sürecinde ekonomi, politika, ülke sınırları, antlaşmaların öncelikli seviyede konuşulması gerektiği düşünülürken liderler ülke vatandaşlarının giysisini tanımlamaktadır. Bu durum her dönem ve koşulda giysinin az ya da çok olmasına bakılmaksızın etkisinin ne derece katmanlı ve derin olduğunun altını çizmektedir.

1.6. Bir Kimlik Aracı Olarak Giysi

Kimlik kişinin nereye ait olduğunu, sahip olduğu nitelikleri tanımlayan bireysel aidiyet sıfatıdır. Bauman (2008) kimliği belirsizlikten kaçış olarak tanımlar. Bu tanım kimliğin temel işlevinin karşılığıdır. *Kimlik* kim olduğunuzu düşündüğünüzü, kendinizi nasıl tanımladığınızı ve konumlandırdığınızı nitelediği gibi başkaları tarafından nasıl kabul edildiğinizi ve konumlandırıldığınızı ifade eder. Sosyal toplum içerisinde yaşayan bir kişinin birden fazla kimliği olabilir (örneğin İngiliz, öğrenci, kadın). Bireysel veya sosyal kimlik tüm bu tanımların aktörü olabilmektedir.

Özellikle Orta Çağ'ın sonlarında bireysel ifadelere yönelik küresel bir değişimin başlamasıyla kimlik kavramı toplum içerisinde daha belirgin bir hal almaktadır. Bireysel benzersizliği ifade etme arayışında olan bir toplum oluşmaya başlar ve bu görüş meşrulaşır. Farklı olmak, özgün olmak, benzersiz olmak ve geleneğe saygıdan kopuşun kabul edilebilir arzular haline geldiği ifade edilmektedir (Marzel ve Stiebel, 2014: 6). Kimlik, öncelikle sosyal bir olgudur, topluluklar içerisinde ve topluluklar arasındaki ilişkilerle belirginleşir. Bir kişinin öz'üne ait değişmeyen fakat etki altında şekillenebilen bir yapıdadır. Son yüzyılda felsefe tartışmalarında kişisel benliğimizi tanımlayan kimliğin tek bir katmanda yer almadığını devam eden değişebilen deneyimsel bir yapıda olduğu ifade edilmiştir. Kimlik bireyin alışkanlıkları, karşılaşmaları, düşünceleri ve geçmişten getirdiklerinin

iç içe geçmesinin bedenlenmiş şekli olarak tanımlanabilir. Benliğin, bu süreç sonucunda geliştiği, içselleşmiş kurallar ve ilişkilendirmeler sonucunda belirginleştiği ifade edilmektedir. Bu ifade/temsil sürecinde, insanlar benlikleri ve kimlikleri ile anlamlarla yüklü giysilere yönelirler, bu anlamlar ise sosyal etkileşim sonucu ortaya çıkar, değişebilir ve yoruma açıktır. Benlik veya kimlik bu yolla oluşur (Owyong, 2009: 203). Bu görüşe göre, benliğinin değer ya da anlam yüklediği bir unsurun tehdit altında olduğu izlenimine kapılan kişi, bu kimliğin sosyal kabul görmesi için ciddi bir çabaya girişebilir.

Herkesin tek tip maskelerle bedenlerini ve yüzlerini örttüğü bir toplantıda bulunsak insanlar birbirlerine içten içe aynı soruyu sorar? Kimsin? Kim? Böyle bir olay gerçekte deneyimlenmemiş olsa bile empati kurmak bedenimizin *kim* olduğunu yansıtmadaki profesyonel işlevini anlamamıza yardımcı olabilir. Başka bir örnek ise çoğunlukla gençlere yöneltilen bir soru ile aktarılabilir. *Büyüdüğünde kendini nerede görüyorsun?* Soru içeriğinde mekân, görev, unvan, meslek gibi tanımları barındırsa da gözlerini kapattığında kişi önce kendi bedenini, giysilerini tasvir eder. Hayalindeki tanıma göre önce dış görünüşü değişmiştir. Kendini bu görüntü ile gerçekler. Örnekler giysi ve giysi eksikliğinin toplum içinde kim olduğumuz sorusuna ne kadar gerçek ve hızlı cevap verebildiğini açıklayabilir. Giysiler mikro sosyal etkileşimin düzeninin bir parçasıdır ve (oldukça kırılgan) benlik duygumuzla yakından bağlantılıdır (Guy ve Banim, 2000).

Günümüz insanı; zengin, zeki, değerli, başarılı veya kimisi için hiç, kimisi için çok anlamına gelebilecek herhangi bir şey gibi görünmek için giyebilir. Hatta giysisiz, çıplak bedenimizle, benliklerimiz hakkında tarafsız, aydınlatıcı bir görüş oluşamayacağı aktarılır. Genel anlamda gerçek benliğimizi kurgulayan nesne dış kabuğumuz olarak kullandığımız giysilerimizdir (Breuer, 2015: 261). Giyinme eyleminin temelinde bu kabuk oluşturma içgüdüsü olduğu söylenebilir. Dolayısıyla giyinmek; tamamen giyen kişinin içinde bulunduğu şartlarda kendini nasıl ifade etmek istediği ile şekillenen, çoğu zaman toplumun genel geçer toplumsal ve kültürel katmanlarla bir araya gelen, anlamlı bir kimlik oluşturma eylemidir (Marzel ve Stiebel, 2014; Miller, 2013; Pollack, 2010). Kişiler giyinme eylemi ile uygun bir kimlik yapılandırabilirler. Bu yapı genellikle içinde yaşadıkları toplumun ve kültürün beklentilerini karşılayacak bir beden kimliği inşasıdır. Giysiler bu anlamda bedenin bir uzantısı durumundadır, kişiliği ilan eden bir uzantıdır (Becker, 1997: 138). Giysiler,

kimliği gerçekleştirmek için araçlar veya eşyalar sunarak, bireysel kimlik ile beden arasındaki anahtar bağı oluşturmakla kalmaz; temelde öznellikler arası ve sosyal bir olgudur, bununla birlikte bireysel kimlik ile sosyal kimlik arasında önemli bir bağlantıdır. Davis (1997: 25), *giysilerin kimlik için bir tür görsel metafor hizmeti verdiğini ve bedenlenmiş benliğimizi sarmaladığını* savunur. Başka bir ifadeyle, giydiklerimiz niyetimizin görünen şekli olmakla kalmaz, aynı zamanda günlük yaşamda giysilerimiz, ne kadar kararsız olursa olsun okunabilen bir işaret dili olarak tanımlanabilir.

Öte yandan kimliğimizi satın alınan nesneler tarafından inşa edilen bir imgeye indirgememiz gerekir. Kimliğin bir imgeye indirgenmesi reklam, pazarlama ve tüketim endüstrisinin istediği şekillerde hareket etmeye yönlendirir; daha fazla satın alma, kimliklerimizi günde birkaç kez ve faaliyetlerimize göre değiştirme ve klişeler ile özdeşleşme tavrı oluşur. Elbette giysiler aracılığıyla bu çeşitli algıyı sağlamak mümkündür ancak bu imgedir, imajdır. Öznel kimlik tanımı için dış görünüşümüzün *öz* ile bağlantılı olması gerekmektedir.

İnsan bedenine kolaylıkla uyum sağlayabilen giyim eşyaları herhangi bir kılıftan farksızdır. Giysiler, benliğimizin görünen yüzüdür, güncellenebilir değişebilir. Bu yönüyle giysi değiştirmek, sosyal yapımızda normal kabul edilmektedir çünkü günlük hayatta iletişime geçtiğimiz kişiler de bedenleri ara yüzlerin ardında saklı olan insanlardır. İnsanın özü, özenli ve bilinçli bir şekilde örtülür. Sosyo-kültürel çevremizin etkisiyle beden giysilerle buluşur, olmak istediğimiz *ben* ve toplumun bizi görmek istediği *ben* dengesi kurulur. Bu durum sosyal bir *ben* yaratmaktadır. Bu aktarımlar çerçevesinde kimlik yukarıda yer verilen giyinme eylemine dair tüm üst başlıkların temelindeki kavram olarak tanımlanabilir. Bu tanıma ek olarak cinsiyet, beden, iktidar, temsil, ideoloji, kültür giysi ile ifade edilebilen tüm kavramların temelidir (Goodman, Knotts ve Jackson, 2007: 103).

Araştırma kapsamında giysinin beden ile birlikteliğine duyduğumuz kanıksanmış, bütünleşik bakış açısını eleştirmek ve *bedensiz giysi* kavramına yakınlaşabilmek amacıyla öncelikle giysi beden birlikteliğinin tarihi ve çelişkili örnekleri değerlendirilmiştir. Bir giysinin giyildiğinde içten deriyle, dıştan tüm dünyayla buluştuğu söylenebilir. Bir kullanıcı, giysinin kumaşı, rengi ve şekli aracılığıyla kişisel ve/veya sosyal bilgileri aktarırken kendi için de uygun ve güvenli bir alan yaratabilir. Vücudun kabı olarak beden teni, insanlarla ve çevreyle etkileşime

giren bir yüzey içerir. Bu yüzey kişinin sınırı olabilir, iç ile dışı ayırabilen bedenin sınırlarını çizer. Bu sınırda iletişime güçlü biçimde etki eden bir dil oluşturur ve bedenle manevi olarak bağlanır. Benlik ve çevre arasında bir yerde konumlanır. Bu konumu giysiyi giyen kişi de deneyimleyebilir. Biyolojik bireyin sosyal dünya ile buluşması, ilkel olanın kültürle buluşması, savunmasızlığın güçle buluşması gibi benliğin diğer tüm anlamlara yaptığı bir geçişin sözsüz anlatımıdır.

İKİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANAT KAVRAMI VE GELİŞİM SÜRECİ

2.1. Çağdaş Sanat Kavramı ve Şimdinin Durumu ile İlişkisi

> *Bu, birlikte yarattığımız –yaratmakta olduğumuz- sanattır. Post-tarihsel sanat, postmodern sanat ya da kısaca, postsanat adına ne dersek diyelim, bu, zamanımızın sanatıdır.*
>
> *Yılmaz, M. (2022, Nisan 10)*

Çağdaş sanat kavramı İngilizcedeki *contemporary art* terimine karşılık gelmektedir. Kavramı oluşturan parçalardan *çağdaş* sözcüğü zamansal bir ifadedir ve Türkçede, çağın anlayışlarına, şartlarına uygun olan, çağcıl, modern karşılığını edinmiştir. *Contemporary art* İngilizcede ise; şimdiki zamana ait, eş zamana ait, modern özellikler taşıyan sanat biçimi olarak anlamlandırılmıştır. Ancak uzun yıllardan beri batı dilinde kullanılıyor olmasına karşın kelime kökenine ait kavramsal tartışmalar günümüzde de sürmektedir. Çağdaş, güncel ve modern anlamlarının Türkçede de net ayrımlarla tanımlanamamasından dolayı çağdaş sanat kavramını genel geçer bir tanımla ifade etmek tartışma ve farklı bakış açılarının izini sürmeyi gerektirir.

Çağdaş teriminin kullanım alanı ve tanımlamaları üzerine araştırıldığında çoğu kez sanat dönemi ve çağı niteleyen anlamı arasında çelişen *çağdaş*lık anlamlarına ulaşılmaktadır. Geçmişten günümüze sanat uygulamalarına bakış açısı; estetik, politik, dönemselleştirme veya ilerleme bağlamlarında, sanat eserleri için kavramsal bir tartışma alanı içermektedir. Resim, renk, boya, çerçeve, heykel ve beyaz küp kavramları, tartışılması deneyimlenmiş, bilinen uygulama alanları iken özellikle postmodern sanat uygulamalarıyla beraber sanatın anlamını da içeren farklı tartışmalar ortaya çıkmıştır. Bu anlamda sanat dönemlerinin, geçmişle ilişkisinin olup olmadığından, belirgin bir üslubun temsilcisi olup olamayacağına uzanan geniş yelpazede günümüze dek tartışıldığı görülebilmektedir. Bu görüşler, çağdaşa olan ilgimizin, kendisinden önceki sanat tarihini içeren, kabul edilebilir hakikatler ve normatif arayışlar barındıran çerçevede ilerlediği fikrini doğurmaktadır. Dolayısıyla

günümüzde çağdaş kavramının, her yönüyle tartışılmak istenen, farklı düşüncelerin bir arada var olabildiği *açık alan* konumunda yer aldığı söylenebilir.

Çağdaşlık kavramı ve sanatla olan düşünsel bağlantısı değerlendirildiğinde konu 17. Yüzyıla kadar geri gidebilmektedir. Fransız düşünür Jacques Ranciére, çağdaşın doğasının neo liberal politikaların genişlemesi ile ilişkilendirmiştir (E-skop, 2012). Ranciére, *genişleyen* dünya tanımını yaparken mantıklı olarak kabul gören düşüncelerin evrilmesini kastetmektedir. Bu anlamda Aydınlanma Çağı'ndan Rönesans'a, sanatçıların değişen görsel biçimleri konuya dahil olur. Bilimsel gelişmelerin ve keşiflerin 19. Yüzyılın ikinci yarısında hızla artmasıyla çağdaş kavramının (kelime anlamıyla uygun biçimde) dönüşüm yaşadığını ifade ederek, dünya savaşları ile yine kavramın kendi içinde anlam bakımından başkalaştığını belirtir (E-skop, 2012).

Farklı sanat tarihi alan yazınlarında ise, *çağdaş* terimi 20. Yüzyılın başlarında görülen sanat uygulamalarını tanımlamak ve dönemle olan beklenmedik ilişkisini anlamlandırmak amacıyla ele alınmaktadır. Örnek olarak, Avustralyalı sanat tarihçi Terry Smith çağdaş sanatı modern ve postmodern sanattan farklı bir sanat süreci olarak açıklamış ve sanat tarihindeki diğer değişimlerle benzer kopuş döneminin yaşandığını ifade etmiştir. Bu kopuşun temel nedenini ise kolektif bir küreselleşme estetiğine, görsel kültür ve iletişimin yaygınlaşmasına bağlamaktadır. Ancak yine de modern sanat dönemine benzer şekilde biçimlenmediğini, daha çok küreselleşme temelinde çeşitlilik, kimlik ve eleştiri kavramları etrafında yoğunlaştığını ifade eder. Bu düşüncesi ile çağdaş sanatçıların; *zamanın, mekânın, medyanın ve ruh halinin değişen doğasını kavramaya çalışan* sanatçılardan oluştuğunu açıklar. Dolayısıyla çağdaşlık meselesini sanat tarihinin içerisindeki bir süreç olarak ele aldığını düşündürmektedir. (Smith, 2006; Smith 2009; Smith 2010)

Kavrama yanıt arayışını yönlendirebilecek farklı bir bakış açısı, Nietzsche'nin ifadelerinde görülmektedir. İfadesinde direkt olarak bir çağdaşlık tanımı yapmamış olsa da kendi zamanıyla, dönemiyle karşı karşıya olan, çağın getirdiklerini eleştirme eğiliminde olan, zamanıyla kopukluk yaşayan birey tanımlamasına yer vermiştir. Nietzsche'nin bu ifadesini, R. Barthes, Collège de France'daki derslerinden birinde *çağdaş olan zamansız olandır* cümlesiyle anlamlandırmıştır (Agamben, 2013: 41). Bu yorumla beraber, tartışmaları sürecek olan kavrama, sürekli bir anakronizm vurgusu eklenmiştir. G. Agamben, düşünürler tarafından vurgulanan anakronizmi ve zamanla

uyumlu ol(a)mama durumunu şöyle açıklamaktadır: *Bu "zaman-dışılık", çağdaşın bir başka zamanda yaşayan kişi olduğu anlamına gelmez; Akıllı bir insan, geri dönülemez bir biçimde kendi zamanına ait olduğunu, kendi zamanından kaçamayacağını bile bile kendi zamanını küçümseyebilir* (Agamben, 2013: 41). Agamben tartışmanın gidişatına uygun olarak çağın gerektirdiği uyumla yaşayan bireylerin farklı bakış açısı oluşturamamalarından dolayı çağdaş olamadıkları düşüncesi belirtmektedir. Sanat dünyası için de tanımlamanın Aydınlanma dönemi resim ve heykellerinde yenilikçi olarak bahsedilen tüm eserlerde uyum sağladığı düşünülmektedir. Agamben'in görüşü sanatın kendi zamanıyla oluşturduğu özel ilişkisini tanımlamış, bu da sanatın geçmiş ve geleceğin zamansal örüntüsü içindeki yerine yeni bir düzlemden bakabilme görüşünü doğrulamıştır. (Artun ve Örge, 2014).

Farklı bir bakış açısı da Suzi Gablik (1977) tarafından ortaya konmaktadır, Gablik sanat tarihinin zekâ gelişimi ile paralellik gösterdiğini belirtir. Özellikle batı sanatında insanın sıklıkla kendi dünya resmine benzer görselleri uyguladığını vurgulayarak, sanatın bireydeki gelişimle paralel bir değişim sergilediğini savunmuştur. Gablik, çağdaş sanatı da aynı bilişsel ilerlemede değerlendirerek, çağdaş sanatın sanattaki diğer gelişmeler beraberinde evrimleştiğini ifade etmiştir (Gablik, 1977: 175).

Türkiye'de ise çağdaş kavramı sanat alanında, özellikle *ilerici, yenilikçi* anlamlarını ifade etmek için kullanılmaya başlanmıştır. Kavramın temel ifadesinde tarihsel zaman çizelgesinden kopuşa, toplumsal akışın işleyişine, oluşumuna, başlangıcına yönelen görüşler hâkimdir. Her ne kadar modernin ötesinde *yeni, çağcıl* karşılığı vurgulansa da süreç içerisinde edindiği anlam farklılaşmıştır. Kavram; sanatın, çağdaşlığın, farklı durumların ve birey farklılıklarının çoğulluğu içinde yaşadığı gerçeklerden ilham alan sanat olarak tanımlanabilmektedir. İngilizce karşılığına benzer şekilde zamanın içinde, anda olmanın hatta aynı anda hem içinde hem de dışında olmanın bir dizi farklı ama birbiriyle ilişkili anlamlarını barındırır (Yılmaz, 2012). Ancak söz konusu modern, çağdaş, güncel farklılığına ve zamansallığına değindiğimizde anlamların netliğini yitirdiği görülmektedir.

1970'li yıllarda sanatın hâkim tanımlayıcısı *modern* bilhassa batı sanatında idealini korurken 1980'lerde özellikle görsel sanat uygulamalarının yoğun olduğu coğrafyalarda, bir niteleyici olarak postmodern, güncel ve çağdaş sanat kavramlarının kapsam/ayrım belirsizliği içerisinde kaldığı görülmektedir. Yılmaz'ın (2022)

çatallaşan kavramlar olarak tanımladığı bu dönem özellikle Türkiye sanatında çağdaş ve güncel sanat ayrımının belirsizliğinin tartışılmaya başlandığı yıllar olarak tanımlanabilir (Yılmaz, M. 2022, Nisan 10).

Türkçede *çağdaş* kavramı modası geçmişin karşıtı olarak doğmuştur (bu noktada güncel karşılığı doğmaktadır ancak Mehmet Yılmaz'ın tanımlarında belirttiği gibi *çağdaş* ve *güncel*in aynı anlama geldiği kabul edilmiş ve yeni tartışma konusu açmak uygun görülmemiştir)[2] ve kültürümüzün farklı alanlarında yeni ile eş anlamlı olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu yenilikçi anlamı ile çağdaş, mimariden tasarıma, modadan sanata kadar çok çeşitli alanlarda fazlaca sahiplenilen, eleştirel olmayan bir zaman deneyiminin göstereni konumunu almıştır. Ayrıca ifade edilen ilerici çağrışımlarından dolayı, siyasi yapılanmalarda, kurum kimliklerinde çok fazla kullanılmıştır.

Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* isimli kitabında, yeni sanat biçimini isimlendirmesi konusuyla ilgili sanatçı yorumlarına yer vermiştir. Anlatımlara göre; Ali Akay, çağdaş sanatı 1960'lardan sonra pop art uygulamaları beraberinde kullanılmaya başlanan tanım olarak yorumlamıştır. Başlarda sanatı modern sanattan ayırmak için kullanılan ifade şimdiki/günümüz sanatına gönderme yapar durumdadır. Övül Durmuşoğu, çağdaş sanatın modern ve özellikle postmodern sanat dönemindeki başkalaşmanın ifadesi olarak kullanıldığını aktarır. Ancak kelimenin *contemporary art* karşılığı için yetersiz kaldığını ve bugünün sanatı için İngilizce karşılığının yerine oturtulması gereken actual/güncel sanat ifadesinin daha anlamlı olacağını belirtir. Levent Çalıkoğlu, Yılmaz'ın ifadesindeki çatallaşmanın sebeplerine değinerek, güncel sanatı kendi zamanına farklı metotlarla dokunan, hızlı tepkiler veren, sosyo politik eleştirileri temel alan tavır olarak tanımlamıştır. Çağdaş sanatı ise, modernizmi ve postmodernizmi irdeleyen, dönemine ait düşünen, ancak yine de sanatın tekrar eden bir imajı olmadan dönüştürülmüş sanat uygulamaları olarak ifade etmiştir. Ayrıca Çalıkoğlu, bu tanımların İngilizcedeki *contemporary art* ifadesini anlamlandırmak için değil, bizdeki karşılığını sağlam zeminde ilerlemesi için

[2] Mehmet Yılmaz, *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı* (2012) isimli kitabında; iki sanat adlandırmasında tür, araç, yöntem, dönem, eğilim ve ilgili sanatçılar gibi açılardan ele alındığında usluplar arası olası farklılıkların ortadan kalktığını ifade eder. Öncelikli karmaşanın sebebini ise çeviri karmaşasından doğduğunu belirtir. Güncel sanat, çağdaş sanat; *actual art* ve *contemporary art* ifadelerinin direkt karşılığı olarak kabul edilmediğinden tartışmalı bir konudur.

alternatif karşılıklar bulunması gerektiğini de vurgulamaktadır (Antmen, 2009: 296-298). Vasıf Kortun ise, Türkiye'de *çağdaş*'ı, modernin şimdiki hali olarak tanımlarken, bu ikili arasında ciddi bir ayrılma olmadığının altını çizer (Garanti Kültür AŞ, 2018; 48).

> *Bir grup insan contemporary art'ı 'çağdaş sanat'; diğer grupsa 'güncel sanat' diye çevirdi dilimize. Birinci gruba göre, çağdaş kavramı daha kapsayıcıydı. İkinci grubun gerekçesiyse ideolojikti…. Grubun öncüsü Vasıf Kortun'la elektronik ortamda yazıştım, güncel kavramını niçin tercih ettiğini sordum…. Çağdaş Sanat tanımının İngilizcedeki contemporary ve actual gibi kavramları karşılamadığını; bu yüzden de 'güncel'i tercih ettiğini belirtti… Bu yüzden çeviri ve algı konusundaki sorun devam ediyor. (Yılmaz, 2022, Nisan 10)*

Tartışmalarda değinilmeye çalışılan *contemporary art/çağdaş sanat* kavramı, anlaşılacağı üzere sanat dünyasının tümüyle hem fikir olamadığı birden çok tanımı içermektedir. Contemporary kelimesinin çevirisi olarak kullandığımız *çağdaş* sözcüğü ve sözcüğün doğasında bulunan zamanla ilişkisi, kavramı daha karmaşık hale getirmektedir. Kavramın Türkçede ortaya çıkan anlam uyuşmazlığına değinen felsefeci ve sanatçıların yorumlarından özellikle 90 sonrası çağdaş sanat tanımları hem güncel sanatı hem de yakın dönem sanatını ve onunla ilişkili, ilerici ve yenilikçi tüm sunum ve yorumlama biçimlerini kapsayabilen konumdadır. Modernin sadece yakın zamana ait sanat uygulamalarını değil, bir stil ve hatta bir dönemi ifade edebilmesi gibi çağdaş ağırlıklı olarak şimdinin sanatını tanımlasa da ilerici, yenilikçi anlamlarından dolayı anın sanatından fazlasını ifade eder duruma gelmiştir.

Bu çalışmada kapsamında çağdaş sanat, Mehmet Yılmaz'ın tanımı bağlamında değerlendirilmiştir. Çalışma, *çağdaş* kelimesinin kullanımında karşılaştığımız ve *çağdaşı*, sadece aynı çağı paylaşan aynı zaman diliminde bulunan anlamlarından ayıran alt anlamına atıfta bulunulmuştur. Mehmet Yılmaz'ın görüşüyle; çağdaş (bir sıfat olarak) şimdiye şu ana gönderme yaparken, çağdaş olan şeyi, *ilerlemenin habercisi, bir yanı yenide ve gelecekte olan* yorumuyla yüceltir. Çağdaş sanat, zamanın sanat pratiklerinden doğan ama onlardan farklılaşan, sanatı, toplumu, içinde bulunduğu durumu sorgular, sorun edinir (Yılmaz, 2012). Bu birliktelik deneyiminde

zaman, kültür, kimlik, mekân gibi farklı kavramların bütünüyle mayalanması sonucunda çağın sanatçısının ortaya çıktığı söylenebilir. Bu bakış açısıyla tanımlama durumu ise, *Çağdaş Sanatı* zaman bağlamından koparır, ne zaman başlamıştır sorusu anlamsız kılar, hatta bakış açımıza göre sanat tarihindeki pek çok sanatçı, akım ve üslup bağlamında (kavramın doğuşundan önceki dönemleri bile kapsayacak kadar) muğlak bir hale getirir.

2.1.1. Çağdaş Sanat Bağlamında Bir Örnek: Willendorf Venüs'ü

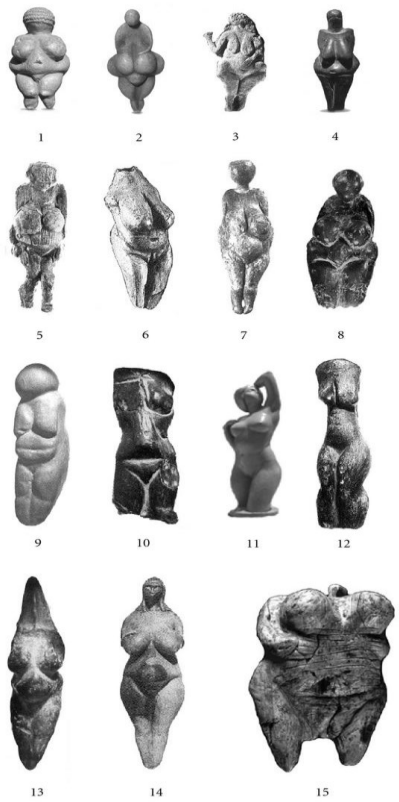
Avusturya'da 1908 yılında, üç arkeoloğun eşliğinde gerçekleştirilen bir kazıda bozulmamış bir kadın heykeli çıkarılmıştır. Bugün, Willendorf Venüs'ü adıyla tanımlanan heykel, 11 cm yüksekliğinde, kireç taşından yapılmış ve yirmi beş bin yıllıktır (Görsel 4). Heykeli günümüzde önemli kılan özel yanı, sanatın zihnimizde nasıl şekillendiğini ve görsel kültürümüzü anlamlanmasına yardımcı olmasıdır.



Görsel 4: Willendorf Venüsü, Eski taş çağına ait heykelcik

Yirminci yüzyılda Rusya steplerinden İspanya'ya kadar uzanan bir coğrafyada tanımlanabilen yedi heykelcik daha bulunmuştur. Yirmi bin ile yirmi altı bin yıllık olduğu belirlenen heykelciklerde yüz ifadesinin bulunmaması, kolların stilize edilerek yontulmadan bırakılması ve karın, göğüs kalça bölgelerinin normalden fazla abartılı olması gibi Willendorf Venüsü ile benzer özellikler fark edilmiştir (Görsel 5).

Araştırmacılar bulundukları coğrafya ve tarihlerin birbirinden çok uzak olması sebebiyle etkileşimde olma ihtimali üzerinde durmadıklarını ifade etmişlerdir (Dixson ve Dixson, 2011: 2).



Görsel 5: Paleolitik çağ, Venüs heykelcikleri.

Halen Kaliforniya Üniversitesi'nde araştırmalarına devam eden nöropsikoloji uzmanı V.S. Ramachandran, aynı dönemlerde uzmanlık alanı sanat olmamasına rağmen sanatın, güzel algısının ve beğenilerin insan zihninde nasıl oluştuğunu anlamlandırmaya çalışan bir araştırma üzerinde çalışmaktadır. Ramachandran araştırmasını genişletmek için Venüs heykelciklerinin fiziksel özelliklerini daha önce martılar üzerinde yapılmış psikolojik araştırmayı tekrar ederek anlamlandırmayı dener. Gözleme dayalı deney içeren bu araştırmada ise denekler insan değil martılardır. Yumurtadan yeni çıkan martıların yemek taleplerini, anne martının gagasına vurarak ifade ettikleri fark edilir. Ramachandran, bu davranışı annelerini tanıdıkları için yapmadıklarını, içgüdüsel olarak anne martının gagasındaki kırmızı çizgiye doğru bir hamle olabileceğini belirler (Ramachandran, 1990: 159). Deneyin kesin sonucuna varmak için anne martının gagasına benzeyen başka araçlar kullanılır. Yetişkin herhangi bir martının gagasının üzerindeki renklerden oluşan çubukları yavru

martılara gösterdiklerinde, martıların o çubuktan da yemek istedikleri gözlemlenir. Hatta çizgi sayısını fazlalaştırıp iki çubuğu da martılara gösterdiklerinde martıların tek çizgili çubukla hiç ilgilenmediği anlaşılmıştır. Ramachandran, bu davranışın nöropsikolojik bir alt yapıdan kaynaklandığı üzerinde durur ve Venüs figürü yontucularının da martı yavruları ile benzer bir tepki verdiklerini ifade eder. *Yontucular kendi yaşam deneyimlerinde önemli olan şeyleri abartma eğilimi göstermişlerdir* (Ramachandran, 1990: 160).

Ramachandran, söz konusu araştırmasında, atalarımızın düşünce ve algılarını bu deney ile birleştirmiştir. Geç dönem buzul devrinin zorlu koşullarında yaşayan avcı toplayıcı bireyler doğurganlık ve şişmanlık özelliklerini çok çekici bulabilmektedir. Böylece kadın bedenindeki bu özellikler çokta planlı olmadan diğer beden özelliklerinin önüne geçebilmiştir. Ramachandran bu durumu kendi sözleriyle şu şekilde ifade eder; *eğer martıların bir sanat galerisi olsaydı bu üç çizgili çubuğu duvara asar ve ona milyonlarca dolar değer biçerlerdi, hatta ona tapınarak, başyapıt derlerdi. Onlar için büyük bir sanat şaheseri olurdu ama neden olduğunu da tam olarak bilemezlerdi* (Spivey, 2005: 22). Ramachandran'ın araştırması; sanat neden yahut nasıl heykelciklerden ve duvar resimlerinden günümüz sanatına evrildi sorusunun cevabını karşılamaz. Ancak neden ve nasıl; bugünün sanatını yaşıyor, uyguluyor ve değişimine seyirci kalabiliyoruz sorusunun cevabını verebilir.

Ramachandran, sanata karşı hissettiğimiz beğeni, güzellik ve estetik algımızın temelinde deneydeki martıların sergilediği içgüdüsel davranışların olduğunu ifade eder. Genişletecek olursak, kendi döneminin kutsal kalıntıları gibi sunulan sanat yapıtları, ortaya çıktıkları geçmiş zaman diliminin kültürel imgesi konumunda olabilir (Ramachandran, 1990: 192). Benzer düşüncede olan sanat filozofu Denis L. Dutton, sanatın değişimini ve estetik algıyı eleştirdiği kitabında; bir meşe ağacının toprağa ve yer altı kaynaklarına olan yakınlığı kadar, sanatın da bireyin evrimleşmiş niteliklerine o kadar yakın olduğunu söyler (Dutton, 2009: 21). Hollandalı soyut dışavurumcu ressam Willem de Kooning, sanatçının toplumdan edinimlerini muhafaza edilen kültürlere benzetmiştir. Zamanın ruhunun, psikolojisinin ve gelişiminin, sanatçıda nasıl bir birikim oluşturduğunu tanımlar ve sanatçıları maya tutan bir yoğurda benzetir. *Kendiniz için küçük bir kültür geliştirirsiniz. Bir takım orijinal mikropları muhafaza ettiğiniz sürece, içinizdeki orijinal şey gelişmeye devam edecektir*. Cümleleri

sanatçının sözü edilen birikimi tanımlayan ifadeleridir. Dolayısıyla sanat yapısal olarak, insanın zihinsel evrimiyle bağlantılıdır ve algılarımızın biçimlenmesi gibi sanatçının zihni de felsefe, antropoloji, sosyoloji, psikoloji gibi pek çok kavramın ele aldığı olgularla biçimlenebilir (Andersen, Renza, Fieseler, McDermott, McGannon ve Papadopoulos, 2020: 14). Kimi zaman bir müzik aleti ile kimi zaman da bir duvar motifi ile karşımıza çıkabilen sanat yapıtlarında karşılaşılan ortak nokta bireysel psikoloji ya da toplumsal koşullarından edindikleri görsel kültürü aktarılabilmesidir (Berger, 2019: 54; Spivey, 2005). Dolayısıyla Ramachandran'ın aktardığı gibi, bir sanat eserini veya uygulamasını tanımlarken döneminin kültürel içeriğini ve toplumsal ruhunu, keskin kırılma dönemlerini ve hatta coğrafyası gibi pek çok içeriğini aynı çerçevede değerlendirmek gerekli görülmektedir.

Yüzyıllar boyunca sanatçılar, düşünce, imge ve kültür arasında zihinlerinde beliren yansımayı estetik biçimlerle ifade etmişlerdir. Elbette pasif bir kayıt cihazı durumunda değil, yaşamı algılayan, sorgulayan, öğrenen, düşünen kısacası yaşayan her insan gibi sürecin özümsenmesi ile ortaya çıkan ifadeler şeklinde olabilmektedir (Hatcher, 1999: 113-114). Bu bakış açısıyla dönemleri, sanat oluşumlarını ve akımlarını birbirinden bağımsız sunmaktansa, çağdaş sanatın oluşum sürecine kadar sanatçı edinimlerine bakmak, sanat ve sanatçıdaki kopuşları, taşkınlıkları, isyanları ve başkalaşımları anlamlandırmak gerekli görülmektedir. Zamanın ruhuna dair olguların seyrini temel alıp neden sonuç ilişkileri ile çağımız sanatındaki durumunu aktarabilmek amaçlanmıştır. Bölümün araştırmadaki bağlamı ise sanat uygulamalarının bir bilinç olarak Rönesans'tan günümüz çağının sanatına kültürel bağlamda nasıl evrildiğini, Courbet ve Manet'nin neden yeni uzamsal ilişkilerin ve konuların anlatımını biçimlendirmeye uğraştıklarını, Duchamp'ın bir pisuarı sanat eseri olarak tanımlamaya çalışırken hissettiği karmaşık ruh halini, yeni olasılıkları irdeleyen sanatçı bilincini anlamak ve tarihsel süreçte bu benzer yaklaşımı araştırmak, giysinin sanat nesnesine dönüşmesini ve dönüşürken ortaya çıkan düşünce benzerliklerini sunabilmek olarak açıklanabilir. Araştırma konusunu oluşturan çağdaş sanat kavramı, özellikle modern sanatın tanımlara yerleşmesinden sonra olgusal kavramların devinimi ile sanat tarihinde belirleyici bir yerde durmaktadır.

2.2. Orta Çağ'dan Rönesans'a Sanat ve Toplumda Modernleşme Süreci



Görsel 6: Gustave Courbet, Ornans'ta Cenaze (1849-1850); Yağlı boya. (Eserden bir kesit).

> *Bir dönem, sadece kendi sanatçıları tarafından yeniden üretilebilir. Belirli bir yüzyılın sanatçıları, bir önceki ya da gelecekteki bir yüzyılın eserlerini yeniden yaratamazlar… Gustave Courbet, (25 Aralık 1861 / Realist Manifesto / Açık Mektup)*

Tarihten edindiğimiz bilgilerle, geçmişten günümüze pek çok gelişim ve yeniliğin, yıkıcı toplumsal olaylar sonrasında yapılandığı görülmektedir. Böyle dönemlerden biri Orta Çağ sonrası, Rönesans'ın biçimlenme sürecidir. Bilindiği gibi Rönesans'ın oluşumundaki önemli etkenler olarak, İlk Çağ ve Orta Çağ düşüncelerinin tekrar incelenmesi ve okunması aktarılmaktadır. Gelişmelerin kavramsal alt yapısında yeniden okumaların katkısı olsa da değişim sadece maddi ve endüstriyel anlamda oluşmamıştır. İnsanlar, bedensel ve zihinsel anlamda, özellikle aydınlanma döneminden sonra *birey* olmak için büyük çabalar sergilemiştir. Bu anlamda Rönesans felsefesi, insan ve birey için Orta Çağ'dan aydınlanmaya geçiş dönemi olarak yorumlanabilir. Bugün tanımladığımız modern bireyin, modern siyasetin, modern bilimin ve modern sanatın köklerinin bu dönemde yeşerdiği söylenebilir.

Günümüzde Orta Çağ olarak adlandırılan döneme ait anlatımlarda, insanların dini otoriteler tarafından yönetildiği bilinmektedir. O dönemde kimi açıklamalarda insanların eksik, yetersiz ve kendi kontrolünde bırakılmaması gereken bir varlık

olduğundan bahsedilmektedir. Özellikle dini otoritelerce, insanların *iyi* olmadığı, bu sebeple dini ve siyasi cezalarla boyun eğdirilmesi görüşü hâkimdir. Örneğin, aynı dönemde pek çok düşünür ve felsefeci insanın zamana ve mekâna göre değişmeyen, menfaatçi ve güvenilmez varlıklar olduğunu aktarırken, onları tanrının bir parçası olarak tanımlamış ve tanrının idaresinden uzaklaştıkça kötülüklere yol alabileceğini ifade etmişlerdir (Senemoğlu, 2016: 44-46). Bu görüş Fransız felsefeci Simone Weil'in *Kişi ve Kutsal* isimli kitabında aktardığı *hak* tanımı ile örtüşmektedir. Weil, aynı dönemi eleştirdiği yazısında, benzer bir otorite ile insanın yönetilme ihtiyacının kendi doğasında olduğunu aktarır. İnsanın yönetilmesinin sonucunda aldığı şey *hak* tır. Kişinin doğası itibariyle topluluğa tabi olduğunu ve hak kavramının mutlak bir güce bağımlı olmasını tartışır. Dolayısıyla özellikle geç Orta Çağ olarak adlandırılan on dördüncü ve on beşinci yüzyıllarda dönemin düşünce idealinin hak, birey ve özgürlük kavramlarının arayışında olduğu söylenebilir (Weil, 2019: 32).

15. yüzyılda, İtalya'da, dini otoritelerin hayatın tüm alanlarında etkin görüldüğü Orta Çağ baskısı sonrasında, Avrupa'nın bilim, sanat ve teknik gelişmelerinin yükseldiği bir süreç tanımlanmaktadır. Bu süreci destekleyen gelişmeler olarak, ekonomik dönüşümler, feodal kültürün ticaret ile aydınlanması, kent kültürünün otaya çıkması gibi konulardan bahsedilmektedir (Ağaoğulları ve Köker, 2008: 102-115). Antik Yunan felsefesinden alıntılanan, Protagoras'ın (M.Ö.481-M.Ö.420), insanı merkeze alan *her şeyin ölçüsü insandır* fikri ile temellenen bir dönem başlamıştır. Düşünceye göre tüm bireylerin eşit, özgür ve bireysel olabilmesi savunulmaktadır. Bireyin kendine yetebilen, kendini yönetebilen ve yönlendirebilen kısaca kendi idamesinden sorumlu olabilecek benliğe ulaşmasını tanımlayan modern bireycilik olgusu oluşmaya başlamıştır. Temelde insan ile tanrı arasındaki her türlü aracıya karşı duran bu tavır, toplum ve siyaset kavramlarına yön vermiştir.

Rönesans'tan itibaren odak noktası olarak belirginleşen ve demokratik ilişkileri yapılandıran modern bireyleşme tavrı, hiyerarşilere, yetki merkezlerine veya kişisel bağlara toplu bir itiraz gerektirmiştir (Shiner, 2003: 137). Böylesi bir itiraz ise eşitlik, özerklik ve bağımsızlık duygusuyla ruhunu biçimlendirmiş bireysel duruşlar içerir. Dolayısıyla kendilerini toplumsal sınıflarından, aidiyetlerinden, mevkilerinden bağımsız algılamaya zaten alışmış olan insanlardan bahsedilmektedir. Başka bir deyişle onları tanımlayan ya da özel kılan şeylerden soyutlanmış olmaları

gerekmektedir. Ancak daima akıllarda olan bir gerçek daha vardır. İnsan tüm bu kavramların mimarı değildir. Bütün bunları kendisi için var etmiş olan, insandan çok daha yüce, bir tanrı anlayışı vardır. Dolayısıyla insanın modern birey olması, bugüne dek yüce olan anlayışını etkisizleştirmesi anlamına gelmektedir ve yeni bir süreci tanımlamaktadır. Reddetmek, karşı gelmek ifadeleri bu yüzden o döneme ait, içeriği çok yüklü ve çokça tekrar edilen tanımlamalardır (Hatcher, 1999: 202).

Rönesans oluşumunun içeriğinde, sadece yaratıcıya yönelik bilinç değişimi değil gündelik yaşam pratiklerini değişime zorlayan gelişmeler de mevcuttur. İlk olarak kentleşmenin etkisiyle kırsal yaşamdan şehirlere doğru bir göçten bahsedilmektedir. Belirgin şekilde gerçekleşmeye on sekizinci yüzyılda başladığı, yerleşik şekilde kurumsallaşması ise on dokuzuncu yüzyılı bulmuştur. Kısmen şehirlere yığılmanın yarattığı yeni nüfus yoğunluğu ve buna ilişkin olarak ortaya çıkan toplumsal sorunlar yüzünden, kırsal bölgelerle ilgili abartılı bir duygusallık geliştiği ifade edilmiştir. Şehirlerin gelişmesi, tarımın kentlerden uzak alanlarda artması, insanın doğa üzerinde ne kadar etkili ve güçlü olabileceğinin farkındalığını sağlamıştır. Keşiflerle, var olmanın ve dünyalı olmanın tanımını sorgulayabilen, icatlarla yenilikleri üretmenin gücünü hissedebilen, ticaret ile de farklı kültürler tanıyabilen ve farklı yaşam biçimleri görebilen insanın, bilincinde bir değişimin oluşmaya başladığı aktarılmaktadır. Süreç içerisinde pozitif bilimler alanında gerçekleşen gelişmelerle birlikte insanlar doğayı ve doğal olana karşı güçlerini de anlamaya odaklanmışlardır. Bu çabanın ürünü olarak Boticelli, *Venüs'ün Doğuşu* ile kadın bedeninin hem ilahi hem de mitolojik ifadesindeki estetiğini (1486), Da Vinci *Vitruvius Adamı* ile matematiğin sanatla ve insanla ne kadar dengeli bir ilişkide olabileceğini, (1492), Michelangelo, *David* ile heykel sanatının gerçekçi bir tasvirle ifade edilebileceğini (1504) ve Cervantes, *Don Kişot* ile okurun hem sınırsız hem de bağımsız olabilme durumunu (1605), ifade ederek dönemin önemli eserlerini ortaya çıkarmışlardır. Değişen bilinçle birlikte dünyaya yayılan değişim ve devrim hareketleri görülmeye başlanmıştır (Baxandall, 2015: 233-234).

2.3. Aydınlanma Döneminde Değişen İfade Biçimleri

On sekizinci yüzyılda dünyanın farklı noktalarında, özgürleşme ve bireyi merkeze alma tavırları izlenebilir. Dönemin önemli gelişmelerinden biri yeni dünya olarak ifade edilen Amerika Birleşik Devletleri'nde gerçekleşmiştir. Yeni idealler

Avrupa'dan önce ilk kez 1776'da kurulan Amerika Birleşik Devletleri'nin *Bağımsızlık Bildirgesi'*nde ifade edilir. Çağın ötesinde bir hareket olarak tanımlanması ise bağımsızlaşma meselesinden değil metin içerisinde yer alan tanımlardan dolayıdır. Jean Jacques Rousseau'nun *Toplumsal Sözleşme* teorisindeki bazı metinler, yazıldığı biçimde bildirgeye eklenmiştir (Değirmencioğlu, 2019: 2005). Ayrıca İngiltere, Fransa ve Amerika devrimlerinin düşünce öncüsü olarak tanımlanan ve Aydınlanma Çağı'nın önemli isimlerinden olan İngiliz felsefeci John Locke'un *…bütün insanlar eşit yaratılmıştır ve onlara yaratıcı tarafından devredilemez birtakım haklar verilmiştir. Bunların başında yaşama hakkı, özgürlük ve mutluluğu aramak gelir…* Sözleri de bildirgede yer almıştır. Sadece metinsel değil eserleri ve düşüncelerinin izlerinin bulunduğu diğer isimler olarak George Berkeley ve David Hume gibi aydınlanma felsefesini yapılandıran düşünürlerin etkisinden de bahsedilmektedir. Bu düşünceler temelinde Avrupa ve Amerika'da hak ve özgürlüklere odaklanan yeni bir toplum kültürü oluşmuştur (Değirmencioğlu, 2019: 2014).

1785 yılında Jacques-Louis David, Horas Kardeşlerin Yemini isimli, neo-klasizmin manifestosu olarak nitelendirilen tablosunu bu koşullarda ortaya çıkarmıştır (Görsel 7).



Görsel 7: Jacques-Lois David, Horas Kardeşlerin Yemini (1784); Tuval üzerine yağlı boya.

David, bu eserinde hem üslup hem de konu açısından klasik ve akademik gelenekleri bir arada kullanmayı tercih etmiştir. Resim, Cumhuriyet öncesi Roma'da cesaret ve vatanseverliğin kahramanca yorumlanmış hikâyesi olarak kabul görmüştür. Ayrıca eserin yapıldığı dönem on sekizinci yüzyılın sonlarına ait sıkıntılı ve toplumsal

bunalımların yaşandığı bir dönemdir. Resmin tamamlanmasından beş yıl sonra 1789 tarihinde Fransız İhtilali başlamış ve eser henüz yapıldığı dönemde halkın bağımsızlık duygusunu aktarabilmesiyle yorumlanmıştır. David, Fransız Devrimi'nin aktif bir destekçisi olarak karşımıza çıkar ve devrimci komitenin bir üyesi olarak şu açıklamayı yapar: *İnsan, ruhunun ilerlemesini aktarmaktadır. Sanat, akıl ve felsefe ile yönlendirilen, dünyaya özgürlüğün saltanatını getiren, muazzam bir halkın yüce çabalarının çarpıcı örneklerini yaymaya ve iletmeye yardımcı olabilecek durumdadır. Eşitlik ve hukuk, açık ve aydınlık yeni bir toplum inşa etme aracı olacaktır.* Cümleleriyle sanatın pek çok alandaki bilimsel gelişmelere katkıda bulunması gerektiğini belirtir (Lynton ve Chester, 1980: 257).

1789'da Fransa'da düşünsel anlamda etkilerini ve kaynaklarını aydınlanma felsefesinden alan, hak ve özgürlük arayışında olan, halkın refah seviyesini sorguladığı yıkıcı bir devrim atmosferi oluşmuştur. Amaç, feodal ayrıcalıklara sahip bir aristokrasi ve güçlü bir dini sınıf etrafında merkezlenen, baskıcı hükümet yapısını, vatandaşlık, milliyetçilik ve devredilemez haklar gibi yeni Aydınlanma ilkeleriyle değiştirmektir. Devrimci düşünceyle ülkede köklü yapısal değişikliklere gitmek gerektiğine inanan görüşler katmanlar arasında yayılmaya başlamıştır. İhtilal sonrasında Fransız halkı önceki döneme göre büyük bir değişim geçirmiş, halk bilinçlenmiş ve sarayın, kralın, seçkinlerin denetiminden çıkmaya başlamıştır. Bacon, Descartes ve Newton özellikle on yedinci yüzyılın bilimsel temelini oluşturan araştırmacılar arasında yer almaktadır. Şehirlerde yaşayan pek çok burjuva, büyük bir uyanış içindedir. Kitaplar yaygınlaşmakta, aileler çocuklarını yükseköğretime yönlendirerek kültürel seviyeyi yükseltmektedir. Bağımsız yayıncıların yayımladıkları basılı yayınlar, kitlesel farkındalığa yol açmıştır. Tüm bu koşulların toplumsal bilinçlenmeyi arttırdığı aktarılmaktadır (Harootunian, 2006: 141).

Kelimelerin içerisinde hızlıca söylenebilen, geçmiş üç yüzyılın ruhunu aktarabilmeye çalışmak pek çok kavramın içeriğini eksik bırakacaktır. Ancak genel geçer çerçeve ile bazı yorumlarda bulunabilmek mümkündür. Orta Çağ düşünme ve davranış biçiminin terkedilmeye başlandığı on beşinci yüzyıl ortalarından itibaren toplumlarda, dini, ahlaki, siyasi ve kültürel kuramlara yönelik eleştirisiyle bezenmiş bir özgürlük bilincinin yeşerdiği görülebilir.

Değişimin eşiğinde olan toplum kültürü ile bireycilik ve modernleşme kavramları sanatçıya nüfuz etmiştir. Aydınlanma dönemini takiben bağımsızlaşan, bireysel hak ve özgürlüklerini arayan, toplumların aynası olan sanatçıların sayısı kıtalar üzerinde artmıştır. Özgürlük ve eşitliği destekleyen bu tür ifadeler özellikle kitlelere kolayca ulaşabilen edebiyat türlerinde gözle görülür biçimde fazlalaşmıştır (Williams, 1961: 192). Aydınlanma düşüncesi, insan ırkını evrensel, ahlaki ve kültürel açıdan var etmeye yönelik bir çabayı ifade etmektedir. Aklın gerçeğe erişme izini verdiğine ve gerçeğin bilgisinin insanlığı daha iyi hale getireceğine inanılmaktadır. On sekizinci yüzyılda şekillenmeye başlayan, yeni bir dünya, daha iyi bir dünya görüşü modernizm kavramının yaklaştığını hissettirmektedir. Arendt'in ifadesindeki gibi *yeni bir mucize kılığında* ortaya çıkmıştır. İnsanın yapabilir olması, ondan daha önce hiç beklenmeyenlerin beklenebilir olması, sonsuz olasılıklardan birini gerçekleştirebilir olması bu dönemin motivasyonunu tanımlamaktadır (Arendt, 2006: 55).

2.4. Modern Sanatçı Tanımını Hazırlayan Atmosfer

Michael Baxandall, 15. yüzyılın sanat ortamını aktardığı kitabında toplumsal gerçeklerin belirli imgelerin ve alışkanlıkların gelişmesine yol açtığını ve bu imge ile alışkanlıkların, sanatçıların üsluplarında tanımlanabilen unsurlara dönüştüğünü savunur. Temsil, biçim, form, renk ve tüm bunlardan okunabilecek bir yenilik beklentisinden bahseden Baxandall tüm bu değişimin hem sanatçıda hem de izleyicide/alıcıda oluştuğunu ve *beğeni* olarak nitelenen şeyin o dönem hem sanatçıda hem de izleyicide uyum içerisinde değiştiğini aktarır. Rönesans seyircisinin sanat eserini anlamak için şaşırtıcı bir çabada olduğunu çünkü entelektüel bir bireyin sanat eserleri konusunda fikir belirtebilmesinin, hatta teknik ayrımda bulunabilmesinin kültürel geleneğe dönüştüğünü belirtir (Baxandall, 2015: 142-146).

Yaklaşık 16. yüzyıla kadar hararetli bir biçimde sürecek olan otoritenin toplum işleyişine ve bireyin özel hayatına koyduğu kısıtlamaların yarattığı çatışma durumu, modernist sorunun temeline yerleşen iki kutuplu bir tartışma başlatmıştır (Mattick, 2003: 10-11). Tarihteki orijinal ismi *Querelle des Anciens et des Modernes* olan ve Türkçe'de *Kadimlerin ve Modernlerin Tartışması* olarak bilinen bu dönem, Fransız Akademisi'nde edebiyat alanında ortaya çıkmış ve sanat alanına sıçramıştır. Fransız Rönesans şairi Joachim du Bellay, Akademi'de edebi metinlerde Latincenin değil Fransızcanın kullanılmasını savunmuştur. Bu yönlendirme ile başlayan tartışmanın yine modernlerin safında yer alan, *Uyuyan Güzel, Kırmızı Başlıklı Kız, Külkedisi* gibi

Dünya Klasiklerinden tanıdığımız masalların yaratıcısı Charles Perrault'nun etkisi ile körüklendiği aktarılmaktadır. Perrault, kadimleri taklit eden yazarları bu tutumlarından ötürü eleştirmiş ve düşüncenin zamanla olgunlaşabileceğini ayrıca eskilere öykünerek ilerlemenin imkânsızlığını savunmuştur (Perrault ve Zarucchi, 1989: 87).

Zamanla tartışmanın içeriği çağın yazarlarını ve sanatçılarını tanımlayan modernlerin artık ahlaki ve sanatsal olarak kadimlerden yani Antik Yunan ve Roma'nın yazar ve sanatçılarından üstün olup olmadığına doğru yol almıştır. Dönemin aydınlanma arayışçılarının yani modernlerin Antik Yunan ve Roma kültüründen bağımsız keşifleri ve başarıları popülerleştirmesi, Avrupa Rönesans'ının önemli bir özelliği olarak aktarılmaktadır (Baxandall, 2015: 98). Tartışmada kadimler, sanatsal ilerleme kavramına karşı çıkarak, sanatta ilerlemenin olamayacağını, mükemmelliğe ilk ve son kez her şeyi icat eden kadimler tarafından ulaşıldığı görüşünü savunmuşlardır. Modernler ise bulunacak, keşfedilecek, değişebilecek çok fazla şey olduğunu öne sürmüşlerdir. Louvre'un Kolezyum'dan daha güzel olduğu ya da Pascal'ın Platon'dan daha bilge olduğu gibi, modernlerde daima yeniye olan güven, inanç ve hayranlık duygusunun hissedildiği ifade edilebilir. Perrault bu durumu bir kopma anı olarak tanımlar: *Zaman, ikiye ayrılır ve bir önce ve bir sonra ortaya çıkar. Düşünülemezler düşünülebilir, olanaksızlar da olanaklı hale gelmiştir* (Perrault ve Zarucchi, 1989: 76).

Tartışmanın uzun süre gündemde kalması ile farklı üsluplar sergilendiği görülmüştür. Örneğin, İngiltere'de, din adamı ve edebiyatçı olan Jonathan Swift tarafından *Kitapların Savaşı* ismiyle mizahi olarak ele alınmıştır. Resim sanatındaki yine mizahi ve iğneleyici yorum ise aydınlanmacı duruşa sahip William Hogarth tarafından gerçekleştirilmiştir (Görsel 8). Ressam ve karikatürist olan İngiliz sanatçının eserinde, Rönesans ve Barok sanatçıların resimlerinin çağdaş sanatçıların resimlerine saldırdığı bir anı *Resimlerin Savaşı* (1743) ismiyle resmedilmiştir.



Görsel 8: William Hogarth, Resimlerin Savaşı (1744-45); Oyma baskı.

Bu çekişmeli dönem, on sekizinci yüzyılda Aydınlanma felsefesinin olgunlaşması ile akıl ve hümanist felsefe lehine sonuçlanmıştır (Yılmaz, 2010). Aydınlanma döneminde ve sonrasında gerçekleşen tartışma devrimlerin çağında küllenir. Tartışmalarda taraf olanların hemfikir olduğu tek konu, *geçmişle şimdi arasındaki mesafenin büyümesi, toplumların büyük dönüşümüne yol açması* şeklinde ifade edilmiştir (Lynton ve Chester, 1980: 211)

Sanatı yaratan bilincin, başkalaşmaya adım adım yaklaştıran bir başka çatışma ve ayrılık ortamı, Sanayi Devrimi etkisinin kalıcı biçimde yaygınlaşmaya başlamasıyla oluşmuştur. Baudelaire 1800'lerin ortasını işaret eden ayrılıkçı ortamı ve hissedilen modernite kavramını, kentsel yaşamın kalabalıklaşması ve teknolojik gelişmelerin artması konularının üzerinde durarak ifade etmiştir. Kentsel ortamda yeni bir yaşam biçiminin oluşmasının ve endüstriyel teknolojinin toplum ve sanat üzerindeki etkisine dikkat çekmiştir. Dönemin sanatını ise bu koşullara bağlı olan ve yaşamı bütünleyen diğer yarısı olarak ifade eder (Baudelaire, 2009). Baudelaire'in dile getirdiği modernitenin temel unsurları, sanatsal bir hareketin etiketi olarak değil, pratik ve manevi sorunları ve meydan okumalarıyla laik, ticari ve teknolojik kentleşmiş toplumun temel yönleri olarak değerlendirilebilir. Emek ve emekçinin hakları, kentleşme, teknoloji karşısında önemsizleşen bireyler ve fabrika sistemi gibi düzen değişiklikleri dönemin başlıca problemlerine dönüşmüştür. Ayrıca demokratikleşme,

insan hakları, eşitlik, aile, göç, yalnızlaşma ve yabancılaşma ile ilgili problemleri de beraberinde getirmiştir (Şahin, 2016: 81). Dolayısıyla bu dönem için artık, antikite, özgürlük, kraliyet gibi tartışmaların toplum gündeminde pek yer almadığı ifade edilebilir.

Geriye dönüp baktığımızda, Rönesans hümanizmi ile üretilen yaklaşık iki yüzyıllık eserlerde, insanın kaderine ve dünyanın geleceğini şekillendirme potansiyeline duyulan modernist güvenin bir ifadesinin yeşerdiği görülmektedir. Yalnızca aydınlanmış zihnin gerçeği bulabileceğine dair on sekizinci yüzyıl inancı hem aydınlanmanın hem de gerçeğin, bilgiyle uygulanması yoluyla keşfedilmiştir (Chaney, 1999: 53-54). Bu oluşum aynı zamanda yeni bilgiyi yaratan bir süreci tanımlayabilir. Birey, doğru eğitim ve öğretim yoluyla bilgiyi ve aynı zamanda ondaki gerçeği keşfetmenin araçlarını edinmiştir. Bu gibi değişimlerle genel olarak kişinin yaşamını düzenleyebilmesi yeniden gündeme gelmiş hem düşüncenin hem de toplumsal yaşamın köklü değişimlere uğrayacağı bir sürecin fikirsel/felsefi başlatıcısı olmuştur. Baudelaire söz konusu değişimi önceden fark etmiş ve yaşam koşullarının giderek daha hızlı değişeceğini ve modern sanatın görevinin *yeni yeşeren duygularımızdaki içkin ve özgün güzelliği ifade etmek olacağını* öngörmüştür. Yeni duygularımız ifadesi ile anlamlandırılacak yeni durumlar ve dışa vurumlar olacağını kastetmiştir. Baudelaire hem kamusal hem de özel alanda herkes için ciddi yeni düzenlemeler olacağını ve sanatın bu yeniliklerle uğraşmaya odaklanacağını da öngörmektedir (Baudelaire, 2009). Gelişmelerin sonucunda sanatçı daha özgür, daha eleştirel, daha deneysel ve mükemmellikten uzak eserler üretebilmeye başlamıştır. Aynı zamanda toplum ve o toplumun bireyi olan sanatçı, daha eğitimli durumdadır. Sürekli mücadele verdiği doğaya karşı zafer elde etmiş, kilisenin ve geleneklerin söylediği karşı çıkılamaz doğruları bilim ve akılla yeniden tanımlamaya çalışmıştır (Shiner, 2003: 164).

18. yüzyıl itibariyle artık düşsel aristokrat dünyanın, önemini yitirmeye başladığı söylenebilir. Sözü edilen gelişmeler ne kadar radikal olursa olsun her şeyin birdenbire değiştiğini ve son bulduğunu düşünmek yanlış olur. Sanatçıların çoğu hala loncalara ve meslek birliklerine bağlı olarak çalışmaktadır (Mattick, 2003: 19). Ayrıca hala pek çok zanaatkâr gibi yanlarında çırakları bulunur. Ancak tarihin pek çok döneminde olduğu gibi toplumsal ve kültürel bir değişim sancısının o zaman da yaşandığı aktarılır.

Avrupa'da sanat ve kültürle ilgilenen topluluklar halen, şehir devlet güçleri, yerleşik gelenek ve görenekler, yasa ve soy bağları tarafından desteklenen kurumsallaşmış otoritelerin etkisi altındadır. Hâlâ şatolarını ve malikânelerini süslemek isteyen zengin aristokrasinin vereceği işlere ihtiyaçları vardır. On sekizinci yüzyıl sanatçısının başkalaşım öyküsünün önemli yanı da burada aktarılabilir. Artık sanatçılar üslup olarak adlandırdığımız değişimi, zamanın ruhundan kendi ruhlarına aktarmıştır. Geçmiş zamanlarda dönemin üslubuna uygun bir işin yapılması, sonuca ulaşma açısından en iyi yol olarak benimsenmiş, *güvenli yol* olarak tanımlanmıştır. (Williams, 1961: 190). Ancak bu akılcı başkalaşım ve yenilenme dürtüsü sanatçıların değişik sorunlara eğilmelerine, uyumlu kompozisyonlara, dramatik ifadelerin artmasına kapı aralasa da resim ve heykelde büyük ve şaşırtıcı bir değişim görülmediğini belirtmek gerekir. Uzun süre devam eden amaç, sanatı isteyenlere ve beğenenlere, beğendikleri şekilde sunabilmek olmuştur (Yılmaz, 2010: 55).

Yeni hayatların yeni uğraşları ve endişeleri, modern sanatı yaratan sanatçıların geçmişteki sanatı nasıl terk ettiğini açıkça ortaya koyabilmektedir. Zamanla, kadimlerin karşılayamayacakları gereksinimler ortaya çıkmıştır, bu gereksinimleri kadimler karşılayamaz çünkü onların zamanında hiçbiri mevcut değildir. Arendt; *Geçmişle Gelecek Arasında* isimli kitabında bu gereksinim ve yenilenme durumuna, *Büyük düşünürlerin büyüklükleri, yaşadıkları dünyanın düşünce geleneğinin başa çıkmakta aciz kaldığı yeni sorunlar ve karmaşalarca istilaya uğradığını kavramış olmalarında yatmaktadır,* sözleriyle yer vermiştir (Arendt, 1996: 44). Dolayısıyla bölümün girişinde tartışılan Prof. Ramachandran örneğinde olduğu gibi belki de sanatın tarihini ve başkalaşımını anlamaya çalışırken sormamız gereken doğru soru, uygulanan eserlerin sanat olup olmadığı değil, eserlerin ne zamanın sanatı olduğunu sorgulamak olabilir.

Bölüm girişinde yer verilen Courbet'nin cümlelerine tekrar bakacak olursak, sanat yaşananların çevresinde onlarla birlikte biçimlenmiştir. Bu biçimlenme bazen taşkınlık, bazen dışavurum bazen bir arayış belki hiç ifade edilmemiş duyguların ifadesi olabilmektedir. Oluşan bu yeni ifadeler sanat dünyasında yeni pencereler aralamış bireyselleşme eğiliminde olan sanatçılara yol gösterici olmuştur. Courbet ve çağdaşı diğer sanatçılar için belki sadece bir resim olan çerçevenin sunumu, sanat dünyasına yeni bir bakış açısı getirmiştir. Bu yeni pencereler, toplum ve kültürün inşa

edilmiş bir imgesi niteliğindedir. Sanatsal anlatımların geleneksel ifadeleri artık yetersizdir. Sanatçıların üzerinde korkular, endişeler birikmiş ve yenilenmenin yabancılığı sarmıştır. İlerleyen örneklerde, karmaşık duygularla, ifade sınırlarını aşmaya çalıştığı düşünülen bazı sanatçıların eserlerine yer verilmiştir.

Théodore Géricault'nun yirmi yedi yaşında tamamladığı Medusa'nın Salı (1818-1819) isimli tablosu kayalıklara çarpan Medusa isimli Fransız gemisinden kurtulmak için sandalın üzerine sığınan kazazedeleri anlatır (Görsel 9).



Görsel 9: Theodore Gericault, Medusa'nın Salı (1818-1819); Tuval üzerine yağlı boya.

Gericault bu resimde, birbirlerinin bedeniyle karınlarını doyurmaları, ıssız karanlıkta hissettikleri korkuları ya da büyük sevinç yaşadıkları kurtuluş anı gibi gerçeklikleri resmetmemiştir. Salın üzerinde, ufukta gördükleri başka bir gemiye işaret göndermeye çalıştıkları ve başarısız oldukları *Çılgınca bir mutluluktan derin bir ümitsizliğe düştükleri, umut ve belirsizliği en yoğun yaşadıklarını düşündüğü an,* tanımıyla anlatmıştır (Russel, 2019).

Gustave Courbet'nin, etkileyici güzelliğe sahip olmayan hatta pek çok kimseye göre çirkin sayılabilecek sıradan insanları, gerçek görüntüleriyle, abartılı büyüklükte resmettiği *Ornans'ta Cenaze* (1850) isimli tablosunun ifadesi de benzer bir örnek olabilir (Görsel 10). Courbet, doğup büyüdüğü kasabalıları ve doğasını idealleştirmemiş, kelimenin tam anlamıyla gördüğü biçimde aktarmıştır. Tablodaki din adamları ve kadınlar sadece insan olarak resmedilmiştir. Courbet, modern sanatın gerçekçiliği içerisinde, benzersizliğin, doğallığın estetiksel ifadesini anlatmaya ihtiyaç

duymuş olabilir. Ayrıca döneminde tablo çokça eleştirilmiş olmasına rağmen sonrasında modern sanatın biçimlenmesindeki en önemli eserlerden biri olarak kabul edilmiştir (Andersen, Renza, Fieseler, vd., 2020: 14).



Görsel 10: Gustave Courbet, Ornans'ta Cenaze (1849-1850); Yağlı boya.

Fransız klasizminin ressamlarından Nicholas Poussin'in *Masumların Katliamı* (1632) isimli eseri, biçimsel olarak dönemin geleneklerine uygun yapılmıştır. Ancak sahnenin merkezindeki kadının görüntüsü ile trajedi ve acının yüksek sesle duyulabildiği bir resimdir. Yirminci yüzyılın önemli İngiliz ressamlarından Francis Bacon bu resme *şimdiye dek resmedilmiş en başarılı haykırış…* yorumunu yapmıştır (Görsel 11). Sonrasında ise Avrupa daha güçlü, daha dehşetli ve karşı konulamaz panik duygusu yansıtan başka bir haykırış resmi ile tanışır. Edward Munch'ın… *Varoluşsal ızdırabın, doğadaki çığlığı…* olarak tanımladığı *Çığlık* (1893) isimli eseri, dönemin endüstri karmaşasında başkalaşan birey, ekonomi ve emek problemlerinin sanatçıdaki dışavurumu olarak yorumlanmıştır (Görse 12). John Russell, Avrupa'nın tam da o anda bu resme ihtiyacı olduğunu aktarır. İfadesine göre, geçmişten gelen hiçbir şey ondaki ifadeyi karşılayamamış olmalıdır (Russell, 2019: 56).



Görsel 11: Nicolas Poussin, Masumların Katliamı (1625-1632); Yağlı boya.



Görsel 12: Edward Munch, Çığlık (1893); Yağlı boya.

Genel bir bakış açısıyla, örneklerdeki sanatçılar Rönesans ile açılan süreçte görünür biçimde dönemin ruhunu aktarma yoluna odaklanmışlardır. Ancak onlar için tartışma ve sorun olan şey, dönemin ruhunun bilinmezlerinin hayli fazla olmasıdır. Gerçeğin doğası en başından beri sorunlu ve karanlıktır. Bu karanlık, bir çağ tanımındaki karanlık değil, ışıksızlık anlamındaki sessiz ve tekinsiz bir karanlık olarak aktarılmaktadır. Sanatçılar *katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği*[3] bir dünyada yaşamanın heyecan ve korkusunu aktarmıştır. Ayrıca ne kadar empati yüklü bir anlatım tercih etmiş gibi görünseler de gelenekten ayrılışları kendi seçimleri neticesinde olan bilinçli bir eylem değildir (Mattick, 2003: 110), (Arendt, 1996: 45), (Berman, 2004: 67). İfadelerin odak noktası, modern sanat olarak tanımladığımız bu kopuşun, sadece modern çağda yapılmış eserler listesi olarak değerlendirilmemesi gerektiğidir. Bu sanat biçiminin oluşumu kendi toplumsal koşullarına tepki veren ve eleştirel olabilen eserlerin üretilmesiyle tanımlanabilir. Sanatçıların, gelenekselin dışında gelişen olaylara yanıt vermek ve dünyayı tek bir kralın ya da sanat okulunun dikte ettiği gibi değil, gördükleri gibi ifade etmek istemişlerdir. Modern sanat kişisel ifadeyi denemek ve bulmakla ilgiliydi. Bunun yanında modern sanattaki eleştiriler çeşitli sanatsal hareketleri ve konuları kapsar. Tüm bu sanat üsluplarını bir araya

[3] Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi, Marshall Berman'ın 1971 ve 1981 yılları arasında yazdığı ve 1982'de New York'ta yayınlanan Modernite eleştirisini aktardığı kitabıdır. Kitap, sosyal ve ekonomik modernleşmeyi çelişkili ilişkisini incelemektedir.

getiren tanımlayıcı özellik, sanatçıların, *dünyanın büyüsünün bozulmasına* [4] ve geleneğin iflasına mümkün olduğunca doğrudan, bilinçli olarak direnmeye ve yüzleşmeye çalışmaları olarak yorumlanabilir. Yitirilen ve elde edilen her şeyin, varoluş zincirindeki öneminin fark edilmesi amaçlanmaktadır. Her biri sadece bir araç değil zamanın anlamını içeren olgulardır.

Modern sanatçı olarak adlandırdığımız sanatçıları, düşünürleri ve filozofları birbirine bağlayan ortak düşünce; gerçekliğin tehlikede olduğu, bir soru işareti haline geldiği, modern dünyada insana garip gelen olguların yarattığı sezgi olarak tanımlanabilir. Bireye ve topluma dair, kriz, yabancılaşma, başkalaşma, çöküş gibi kelimeler, bu bağlamda sürecin tanımlayıcılarıdır.

2.5. Modern Sanatta Ayrışma ve Sanatçıların Postmodern Tavırları

20. yüzyılın ortalarında Batı dünyası büyük değer değişiklikleri yaşamıştır. İkinci Dünya Savaşı sürecinde kaybedilen milyonlarca hayat, ilk kez kullanılan nükleer silahlar, sonrasında parçalanan komünist ideolojiler gibi birçok gelişme, modernist iyimserliği artık modası geçmiş ve başarısız olmuş gibi gösterirken modernizmin vaat ettiği gelişme ve mutluluğun ne pahasına olduğu sorgulanır hale gelmiştir. Genel olarak sanatı, edebiyatı, mimariyi, eğitimi hatta siyaseti kapsayan postmodernizm -tam bu anda ortaya çıkan- 1960'lardan itibaren Avrupa ve Amerika'da şekillenen ve 1970'ler ve 1980'lerde hızla yaygınlaşan geniş bir entelektüel hareket olarak görünmektedir. Yaklaşık bir asır süren modern sanat döneminin, saf bir soyut sanattan hiper gerçekçiliğe kadar uç noktalarda yer alan çeşitliliğiyle farklı sanat üsluplarını içerdiği söylenebilir (Danto, 2010: 73). Metinde de aktarıldığı gibi, modern sanatın tarihsel sürecinde bir dizi kırılma noktasından bahsedilmektedir, kırılma noktalarının en sonuncusu ise modern sanat geleneğinin, felsefesinin sadece sanat yazınında değil sanat yapma pratiklerinde de sorgulanmaya başlandığı ve modern gelenekten, düşünce tarzından, belirgin şekilde kopuşun yaşandığı dönemdir. Başlangıç tarihi belirgin olmayan ve neredeyse yarım asırlık bir sürede etkisini yavaş yavaş arttıran kopuş dönemi, modernite sonrası anlamına gelen post-modern sözcüğü ile tanımlansa da postmodern kavramı modernizm sonrası bir zaman dilimini

[4] Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek: George Ritzer tarafından 1999 yılında yayınlanan kitabın ismidir. Eserin ana teması, günümüz toplumlarının içinde bulunduğu tüketim merkezli yaşam biçimidir.

tanımlamaktan öteye geçmiş, sanat, felsefe, şehir planlama gibi çok yaygın alanlarda ortaya çıkan yeni bir düşünme-yapma tavrını tanımlayan bir kavram durumunu almıştır.

İlk kez edebiyat alanındaki eleştirel yazılarda kullanılan postmodernizm tanımı İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki dönemde yaygınlaşarak alan yazında yer almış ve 1960'lı yıllarda kavram yaygın biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Postmodernite, moderniteye karşıt duruşuyla; eklektik ve heterojen bir yapıyı barındıran, seçici ölçüt ve kuralları bulunmayan kültürel, felsefi, üslup ve ulusçuluk kavramlarının değişim süreci olarak tanımlanmaktadır. Dini kavramlara daha ılımlı bakan, geçmiş ve şimdinin birlikteliğine çabalayan, uç noktalardaki görünmeyenleri ön planda tutabilen çoğulcu bakış açısından söz edilmektedir (Smith, 2010: 372).

Postmodernizm -postmodernlik- üzerine önemli teorisyenlerinden biri olan Jean François Lyotard (2013), fikir ve eleştirilerine yer verdiği *Postmodern Durum* adlı kitabında; Moderniteyi bir sorun Postmoderniteyi ise bir düşünce süreci olarak aktarır. Lyotard, postmodernizm felsefesini üç kavram üzerinde olgunlaştığını ifade eder. İlki, nesnellik, akılcılık ve ilerleme yönünde modernizmin zayıflamaya başladığı bir evrede postmodernizmin yükseldiğidir. İkinci olarak demokratik seviyenin kültürel düzeyde eşitliğe ilerlemesi, modernizmin destekleyemediği ama postmodernizmin ivme katabildiği önemli kavramlardan biri olduğudur. Üçüncü olarak ise yapay, gerçek, gibi nedensellik üzerine tartışmalara modernizmin cevap verememesidir (Lyotard, 2013: 96). Bu çerçeveden bakan bazı eleştirmenler postmodernizmin bir dönem olduğunu, bazıları ise modernliğin sorgulandığı yine modernizmin içerisinde yer alan bir eleştiri biçimi olduğunu savunurlar.

Modernist tavrın önemli düşünürlerinden ve en önemli savunucusu olan Greenberg'in ideal sanatçısı, ilhamını çağdaş doğanın ilahi ve aşkın yönlerinden ya da manevi bir hayal gücünden ziyade modernizm geleneğindeki resim malzemelerinin kendisinden almaktadır. Süreçte genç sanatçılar sanat karşıtı eserler vermeye başlamış ve zamanla bu normal karşılanır olmuştur, ancak sanat karşıtı eserler sanatı sorgularken sanatsal bir ilerlemenin ancak ve sadece gelenekten (modernizm ve onun getirdiği) tamamen koparak olabileceğine dair çelişkili bir düşünce yapısı, ikilem yaratmaya başlamıştır. Modernizm içindeki bu değişim 1950'lerde ve 60'larda sanat yapma ve sanat hakkında düşünme biçimine etki eden minimal bir devrim olarak

tanımlanmaktadır (Stallabrass, 2020: 9). Gelişme coğrafi olarak da etkisini gösterir. Sanat dünyası New York şehrine ve canlanan kapitalizm etkisi ile gelişen (modernizmi ve sanat yapma pratiklerini sorgulayan) soyut dışavurumculara odaklanmıştır. Bu süreçte, parçalanmış bir öznenin ironik bir şekilde ele alınması, farklı kültür hiyerarşilerinin çöküşü, özgürlük ve özgünlük kavramının anlamını yitirmesi ve göstergeler ile tüketime yapılan vurgular gibi konularda çalışmalar ortaya çıkmıştır. Sanat artık içinde ve parçası olduğu toplumsal düzenle ilgili konuları merkezine almış, değişen dünyanın hızına ayak uyduracak bir şekilde gündemini, içeriğini ve konularını dönüştürerek, başta sanatı ve sanatı ortaya çıkaran toplumsal düzeni sorgulamaya başlamıştır. Dolayısıyla postmodernizm, dadaizm, fütürizm, fluxus gibi öncü tavırların aksine yeni bir toplumsal düzenin başladığını vurgulayan, kentsel planlamadan, tiyatro ve görsel sanatlara uzanan bir yaşam tarzı olarak ifade edilmiştir (Andersen, Renza, Fieseler, vd., 2020: 14).

Jasper Johns ve Robert Rauschenberg gibi sanatçılar, bu duygularla ve günlük yaşamı kabul eden bir sanat yaratma arzusuyla, kendilerini çevreleyen kitle kültüründen ödünç alınan görüntüleri yeniden yaratan stiller denemeye başlarlar. Neo-dada ile ilişkilendirecekleri bu tarz, postmodern sanat hareketlerinin ilkidir. Yaklaşık kırk yıl süren bu süreçte, Kavramsal Sanat, Minimalizm, Video Sanatı, Performans sanatı gibi çeşitli ve birbiriyle hem farklı hem de ortak özellikler ile bağlantılı olan sanat uygulamaları ortaya çıkmıştır. Bu düşüncelerin olgunlaşması ile postmodernist sanatçıların eserlerinde sıklıkla karşılaşılan gündelik nesnelerin veya doğadaki canlılar gibi sanatsal değeri ve niteliği olmayan ucuz, değersiz araç ve gereçlerin, modernizme karşı bir meydan okuma olarak kullanıldığı söylenebilir. Bu eserlerin birçoğu endüstriyel dünyanın sembolleri olmakla birlikte, pop hareketinin, kültürel tüketim öğelerinin ve halk nesnelerinin de sembollerini kapsayabilmektedir.

Silverman'a göre, postmodernizmin bazı nitelikleri yalnızca algılanmalıdır, belirli ve belirlenmiş modellere veya tanımlanmış yasalara ve kurallara uyarlanmaları imkânsızdır ve birçok geçmiş hatta çağdaş eserin büyülü şifreli atmosferi için çıkarımları vardır. Bu bağlamda postmodernist bakış açısıyla sanat eserine yaklaşımın radikal biçimde farklılaştığı söylenebilir. Bir sanat eserinin doğasında var olabilecek tek bir anlam olmayacağını savunur. Sanat eserinin uygulanmasından önce belirlenebileceği fikrine karşı durarak, izleyiciyi anlam belirleyicisi konumuna getirir.

Hatta bazı performanslarda olduğu gibi bazı sanatçılar tarafından esere katılımları desteklenir. Orijinal eserin yaratıcıları ve sanatsal sürecin ana taşıyıcıları yerine, ortak sanatçılar önceden var olan imgelerin veya işaretlerin düzenleyicileridir. Estetik dışı amaçlar peşinde koşmak, yaratılışın estetiğine odaklanmaktan daha önemli kabul edilir. Bu dolaşımın bugün hala aynı etkide sanatçılar arasında var olduğu kabul edilmektedir (Silverman, 2017: 13).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1990 SONRASI TÜRKİYE ODAĞINDA ÇAĞDAŞ SANAT SÜRECİ

3.1. Türkiye'de Sanata Yön Veren Gelişmeler

Türkiye için sanat tarihi incelemesi, tarihin her alanında olduğu gibi kültürel değişimlerin izini sürmeyi gerektirir. Bilindiği gibi, Türkiye tarihinde toplumsal, ekonomik ve politik anlamda önemli dönemeçler bulunmaktadır. Bu anlamda özellikle Türkiye için çağdaş sanatta başkalaşım, dönüşüm kelimeleri ile adlandırdığımız 1990 yılı ve sonrasının izleri, Atatürk devrimlerine kadar uzanmaktadır. Bu dönemde gerçekleşmiş kırılma anlarından, günümüze ulaşmış karşıtlıklar ve dinamikler mevcuttur. Bir önceki bölümde bahsedildiği gibi, dünyanın ve ülkenin durumuyla ilişkili olarak kültürel ortamı oluşturan sınıfsal yapı, egemen ideoloji, devlet biçimi ve ekonomik koşullar sanatçı yapıtlarının biçimlenmesinde etkilidir. Dolayısıyla köklü değişimleri sadece süreç, oluş cümleleriyle tanımlamak birtakım bağlantıların anlaşılmasını engelleyebilir. Dahası, günümüz olaylarını açık bir şekilde değerlendirebilmek için tarihteki benzer gelişmelere ihtiyacımız vardır. Konuyu bu açıdan ele aldığımızda, analiz noktamızı Osmanlı Devleti'ne kadar götürmek mümkündür (Çarkoğlu ve Toprak, 2006: 16).

Türkiye sanatı, öncelikle Osmanlı Devleti'nin batılılaşma hamleleri vasıtasıyla kültürel ve düşünsel anlamda biçimlenmiştir. Osmanlı'da, Tanzimat'tan itibaren bazı alanlarda batının referans olması kabul edilmiştir. Ustalık ve teknik bilgi gerektiren alanlarda eğitimi sağlamak adına yüzünü Batı'ya dönen Osmanlı Devleti'nde batıya eğitime gönderilen öğrenciler sayesinde devletin yabancı uzmanlara olan ihtiyacının azalması ve reformlar için gerekli görülen teknik alanlarda bilgi üretebilmesi amaçlanmıştır. Süreç içerisinde aydınlar sadece teknik alanlarda değil, sosyoloji, sanat ve felsefe gibi alanlarda da kazanımlar sağlamışlardır (Duben, 2016: 118). Dışa açılan, eğitim almış bireylerin görüşleri birtakım alanlarla sınırlandırılsa da batı üstünlüğünün kabul edilmesi ile kültürel alanda ikilikler oluşmaya başlar. Doğu-Batı kültürünün ve geleneklerinin yarattığı ikilemlerin, karşıt görüşlerin ve çatışan fikirlerin uzun yıllar dinginleşmediği ifade edilmektedir. Kültürel inşa çabası içinde olan Osmanlı Devleti, henüz bu anlamda olgunlaşma sağlayamadan, I. Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı ve sonrasında Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ile köklü ve son değişimi yaşamıştır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu ve beraberinde gerçekleşen devrimler pek çok görüşe göre, toplumda yıllar boyunca sürecek, hatta 1990 sonrasındaki sanata dek uzanacak derin izler bırakmıştır.

Atatürk, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu ile çok sayıda farklı, milli, etnik, dini grubu içeren bir toplum yapılanmasını ideolojik olarak inşa etmeyi amaçlamıştır. Bu bağlamda konunun odağına dâhil olan iki önemli durum öne çıkmaktadır. Birincisi, Avrupa'da gerçekleşen modernizm sürecine Türkiye Cumhuriyeti'nin yavaş yavaş eklemlenmek yerine hızlı ve biçimsel bir eklemlenmiş olmasıdır (Kahraman, 2008). Yeni Türkiye'nin oluşumunda, modernizm ifadesi kendi kültür çerçevesinden ziyade, bağlamından ayrıştırılıp yeni anlamlar yüklenerek kullanılmıştır. Önceki başlıkta aktarıldığı gibi modernleşme, geleneksel düşüncenin reddi ile ekonomik, politik ve toplumsal değişimleri ifade etmektedir. Söz konusu değişimler içerisindeki karşıtlıklar ve çelişkiler ile modern kendini yenilemektedir. Batıdaki modernleşme, öğretiler anlamında sürekli yeniliği benimserken kültürel anlamda yeni ve eskiyi sentezleyebilmeyi gerektirir. Türkiye'nin Batılılaşma ve devrim hareketleri sürecinde eksikliği hissedilen durum, sentezleme ve uzlaşma tavrını uygulayamamış olmasıdır (Ülken, 2013), (Ortaylı, 2005: 14). Duben'in anlatısı ve Adnan Çoker'in tespiti, Türkiye'nin modernizm sürecindeki tarihsel durumunu aktarabilmek için anlamlı bir örnektir.

> *Paris'te Henri Goetz atölyesinde öğrencilik yaparken (1956-60) Amerikalı eleştirmen Clement Greenberg, Çoker'in resimlerinin farkına varmış ve ondan beş resim satın almıştır. Hiç de küçümsenecek bir olay değildir bu, çünkü Greenberg, soyut dışavurumcuların dev isimlerini eleştirilerine konu almış ve gelişimlerine katkıda bulunmuştur. Bu başarı öyküsünün anlamı nedir? Fransızcayı bir Fransız kadar iyi konuşmak. Çoker bu konuda şöyle diyor: Orada bir şarkı söyleniyor, siz de onu söylüyorsunuz." Soyut dışavurumcuların şarkısında Türkçe bir haz yoktur. Ancak, diyeceksiniz ki, sanat evrenseldir, renk renktir, biçim biçimdir, hareket harekettir. Öyledir ama, o kadarla bitmez. Biçim, hareket ve yüzeysel ilişkiler sembolik çağrışımlar yaparlar. Çağrışımların kaynağı ise yerel kültürdür. (Duben, 2016: 42-43)*

Türkiye, Tanzimat döneminden itibaren ve sonra Atatürk devrim ve inkılapları ile güçlü bir yapılanma sürecine girmiştir. Oluşum içerisinde toplum kökenine ulaşması gereken değişimler kitlelere ulaşamamış, dolayısıyla toplum heterojen bir yapıda ilerlemeye ve değişimlere uyum sağlamaya çalışmıştır. Kendi tarihi geçmişinde

Sanayi Devrimi ve Fransız İhtilali gibi kırılmaların ruhunu özümsememiş bir ulusu uyarlama çabası birtakım problemler barındırır. Böylelikle, geçmişini ve geleneklerini moderniteye uyarlayamadan yüzünü batıya çeviren kültürel ve toplumsal modelde, devrimi sınıfsal olarak ileriye taşıyacak alt yapı toplumda nesnel ve öznel olarak yeterince oluşamadığından toplumun ileriki yıllarına taşıdığı bazı sorunlar ortaya çıkmıştır (Artun, 2020).

İkinci önemli durum ise, devrimlerin toplumda keskin dönüşümlere yol açabildiği gerçeğidir. Teoride ve pratikte devrim, belli bir alanda yapılan hızlı ve köklü değişiklikleri tanımlar (Türk Dil Kurumu, 2021). Siyasi anlamında devrim, siyasi yapının yönetiminden sorumlu bir grubun, o zamana kadar yönetmeyen başka bir grup tarafından şiddetli, ani bir şekilde ikamesi olarak aktarılmıştır (Brinton, 1938: 107). Huntington'ın (2006) ifadesine göre devrim, bir toplumun egemen değerlerinde, mitlerinde, siyasi kurumlarında, sosyal yapısında, yönetimsel faaliyetlerinde ve politikalarında hızlı, köklü ve şiddetli bir iç değişimdir. Genişletilmiş anlamlarında olduğu gibi devrim, sadece bir liderin değişmesinden daha fazlasını ifade etmektedir ve hiçbir zaman ılımlı ve uyumlu bir geçiş sürecini tanımlamamaktadır. Özetle, siyasi ya da sosyal yapıda olsun, toplumun devrimler ile yeniden inşa edilmesi, toplum üzerinde birtakım etkiler bırakır (Huntington, 2006: 122).

Örneğin, Fransız Devrimini büyük kılan, devrimin yeri ve zamanı değil doğurduğu sonuçlardır. Siyasal iktidar biçimi, din ve geleneklerden uzaklaştırılarak dönemin ilerici sınıfı olan burjuvaziye ve kentli halka verilmiştir. Sonucunda, özgürlük ve serbestlik alanına adapte olan toplum, ekonomik eşitsizliği sorgulamaya başlamış, özellikle eğitimli aydın bireyler toplumsal konulara eğilmiştir. Sadece sosyal bilimler alanında değil, tıp alanında dahi gerçekleşebilecek yenilik ve keşiflerin toplumu hızlıca iyileştirmede fayda sağlayacağına inanılmıştır (Brinton, 1938: 180). Bir diğer önemli örnek, Sanayi Devrimini inceleyecek olursak benzerlikler yine bireysel ifadeler, yeniliklerle karşılaşan zihinlerle ilgilidir. Sanayi Devrimi ile oluşan makineleşme ve serbest piyasa ekonomileri ile liberalizm sorgularının yükseldiği görülebilir. Karl Marx (1818-1883) kapitalizm ve endüstrileşme teorilerini geliştirir ve sosyalizm kavramı üzerine odaklanır. Sovyetler Birliği devrimi (1917), sonrasında dünyada yeni oluşumlar atmosferi hâkimdir. İşçi sınıfı neredeyse her alanda özgürleşme ve yenileşme arayışına girer. Rus toplumu başta olmak üzere dünyada, değişen yönetim ve sistem düşüncesi üzerine eğilimler dikkat çekici hal alır. Çarlık yönetiminin baskıladığı aydın ve yenilikçi düşünürler, ihtilal sonrasında fikirlerini

halka ulaştırabilmek için çalışmışlar ve kısa zamanda eğitim oranında ciddi artışlar olmuştur. Devam eden süreçte, sosyalist gerçekçi akımlara bir tepki olarak Rus avangart sanatçıların ifadeleri öne çıkmaktadır. Sanatta konstrüktivizm tavrı yükselmiş, endüstri ve mekaniği yücelten bir ortam oluşmuştur. İdeolojik açıdan çatışan ancak etkileri benzerlik gösteren başka bir örnek İran Devrimi'dir. 1979 İran Devrimi, Orta Doğu'nun modern tarihinde evrensel öneme sahip gelenek ve modernleşme arasında kalan İslam devrimi olarak tanımlanır (Balaghi, Gumpert vd., 2002: 139). Devrim sonrası toplumdaki gelenekselci aydınlar, hükümetin muhalifi olarak belirginleşmiş ve ortaya koydukları eleştiriler ile sınıflar arası sosyal gerilim artmıştır. Bilim ve sanatta eleştirel tavırlar ortaya çıkmış, aktivist fikirlere dayanan üretim biçimleri artmıştır. Özellikle, 20. yüzyılın küresel konularından, cinsiyet, kimlik ve kadın içerikleriyle yüklü sanat uygulamalarında büyük artış gözlemlenmiştir (Keshmirshekan, 2006: 135).

Tarihsel sürece bakıldığında önemli devrimlerden sonra, toplumun sosyal örgütlenmelerinde, davranışlarında ve düşüncelerinde örüntünün bozulduğu gözlenebilmektedir. Gustave Le Bon, Kitleler Psikolojisi isimli yapıtında bu gibi toplu tavırları konu edinmiştir. Kitlelerin, kışkırtılma, birlik olabilme, yargılama gibi temel motivasyonlarına değinir. Kalabalığın bu gibi duyguların temelinde nasıl ortak ruh oluşturabildiğini tanımlar. Özellikle tarihsel anlatılarda süreksizlik yaratan kopuş, kırıma olarak tanımladığımız gelişmelerin sonrasında kitlelerin kolaylıkla yeni bir ifadeye yönelebileceğini vurgulamaktadır (Le Bon, 1997: 99). Sanatçıların bu gibi tarihsel kırılma anlarından sonra ya aşırı olumlama ya da başkaldırı ve karşıtlık içeren propaganda biçiminde iki benzer tavırda bulunduğu görülebilmektedir.

Ayrıca sıklıkla altı çizilen diğer konu ise devrimin bir kişi ya da grubun kararı ile ansızın ortaya çıkmadığıdır. Devrim genellikle karmaşık ve çalkantılı bir süreç olsa da toplumun huzursuzluğunun bir sonucu olarak gerçekleşir. Gustave Le Bon' un da belirttiği gibi;

> *Tarihte meydana gelen asıl gerçek karışıklıklar, büyüklük ve şiddetleriyle bizi hayrete düşürenler değildir. Uygarlıkların yenileşmesini doğuran başlıca önemli değişiklikler fikirlerde, alışkanlıklarda ve inançlarda meydana gelen değişikliklerdir. Unutulmaz tarihi olaylar, insanların iç dünyalarındaki görünmeyen değişikliklerin görünen eserleridir (Le Bon, 1997: 10).*

Dolayısıyla toplum ifade olarak biçimlendirmese bile devrim sonrasında oluşacak farklılıklara hali hazırda gebedir.

Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin yüzyıla yaklaşan tarihinde siyasal ve askeri kırılmalarla farklı kuşaklar inşa edilmiştir. Devrim gibi şiddetli değişim içeren olaylar Türkiye özelinde de çok kez kültürel dünya görüşünü ve sanatın yönünü değiştirmiştir. Türkiye'de gerçekleşen Atatürk devrimlerinin sonrasında 1990 yılına dek, ikisi başarısız, biri başarılı toplam üç toplumsal ve siyasi devrimden söz edilmektedir. Genel anlamda, devrim süreci ve sonrasındaki toplumu dolayısıyla sanatçıları etkileyen en sorunlu konu, çevresel baskı ve yaptırımlara karşı verdikleri tepkidir. Özgürleşen ve hak sahibi artan dünya ile (değişken konularda) etkileşimin engellenmesi ile küresel söyleme katılamamak olmuştur (Pelvanoğlu, 2016). Ancak sonrasında özellikle kolektif sanat oluşumlarında, alt sınıfların ve sıradan insanların başrolde olduğu sanat uygulamalarının arttığı gözlenmektedir. Sonuç olarak kültür ve medeniyet ayrı ayrı gelişme gösterememiş ve topluma yıllarca sürecek kültürel kutuplaşma mirası bırakılmıştır. 60'larda kıpırtıları hissedilen ve 80'lerde darbe hareketinden sonra ortaya çıkan kırılma ve 90'lardan sonra görülen çok yönlülüğün bu mirasın sonucu olduğu söylenebilir.

3.2. Türkiye'de 1980 ve 1990 Tarihleri Arasına Ekonomik ve Siyasi Bakış

1980'ler, tüketim toplumunun getirdiği değişen yaşam biçimlerinin, savaşlar sebebiyle yok edilen kültürlerin, sınırların ve azınlıkların, bunlara bağlı olarak kimlik, göç, işsizlik gibi problemlerin yoğun bir şekilde yaşandığı bir dünyadır. Türkiye açısından ise öncelikle ekonomik-siyasal değişim yılları olarak düşünülebilir (Hasgüler, 2013: 116).

1980'lerdeki değişim başlangıcının Türkiye'deki en önemli gelişmesi 12 Eylül askeri müdahalesidir. Askeri müdahale ortamını hazırlayan olaylar ise önceki yıllarda belirginleşmektedir. 1960'larda hissedilebilen ve 1970'lerden sonra hareketlenen toplum içi kutuplaşma, huzursuzluğun başlangıçlarından biri olarak ifade edilebilir. Kutuplaşmanın giderek büyüdüğü yıllarda, siyasi cephede ağır suçlar, karşıt görüşlerin şiddetli çatışmaları, artan işsizlik ve enflasyon oranları gibi uzun yıllar süren kargaşa, ortamından bahsedilmektedir. Böyle bir atmosferde toplumun büyük kesimine refah vadeden yeni bir ekonomik oluşum gerçekleşmiştir. Bahsi geçen refah planı topluma iki anlamda aktarılmıştır. Birincisi, milli ve içe dönük gelişimi benimseyen Türkiye'nin serbest ekonomi politikaları, ikincisi ise küreselleşme ve beraberinde

maruz kalınan kapitalist sistemdir (Kahraman, 2008). Ancak, henüz sakinleşmemiş siyasi ve sosyal kriz ortamına, yeni ekonomi politikaları da çözüm getirmemiştir ve tüm bu çalkantıların sonucu olarak 12 Eylül'de, siyasi, sosyal ve ekonomik istikrarsızlığa yönelik askeri müdahale gerçekleşmiştir. Dönemin yetkilisinin, *…Devletin ve milletin savunulması sahipsiz kalmıştır,* sözlerini içeren uzun bir bildiri ile askeri müdahalenin anarşiye ve teröre karşı yapıldığı ifade etmiştir (Resmî Gazete, 2022). Takip eden haftalarda siyasi partiler feshedilerek, kısıtlı, sınırlı, denetimlerle yönetilen bir sürece girilmiştir. Kimi zaman yeni kararlar alınmış kimi zaman da süregiden politikalardan faydalanılmıştır.

Bunlardan biri, ekonomi alanında 24 Ocak 1980 yılında dönemin başbakanı tarafından alınan kararlarıdır. Günümüzde 24 Ocak istikrar kararları olarak bilinen ekonomi politikaları, radikal dönüşümler içeren bir program olarak tanımlanmıştır. Kararlar genel olarak azalan üretimin arttırılması, kamu harcamalarının sınırlandırılması, serbest döviz kuru ve dışa açılmaya elverişli bir ekonomik büyüme stratejisi ve serbest piyasa ekonomisinin oluşması yönündedir. İlerleyen süreçte ülke ekonomisinin dünya ekonomisine hızlıca uyum planlamaları, üretimlerin arz ve talep belirleyiciliğinde alınıp satılabilmesi biçimi ile ilerleyen özellikle sermaye sahiplerini hızlı kalkındıran, dışa açık bir ülke ekonomisinin geliştiği belirtilmektedir.

Ekonomik ve politik anlamda, 80'ler Türkiye'de girişimci kapitalizm ruhunun serpildiği ve her türden kanun ve yönetmeliğin, toplumsal uyum yasalarının, uluslararası sermayenin serbest ve güvenli dolaşımına cevap verecek şekilde düzenlendiği bir dönem olarak şekillenmiştir. Yaşanmışlığın izlerine bugün bakıldığında Türkiye'de gerçekleşen askeri müdahalenin dünya kapitalizm değerlerinde değişikliğin yaşandığı bir döneme karşılık geldiği görülmektedir. O dönemde dünya kapitalizmi ulus ötesi ya da çok uluslu olma eğilimindedir. Bu eğilimin sonuçlarından biri olarak sivil toplum kavramı etkinleşmiş, devletin üstünde bir yapı niteliğinde kurum, kuruluşlar ortaya çıkmıştır (Artun, 2020). Gelişmelerin bütünü ile Türkiye her alanda dönüşümlere neden olan küreselleşme sürecine katılmış ve gelişme alanı arayan çağdaş kapitalist sistemin entegrasyonuna hızlıca imkân sağlamıştır.

Kapitalizm, özel mülkiyette üretim araçlarının bulunmasına ve bu araçların kâr amacıyla işletilmesini tanımlayan, sürekli gelişebilen ve dönüşebilen bir ekonomik sistemdir (Zimbalist ve Sherman, 2014: 12). Marksist ekonomi tanımına göre; üretim

şeklinin, faaliyetteki güçler ve ilişkilerle belirlendiği, özellikle burjuva sınıfının karını gözeten ve onu meşru kılan sistem olarak tanımlanmıştır. Max Weber ise, kapitalizmin kökeninin politik ve kültürel dünyada ortaya çıkan yeni bir girişimcilik ruhu olarak tanımlar (Weber, 1985: 51). Immanuel Wallerstain, kapitalizmin 15. ve 16. yüzyıllarda yapılandığını belirterek bir sosyal sistem olarak tanımlamıştır. 19. yüzyılla birlikte dünyaya yayılan ve hala da tüm dünyada etkisini sürdüren bir sistem olarak kapitalizm, ona göre uluslararası ilişkilerin her anlamda anlaşılabilmesi için en belirleyici yapı taşını oluşturmaktadır. Genel anlamıyla kapitalizm kavramı bir ekonomik sistem biçimi olmasının yanında çoğunlukla bir yaşam biçimi, bir ideoloji, bir eğilim gibi birleştirici yahut ayrıştırıcı bir kavram olarak kullanılmaktadır (Arıboğan, 1998). 80'li yıllarda Türkiye hızla bu sisteme adapte olmaya çalışırken, dünyada Türkiye'yi de etkileyecek bazı gelişmeler yaşanmıştır.

1989 yılında Berlin duvarının yıkılması ve buna bağlı kitlelerin özgürlüklerini ve kendilerini kuşatan rejimleri sorgulaması, Türkiye'ye yansıyan, döneme ait önemli gelişmelerdendir. Yine aynı gelişmeleri takiben küresel olarak toplumda sesler yükselmiş, ayaklanmalar, sokak protestoları ve reddedişler karşısında iktidarlar katı direniş göster(e)memiştir. Bir başka sarsıcı değişim Sovyet Rusya'da gerçekleşmiştir. SSCB iktidarı 1991 de uzun süren bağımsızlık talebine yenik düşmüş, büyük komünist rejim resmen sona ermiştir. Dünya üzerinde siyasal/ideolojik bloklaşmanın kırılması ile hali hazırda ekonomik bloklaşmalar oluşmuş ve sistem ABD, Sovyetler Birliği rekabet merkezli olmaktan çıkarak, batının yeni unsurlarının ve uzak doğu güçlerinin devreye girmesiyle çok kutuplu bir görünüme evrilmiştir. Diğer yandan özellikle bilgi ve iletişim araçlarının yaygınlaşması ile kitleler birbirleri ile daha kolay ve hızlı etkileşimde bulunabilmektedir. Tüm bu gelişmeler küreselleşmeye işaret etmektedir ve özellikle ekonomik alanda değişen imkânların küreselleşmeye ivme kattığı aktarılır.

Küreselleşme, Batı'da çok uluslu şirketlerin ekonomiye katılması ile temellenen, azınlık, etnik grup ve insan haklarının etkileşimine odaklanan bir sistemi tanımlamaktadır. Sermayenin uluslararası akışı ve denetlenmesi konusunda ulus devlet modelleri gücünü giderek yitirmeye, ulus devletler daha geniş alanda konumlanabilecek birlikteliklere ve oluşumlara imza atmaya başlamıştır (Giddens, 1994: 62). Hardt ve Negri (2015) bu döneme ait gelişmelerden bahsederek küreselleşmeyi *yeryüzünü ele geçirmekte olan merkezsiz ve topraksız hâkimiyet aygıtı*

olarak tanımlamaktadır (Hardt ve Negri, 2015: 265). Ancak bu hâkimiyet dünya üzerinde uygun ortamlar oluşturdukça yayılmaya devam etmiştir. Örnek olarak Avrupa Birliği'nin bu sürecin bir sonucu olduğu aktarılır. Yeniliklerin etkisi ile önceden var olan doğu-batı, sosyalist-kapitalist, gelişmiş-az gelişmiş, ulusal-evrensel gibi temel söylemler, yerini merkez ve çevre ikiliğine bırakmıştır (Artun, 2020). Artık yeni dünya düzeninde insanlar arası farklılıkların belirtilmesinde ölçüt olarak kültür ve kültürel kimlik öne çıkmıştır. Türkiye için ulus kimliği geri planda kalmış etnik, dini, siyasi kimliklerin belirginleştiği ifade edilmektedir. Ülke içi bir diğer farklılaşma toplumun beğeni ve ilgi alanları ile popüler kültüre eğilim olarak belirtilebilir (Kıvılcım, 2013: 227; Küçük, 2019: 27).

Bir yanda askeri müdahalenin toplum düzenine dâhil ettiği kısıtlamalar, diğer yanda ise özgürlüğe ve haklara doğru kışkırtılan söylemler ortamından bahsedilmektedir. Bu dönemde önceki yıllarda birkaç küçük grubun ilgilendiği yeni kavram ve amaçlardan bahseden büyük örgütlenmeler ortaya çıkmıştır. Özellikle uluslararası platformda kimlik, insan hakları, sağlık bilinci, inanç özgürlüğü, etnik toplulukların hakları gibi konularda söylemler ve talepler yükselmektedir. Bununla birlikte teknoloji aracılığıyla daha doğrudan ifade biçimlerinin oluştuğu söylenebilir. Dolayısıyla alt kültürler, kapitalizm küreselleşme, göç, ifade biçimleri, cinsiyet ve kadın politikaları gibi farklı içeriklerle aktarılabilecek 80'lerden bahsetmek mümkün görülmektedir.

Vitrinde Yaşamak adlı, deneme türündeki kitabında Nurdan Gürbilek, bu dönemin kültürel atmosferini *söz patlaması* ve *sözün bastırılması* ifadeleriyle aktarır. Birbirine karşıt iki durumun varlığını ise temelde oluşan karşıtlık ikliminden oluştuğunu açıklamaktadır. Gürbilek'e göre bu iki karşıtlık …*birbiri ile hem çatışmakta hem de bir diğerini var etmektedir*. Şöyle ki; 80'lerin ilk yarısında askeri müdahalenin etkileri yoğun bir şekilde hâkim iken, ikinci yarısında ise görece özgürlük ortamından bahsedilmektedir. Öncesinde bastırılmış gruplar ve bireyler kamusal alanda tartışılmaya dolayısıyla görünür olmaya başlamıştır (Gürbilek, 2001:21). Gerçekleşen değişim çok kültürlüdür, kimlik-kimliksizlik, merkez-periferi, kendi-öteki gibi birbiriyle iç içe geçen zıt konular etrafında yoğunlaşmaktadır. Bir tarafta sıkıyönetim çerçevesinde hiç olmadığı kadar denetlenen ve kendini sıkışmış hisseden bireylerden bahsedilirken diğer tarafta, ifadeler, sözler, imgeler ile yine hiç

olmadığı kadar kendini dışa vuran bir topluluk tanımı yapılmıştır. Çoğunlukla öteki olarak adlandırılan azınlıkların o güne kadar modern kimlikler edinebilmek için dışarıda bırakmak zorunda kaldığı her şeyin ifadesidir. Dil, din, giyim kuşam, müzik, eğlence… gibi alanlarda, modern tanımının kodlarında bulunmadığı için geride bir yerlerde bekleyen öz'lerinin 80'lerin yenilikleriyle karşılaşması gerçeği olarak aktarılabilir (Erder, 2001: 114).

Yukarıdaki ifadelerde başkalaşan kitle kültüründen bahsedilmektedir. Bir önceki başlıkta değinildiği gibi askeri müdahale, devrim ve ihtilaller sonrası tüm topluluklarda benzer dışa vurum ifadeleri ile karşılaşmak normal görülmektedir. Türkiye özelinde bu durumu farklılaştıran gelişme ise ekonomik dönüşümün, askeri müdahale ile birlikte topluma eklemlendirilmesi olmuştur. Buna bağlı olarak, göç, tüketim alışkanlıkları, reklam ve televizyon yayınları, siyasetten uzak, batıya öykünen ifadeler dönemin yapısını değiştirmiştir. Sonuç olarak mekân, bellek, kimlik, aidiyet, kabul ve farklılık politikaları, ekonomik eşitsizlik toplumun her gün yüzleşmesi gereken gerçekler olarak ortaya çıkmıştır.

Örneğin, Türkiye de iç göç 1960'larda başlamış 70'li yıllarda ivmelenmiş 80'li yıllarda ise görece olarak normalleşmiştir. Ancak göç etkilerinin özellikle 80'lerin ikinci yarısında ve 90'lar içerisinde hissedildiği ifade edilmektedir. İlk zamanlar göç eden gruplar modern yaşamın içerisine dahil olmadan, merkeze çok yakın ama kendi periferi kültürlerini devam ettirmişlerdir. Kendi geçim kaynaklarını bırakarak kent insanının yapamadığı veya yapmadığı işlerde çalışma, serbest piyasa ekonomisinden kazanç sağlama umuduyla modern yaşam biçimi ile tanışmışlardır. Bu grupların içerisinde yetişen genç kuşak ise, eğitim, iş, sosyal çevre zorunluluğundan dolayı yaşam alanlarını merkeze yöneltmiştir. Bu karşılaşma kimi zaman bireylerin değişimi kendi özünde dönüştürmesi ile sonuçlanmış kimi zaman da kendi yönünü bulma ve eklemlenme sorununu ortaya çıkarmıştır. 80'li yıllarda bu kültür biçimi arabesk olarak adlandırılmıştır. Özellikle müzikle ifade alanı oluşturan arabesk kültürde kadercilik, alışkanlıklara duyulan özlem, kaybolan gelenekler ile arada kalma, kendini ifade etmenin yeni biçim müziği olarak yükselmiştir (Gürbilek, 2001: 24).

80'leri ve sonrasını biçimlendiren önemli gelişmelerden biri de kamusal alandaki değişimlerdir. Arendt, Habermas ve Sennett'e göre kamusal alan farklı etnik kültürdeki bireylerin ortaklık oluşturabildiği ve paylaşımda bulunabildiği simgesel ve

politik alandır. Yine düşünürlerin görüşlerine göre bu alan bireyin kendini, var etme, inşa etme alanıdır. Geçmişte bu tanımlara uyan ortak alan, yurttaş alanı olarak tanımlanmış, 70'li yıllardan sonra kamusal alan kavramına dönüşmüştür (Arendt, 2012; Habermas, 2002; Sennett; 2010). Türkiye'nin 80 sonrası kamusal alan dönüşümü ise özellikle kent merkezlerinde, serbest piyasa ekonomileri ve kapitalizm etkisi ile dönüşüme uğramıştır. Özel bir kuruluşa veya kişiye ait merkezilerin varlığı ile kamusal alan tanımı değişmiştir. Ek olarak modern kentleşme düzeninin getirdiği sınıfsal temellere dayanan mahalle/site oluşumları kamusal alandaki dönüşümü tanımlayabilmektedir. Etkileşimin azaldığı, yabancılaşmanın arttığı, korunma kavramının yaygınlaştığı bir toplum atmosferinden bahsedilmektedir (Ortaylı, 1987). Ayrıca Sennett kamu alanıyla ilgili görüşlerine psikolojik değerlendirmelerini de ekler. İnsanların kendi içlerinde yaşayan gereksinimleri ile kamusal alanda yaşananın farklılaşabildiğini ifade eder. Özellikle modern dönemde değişen kamusal alan kavramının bireyin kendisi ve benliğiyle ilgili bir uğraşı olduğunu savunur (Sennett, 2010). İki değerlendirmenin de Türkiye'deki 80 sonrası dönemin yapısı ile uyum sağladığı düşünülmektedir. Gerek yeni ekonomik oluşumlar gerekse toplumda değişen tüketim algısı ile kişilerde bireyleşmeye karşı bir farkındalık geliştiği söylenebilir. Özellikle 80'lerin ikinci yarısı ve 90'ların başından sonra yaşam alanlarında yerli ve yabancı sayıları kentlerde fark edilebilecek seviyenin üzerine çıkmıştır (Ortaylı, 1987). Toplu göçe maruz kalan mahalleler ve semtlerde bile sınıfsal farklılıkların mekân ve aidiyet algısındaki değişimin bahsi geçen yıllarda değiştiği aktarılmaktadır.

Değişen yaşam biçimleri, döneme ait estetik olguları ve ifade biçimlerini de beraberinde getirmiştir. Tahmin edilmesi güç olmayan, her karmaşa ortamının öncesinde veya sonrasında mutlaka değerlendirmesi yapılan bir gerçeklik tartışılmaya başlanmıştır. Kadınlık, kadın tanımı siyasi söylemlere dâhil edilmiştir. Türkiye için 1960 yılından itibaren kademeli biçimde cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları üzerinden kadın tanımı yapılmıştır. Ancak 80'ler sonrasında özellikle mahrem, kişisel, özel alan olarak kabul edilmiş kadına ve cinselliğe dair birçok yaşam pratiği kamusal alanın gündemine gelmiştir. Foucault *Cinselliğin Tarihi* isimli kitabında iktidarın, cinselliğe yaklaşımının bastırılma ve kışkırtmaya dayalı olduğunu ifade eder. Cinselliğin, kadın ve erkek olma kavramlarının iktidarlar tarafından nesnelleştirildiği bir disiplin olarak değerlendirmiştir (Foucault, 2007). Dolayısıyla Foucault'nun ele alış biçimine göre, bilinen ancak söze dökülmeyen bir gerçeğin üzerindeki örtüyü

kaldırmak, Türkiye'deki kaotik birikimi disipline etmenin, sınıflandırmanın, kışkırtarak karşıt tutumu hatırlatmanın bir yolu olabilir.

Dünya üzerinde cinsiyete dayalı ilişkilerin diğer insan ilişkilerinden farklı ölçütlere göre değerlendirilmesi gerektiği görüşü 1970'lerde silinmeye çalışılmıştır. Ancak karşı hareket Yahudi, Hristiyan ve Müslüman topluluklardan gelmiştir. Dini inanış ve gelenekleri birkaç on yıl içinde görmezden gelebilmek mümkün olamaz ve bir kargaşa ortamı oluşur (Tannahill, 2003: 352). Bir kadının tarihte seçme ve seçilme hakkı alabilme süresinin uzunluğu düşünüldüğünde bu karşıtlıklar ortamı anlamsız görülmemektedir. Türkiye odağında ise 80'lerin ikinci yarısında tartışmanın değişkenlerinin oldukça fazlalaştığı söylenebilir. Kolaylıkla kabul görmüş tüketim alışkanlıkları, televizyon, reklam ve dergiler gibi görsel iletişim kanalları, ayrıca görünmek, fark edilmek ve… gibi olmak isteyen yeni popüler kültür etkileri açısından çoklu değerlendirmeyi gerektirmektedir. Örnek olarak 80'lerden sonra aylık kadın ve erkek dergilerinin sayısında eskiye oranla ciddi bir artış gözlenmiştir. Küresel ekonomi ve tüketim alışkanlıkları bakımından normal kabul edilebilirken içerikleri tahmin edilebilir farklılıkları içermektedir. Kadın dergilerinde daha doğru-güzel kadın olmanın püf noktaları erkek dergilerinde ise kadınlara daha iyi-çekici görünmenin fikir ve önerileri bulunmaktadır. Sadece popüler medyada değil, aile ve birey özgürlüğüne yönelik yaptırımlar da gerçekleşmiştir. 1983 yılında belirli bir süreyi aşmış gebeliklerin sonlandırılabileceği, *isteğe bağlı rahim tahliyesi* yasası ile yürürlüğe girmiştir. Bununla birlikte 1981 yılında ilk defa popüler bir isim, cinsiyet değiştirmiş ve bu değişimi nüfus kütüğüne yansıtmak istemiştir. Talebi reddedilmesine rağmen tartışılmış, gündemde kalmış ve değerlendirilmiştir. Ayrıca reklamlarda, filmlerde ve televizyonda cinsel içerikleri artan görseller kısa zamanda hızlıca artmıştır (Saktenber, 1990: 211).

Amaçlardan sembollere, sınıfsal arka plandan örgütlenme biçimlerine, birey tanımından tüketim alışkanlıklarına kadar pek çok açıdan önceki yıllarından farklı bir Türkiye hareketliliği yansımaktadır. Türkiye'deki siyasi ve sosyal politikaların değişikliği, yerine yeni endişeleri bırakmıştır. Onaylanmış görüşlerin dışında ilerlemenin serbestliği, tüketebilmenin ve sahip olabilmenin özgürlüğünü tadan bir toplum tanımından bahsedilebilir. Kavramlar, tanımlar, kişiler hızlı bir yükselişle kendilerinden çok söz ettirmiş ve aynı hızda da varlık koşullarını yitirmişlerdir. Uzun yıllar sonra ilk kez bu kadar önem kazanan kültür popülerleşmiş ardından özerkliğini,

otoritesini kaybederek endüstrinin aracına dönüşmüştür. Baskının denetlenmenin, sınırlandırmaların bu kadar yoğun yaşandığı bir dönemde anlatma, ifade etme, ifşa etme, gösterme arzusu ön plana çıkmıştır (Gürbilek, 2001: 15).

> *Ama 80'lerin bize sunduğu verilerle şunu bir kez daha vurgulamakta yarar var. Bastırılmış olan hiçbir zaman bastırıldığı şey olarak, orada öylece keşfedilmeyi bekleyen saf ve sahici bir içerik olarak, gasp edilmiş payını talep eden saf bir yıkıcı enerji olarak geri dönmez. Tersine geri döndüğü yerin ihtiyaçlarıyla şekillenen, başka biçimler altında hep yeniden inşa edilen, yeni kurgulara olduğu kadar politik manevralara ve kışkırtmalara da açık bir şey olarak geri döner. Bu yüzden de geçmişte bastırılmış olan bugün için daima bir mücadele konusudur. Bir başka deyişle bastırılmış olan ne sadece bastırılmıştır ne de tam anlamıyla geri dönmüştür. (Gürbilek, 2001: 11).*

3.3. Türkiye'de 1980 Sonrası Değişimlerin Sanatla İlişkisi

Yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasından itibaren Türkiye sanatı modernleşme sürecine yönelik devlet desteği ile yoğun bir yapılanmaya geçiş yapar. Ancak tarihsel koşulların etkisiyle sürecin süreklilik ve kopmalarla ilerlediği görülmektedir. Cumhuriyetin ilk yıllarında devlet destekli sanat alanı öncelikli temsilciliğini devrim alanında gerçekleştirir. Bakir bir sanat ortamında sanatçı yeni gelişmelerin, devrimin, inkılapların ve cumhuriyetin temsilcisi konumundadır. Bu döneme ait alan yazında sıklıkla yeni kültür politikaları ve çağdaşlaşma üzerinde durulmaktadır. Atatürk de bu kavramların öncülüğünü cumhuriyetin ilk yıllarında ifade etmiştir. Ulus, milliyet kavramının her alanda benimsenmesi idealleştirilmiş ve değişimin ilk adımının akla yönelik olduğu aktarılır (Renda, 2002: 151).

1950'lerde ise dünya savaşlarının sona ermesi ile kıpırtıları hissedilen sosyal değişiklikler belirginleşmiştir. Toplumda sınıf sistemi bozulmuş, yoksulluk ve işsizlik sorunlarının ekseninde ekonomi, eşitlik, insan hakları alanlarında farklı görüşler olgunlaşmaya başlamıştır. Bu yıllarda başlayan ifade biçimlerinin 1980'lere dek uzandığı görülmektedir. Sanat yavaş yavaş çoğulcu bir yapıda kendini göstermektedir. 1960'larda –devletin serbest bıraktığı ölçüde- bireysel bir ifade/eylem olarak tanımlanan sanat uygulamaları, 60 sonrası Türkiye, karşıt ideolojilerden yükselen sesler ve ekonomik istikrarsızlık atmosferi ile hatırlanabilir.

1960-1980 yılları arasında gerçekleşen askeri müdahaleler sürecinde, kültür, sanat ve topluma yönelik kısıtlamalar, yasaklar ve karşıtlıklar içerisinde bir dönem tanımlanabilir. Özellikle 1970'lerde cumhuriyetin kurucu felsefesine öykünen,

60’lardan sonra ortaya çıkan çoğulcu ortamın bu felsefeyle çeliştiğini öne süren, ulus ve milliyet kavramlarına yönelimler görülmektedir. Bu bakış açısıyla, dönemin sanatçı kuşağı tarafından kuramsal ve estetik sanat yapıtları oluşturulur. Ali Akay bu dönemin özelliğini şu cümle ile ifade etmiştir*; Kültür ve sanat alanlarında hem özgün ulus kimliğine sahip olmak hem de evrenselleşme tartışmaları aynı platformlarda yankılanmaktaydı.* (Akay, 2008: 103), (Özgenel, 2016: 60-64). Bu ikilik hem döneme ait karmaşık toplum yapısını hem de karşıtlık ifadelerinin sanata yansıdığını göstermektedir.

Türkiye’de sanatçıların kültürel yelpazesine bakıldığında; 12 Eylül askeri müdahalesi, kadınlara yönelik eylem ve düşüncelerin hareketliliği, arabesk tavır ve dolaşıma açılmış kültürlerin, yapıtları şekillendirdiği görülmektedir. Özellikle 1970’lerden sonra ifadesi güçlenen kavramsal sanat ve nesne sanatının sanat üsluplarına getirdiği düşünsel çizgiyle, 1980’lerin dışavurumcu etkileri, Türkiye sanatının oluşumunda belirleyici bir etkiye sahip olmuştur. Bu bağlamda klasik sanat biçimlerini dönüştüren birtakım etkinlikler düzenlenmiş ve Türkiye 1980’lerden itibaren uluslararası sanat ortamına adım atmıştır.

1980 yılında gerçekleşen askeri müdahale sonrası sanat çevresinde de bir süre sessizlik gözlemlenir. Sanatçılar ve aydınlara yönelik sıkı denetlemeler ve gözaltılar bu suskun ortamın muhtemel sebebi olarak düşünülebilir. Demokrasi ortamının yenileşmesi için bu kez daha uzun zaman geçmesi gerektiği herkes tarafından hissedilmektedir. Önceki bölümlerde aktarılan yeni düzenlemeler ve toplum tavırlarının beraberinde sanatçılar, birey olarak maruz kaldığı yoğun dönemle, toplumsal ve bireysel sanat arasındaki yabancılaşmayı yaşamıştır.

1980’lerin ortalarına doğru sanat üretimlerinde toplumsal, ekonomik, politik ve kültürel alanlar arasındaki sınırların belirsizleştiği görülmektedir. Yeni Eğilimler ve birkaç yarışma sergisi dışında tamamı sanatçı inisiyatifleri ile gerçekleşen sergilerden söz edilmektedir. Sergilerde ele alınan içerikler, Cumhuriyet ilanından itibaren zaman zaman sakinleşen zaman zaman kaynayan konuların tümüne karşı bir açılma olarak tanımlanabilir. Çalışmalar; toplumsal gerçekçiliği, kapitalist sanat piyasasına karşı bir tepkiyi, anti demokratik görüşleri, etnik ve kültürel kimlikleri, ülke içi göçleri, kadın haklarını, feminizmi ve halktan uzaklaşan sanat ortamını irdeleyen kavramlar etrafında yoğunlaşır (Uz ve Uz, 2018: 4). Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, Ayşe Erkmen, Canan Beykal, Erdağ Aksel, Gülsün Karamustafa, Osman Dinç, Füsun Onur,

İsmail Saray, Ergül Özkutan, Cengiz Çekil bu dönem sergilerde yapıtları ile yer alan ve ifadeleri ile öne çıkan isimlerdendir. Dönemin sanatçıları olarak gösterdikleri ortak tavır resim ve heykelden farklı işlerin öne çıkması ve sınırlı sayıda olsa da izleyiciyle buluşmasını sağlamak olmuştur. Ancak ülke içinde dolaşıma giren serbest ekonomi koşulları ve kapitalizm ruhu ile özellikle Ankara ve İstanbul'da açılan özel galeriler ile galericilik kültürünün güçlendiği görülmektedir. Paralel olarak, devlet sergilerinin sayılarının azaldığı ve sanat yapıtlarının yatırım nesnesine dönüştüğü, koleksiyonculuk tanımının oluştuğu hatta zaman zaman sanatçıların da bu döngüde yer alabilmek adına fazla sayıda resim yapma çabasından söz edilmektedir. Resim sanatının alınıp satılabilen nesne üretmesinin ve bu üretimin pazarlama kaygıları ile yönlendirilmesinin resim sanatının gelişimine uygun olmadığı eleştirileri bu dönemde başlamıştır (Hasgüler, 2013; Kahraman, 2008: 23).

Dönemin genç kuşak sanatçıları sanatın, satın alınabilen nesne durumuna, galeri ve koleksiyonerler vasıtasıyla yaygınlaşan sanat piyasasına karşı çıkarken geleneksel estetik ve kuramların dışında yapıtlar ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. Bu farklı ifadelerin yaygınlaşması ile sanatçı ve izleyici arasında yeni düşünsel iletişim ortamı doğabilecektir. Değişen uygulama yöntemleri ile artık sanatçı resim, boya ve tuvalden uzaklaşarak, kompozisyon biçimi yerine düşünce, bilgi, malzeme ve buluşa odaklandığı söylenebilir. Özellikle izleyiciye bildiklerini tekrar tekrar düşündüren, gerçeklik, karmaşa, eleştiri sınırlarında ifade yöntemleri arayan sanatçılardan söz edilmektedir. Yeni sanat uygulamalarının ifade sınırları zamanla genişlemiş ve sanat eseri, sanatçı, müze, galeri tanımları sorgulanmaya başlanmıştır.

Dönem itibariyle sanat hem modern Türkiye'nin tanıtım aracı hem de batı ile bütünlüğü sağlayabilecek araç konumundadır. Küreselleşmenin farkındalığı ve özgürlüğü ile tanışan sanatçıların bu dönemde kendi postmodern tavırlarını ortaya koydukları söylenebilir. Önceki bölümlerde de ifade edildiği gibi her kültürün, ulusun, modernizm ve modernizm sonrası ortaya çıkan gelişmeleri farklılık gösterir. Avrupa'da yeşeren modernizm süreç ve tanım olarak farklı içeriklere sahipken, Orta Doğu'daki içerik bambaşka olabilmektedir. Bu doğrultudan Türkiye'ye baktığımızda benzer şekilde hem sürecin hem de dinamiklerinin başkalaştığı görülmektedir. Uluslararası iletişim araçları, medyanın her alana ulaşan hâkimiyeti, yaygınlaşan tüketim kültürü, batı ile bütünleşebilmenin temsili sayılırken, Anadolu gelenekleri, kurallara göre yaşama biçimi ise yerel kimliğin temsili olarak şekillenmiştir. Toplum

üzerindeki anlamı yeterince aydınlanmamış batı evrenselciliği, gelenekçilikle birlikte kullanılmaya başlanmıştır. Sonucunda; Anadolu insanını *modern* kavramına dahil etmeyen bir çoğunluk karşısında, kuralların dışına çıkmadan geleneklerin içine modernizmi entegre etmek isteyen bir çoğunluk ortaya çıkmıştır. Sözü edilen bu sosyo-kültürel çeşitlilik ve karşıtlık ortamında sanatsal değişimlerin oluşmaya başladığı aktarılmaktadır (Altındere ve Evren, 2015: 34-35).

3.4. 1990 ve Sonrasında Türkiye'de Sanatsal İçerikler

Araştırmanın anlatımında özellikle kopuş ve başkalaşım olarak tanımlanan sanat dönemlerinin, zamanın ruhuna, toplumun ve kültürün seyrine bağlı olarak yaşamla girift bir akışta oluştuğu vurgulanmaya çalışılmıştır. Bu anlamda, Türkiye için Cumhuriyetin ilanından itibaren birbirine sebep olan bir dizi değişim ve dönüşüm aktarılmaktadır. Bu bakış açısıyla 90'lı yılları keskin dönüşüm tarihi olarak belirlemek bir önceki otuz yıl boyunca oluşumu hazırlayan gelişmeleri göz ardı etmek anlamına gelebilir. Alan yazında 90'lı yıllar her ne kadar milat gibi sunulsa da uzun yılların birikiminin sonucudur. 1990 sonrası, etkileyici sanat uygulamaları ile karşımıza çıkan sanatçıların bir kısmı 60'lardan itibaren üretmeye devam eden isimlerin, süregiden üsluplarının yansımasıdır ve sanatçılar kavramsal sanatın ötesinde bir arayışa yöneldiği ifade edilebilir. Ancak Batı ile senkronize bir kavramsal yapıdan söz edilmemektedir. Türkiye'nin siyasi ve kültürel ortamından dolayı özellikle kültür kimlik, cinsiyet, ulus devlet, etnik kimlik, ötekileştirme, modernlik, merkez-periferi, popüler kültür ve çok kültürlülük kavramları çokça kullanılmaktadır (Altındere ve Evren, 2015: 83-84). Yaygınlaşan, disiplinler arası uygulamalar, dışavurumcu sanat yapıtları, öznel ifadelerin metaforlar, imgeler ve göstergelerle aktarıldığı sanat uygulamalarında, gelenekselden hızlı bir kopuşun gerçekleştiği ifade edilebilir. Ancak etkileri çok belirgin değildir.

90'ların ilk yıllarına işaret eden bu durum, yeni malzemeler, yeni üretim teknikleri ile ilişkiler oluşturmuş ve sanatçıya serbest, özgür bir platform sağlamıştır. Süreyyya Evren, bu serbestlik alanının bir sonucu olarak Türkiye'de 1990'lara geçiş dönemini *sanatta profesyonelleşme yılları* olarak yorumlar. Aynı zamanda bu dönemde profesyonelleşmeyi güdüleyen durum, sanatçıların neredeyse ilk kez batı sanatı ile eş zamanlı kavramlar ve uygulama biçimlerini üretebilmeleri olarak tanımlanmaktadır (Altındere ve Evren, 2015: 36).

Tüm bu gelişimler beraberinde sanatın olası farklılıkları kendini göstermiştir. Özellikle disiplinler arası uygulamaların içine aktarılan büyük anlamlar, yapıtlarda görüneni düşünceye devreder. Disiplinler arası uygulamaların yaygınlaştığı dönemlerde, yapıtın göstergelerinin ve temsillerinin eser ile bağlantısının en uç noktasında olmasını amaç edinen çalışmalar ortaya çıkmıştır. Hatta kullanılan nesnelerin çeşitliliği ve değişkenliğinin ciddi şekilde önemsendiği ifade edilmektedir. Aynı zamanda modernist sanat biçimlerinin belirleyici üslupları yıkılmaya çalışılmıştır. Sanatçılar sadece biçimi değil mekânı da sorgulamıştır. Bilinen anlamda galeri mekânının dışında; mekânın da yapıtın bir parçası olduğu kavramsal düzenlemeler uygulanmıştır (Uz ve Uz, 2018: 2).

Aynı dönemin başlarında, Avrupa'da eğitim almış Ali Akay, Vasıf Kortun, Hasan Bülent Kahraman gibi genç kuşak isimler Türkiye'ye dönmüş, sosyoloji, felsefe eleştirileri ile sanat biçimine alternatif yol çizebilen sanat tavrı oluşmuştur. Bu gelişmelerin bütünsel değişimi olarak Türkiye'de ilk kez 90'lı yıllarda, yazar-düşünür-küratör birlikteliğini içeren sanat müdahaleleri gerçekleşmiştir. 1990'lardan itibaren sanat daha önce hiçbir dönemde olmadığı kadar üretimlerinde ideolojik söylemlerden etkilenmektedir. Dolayısıyla 90'lı yıllar Türkiye'de sanat pratikleri için yeni biçimlerin eleştiri ve düşünce odaklı uygulanmaya başlandığı yıllar olarak tanımlanabilmektedir (Duben, 2016).

Türkiye sanat ortamında daha öncesinde dipten sakin ve sessizce ilerleyen tüm sanat oluşumları yüzeyde görünür olmaya başlamıştır. Öncesinde figüratif resim ve soyut sanat arasında ilerleyen tartışma alanı artık tuval resmi ve yerleştirme arasına yönelir. 90'lar öncesi, performans sanatı, kavramsal sanat, feminist sanatı, oluşumlar ve süreç sanatı gibi uygulamalarla, sıradan nesnelerin bilindik anlamları ve statüleri değiştirilmiştir. Sanat bir düşünce aktarım biçimine dönüşmüş, alıcı/izleyici arasındaki aktarım nesne alışverişi durumundan; kavram, kültür ve psikolojik alışveriş durumuna evrilmiştir. Çoğunlukla; satın alınamayan, koleksiyonlara dâhil edilemeyen dolayısıyla sanatın nesne olma durumuna karşı duran çalışmalar ortaya çıkmıştır. Bireysel ifadeler artmış; alternatif, yenilikçi sanat hareketleri ile sanat nesnesi de değişikliğe uğramış, sorgulanmıştır. Bununla birlikte 80'lerde görülmeye başlanan galericilik sistemi 90'larda daha güçlü ve etkili kurumlara dönüşmüş, bu dönüşümün etkisiyle galeri politikalarında; yeni sanat, genç sanat, yeni anlayışlar gibi; sanatçının

bakış açısındaki değişimini destekleyici ifadelerin ortaya çıktığı görülmüştür (Kahraman, 2008: 33), (Duben, 2016).

Batı ile eş zamanlı olmak, aynı dönemlerde aynı ifadeleri ortaya koymak, sanat dünyasındaki küreselleşme etkilerinin göstergesi olarak yorumlanmıştır. Ancak Türkiye sadece izleyici ve uygulayıcı olarak değil, sanatta küreselleşme dinamiğine bienaller ile eklemlenmiştir. Alan yazında yer alan çeşitli ifadeler, özellikle tek küratörlü sisteme geçen bienallerin Türkiye çağdaş sanatını kalıcı şekilde değiştirdiği yönündedir. Türkiye, dünyada 70'lerden itibaren uygulanan küratörlük kavramı ile 87 yılında tanışmıştır. İçerik, biçim kurgusu ile sergileme fikri, eserleri kavramlar ve fikirler bağlamında bir araya getirmek, o güne kadar ülke sanatçıları için alışıla gelmiş bir yöntem değildir. Aynı zamanda, şehirde bulunan tarihi mekanların sanatsal düzenlemelerle izleyicilerle paylaşılması, belirlenen temalar ve küratör–sanatçı birliktelikleri anlamında başlangıcından itibaren Türkiye sanat ortamında yenilikçi bir anlama sahiptir (Okan, 2012: 23-24).

Bienaller 1987 yılından beri süregeliyor olmasına karşın, 90'lı yılların ekonomik hareketlerinin etkisiyle ivme kazanmıştır. Öncü yaratıcı ve deneysel sanatın gösterildiği zeminler olmasının yanı sıra yurtiçi ve yurtdışı sanat çevreleri, sanatçı, küratör ve eleştirmenler arasında uluslararası bir kültür ağının kurulmasına olanak sağlar. Siyasal ve toplumsal olarak değişen Türkiye'de, sanatçılar, uluslararası dolaşım ve bienaller ile merkez-periferi durumunu aşan bağlantılar edinmiş, yeni sanatçı kimlikleri kurulabilmiştir. Sözü edilen gelişmeler karşısında 1990'ların postmodern teorik söylemi ortaya çıktığı ifade edilmektedir. Politik ve tepkisel içeriklere sahip, zamanın ruhuna dokunabilen, çağının sorunlarını temsil ve göstergeler aracılığıyla görünür kılan sanat uygulamaları bu dönemde sayıca artmıştır.

1990'ların ikinci yarısında tuval boyama ve yerleştirme arasındaki gelgitli ilişkiden kurtulan yeni nesil sanatçılardan söz edilmektedir (Uz ve Uz, 2018: 9). Saflık ve tekillik ideallerini tek bir ifade biçiminde aktarmayı tercih etmeyen sanatçılar, yerleşik galeriler düzeyine indirgenmiş estetik kavramları sorgulayarak, çeşitliliklerini ifade etmeye çalışmışlardır. Popüler kültür, sokak kültürü arabesk etkiler ve özellikle kimlik sorunlarının etki alanında kalan sanatçılar aynı zamanda çoğulcu bir disiplin anlayışına sahiplerdir. Bu sanatçıların düşüncelerine göre toplumda yaşanan gerçeklikler doğrudan ya da alternatif göstergeler ile nitelenebilir. Özellikle günden güne toplulukları çevreleyen tüketim kültürünün yansımaları yapıtlarında

görülebilmektedir. Sözü edilen iklim sadece Türkiye'nin 90'lı yıllarına özgü bir durum değildir. Avrupa sanatında da ve pek çok ülkede 90'lar, 80'lerden belirgin bir kopuşun izlerini taşımaktadır. Ali Akay'ın *paradigma değişimi* ifadesi ile tanımladığı bu dönem, temel kurallar ve içerikler anlamında gerçekleşen değişimin etkilerini gösterebilmektedir. Yirmi yıldır tanım olarak hayatımızda mevcut küreselleşmenin yansımaları, bu dönemde belirginleşir. İletişim araçları sadece değişmekle kalmaz yaşamımıza hızlıca eklemlenmeye bu dönemde başlar (Akay, 2008: 102). Dolaysıyla sanatçı için yeni bir atmosfer oluştuğu söylenebilir. 95'ten sonra dönemin ikinci yarısını şekillendiren daha bireysel işlere yönelen yeni nesil sanatçılardan da bu gelişmelerden etkilendiği söylenebilir. Tanımlanabilen klasik sanatın izlerini uygulamalarına yansıtan bir nesilden yine siyaset ve sosyoloji temelinde konulara odaklanan, yakın sanat tarihinden beslenen bir başka nesile geçiş söz konusudur.

Dönemin sanatçılarına göre disiplinler, inanışlar, değerler zihinlerde dağılmaktadır. Lyotard'ın ifadesindeki gibi büyük anlatılara olan kuşkucu yaklaşımlarla mutlak ve nihai gerçeklerin temelleri sarsılmaktadır. Bu bakış açısıyla sanatçılar gerçeğin tekrar veya yeni ifadesiyle uğraşmamayı tercih ettiği görülebilmektedir. Sanatçılar gerçekliği ispatlamak yerine, sadece kavramsal müdahalede bulunurlar (Çalıkoğlu, 2008: 12). Türkiye'ye ait modern sanat çevresi ve toplum tarafından kanıksanmış pek çok kavram bu dönemde irdelenmiştir. Süreyyya Evren sahnenin aşağıdan ele geçirilmesi tanımıyla aktardığı dönemin sanatını şu şekilde tanımlamıştır;

> *Dışarıdan gençler, çok dışarıdan, başka disiplinlerden alaylı yetişenler gelip örgütlenip, ilkeler ve yaklaşımlar ve vizyonlardan müşterekler üzerinde birleşip şok ediyorlar, provoke ediyorlar, kendi kendilerine güzelleme ve alay boca ediyorlar. 90'ların sanatında geçmişin ülkeyi yeni sanata hazırlayanlarında olmayan her şey var; kavga var, komplo var, dergi çıkarma var, umursamama ve kendi anlam alanını ana gövdeden bağışık yaratma var, azıcık toparlanır toparlanmaz tarih yazımına girişme bile var. O yüzden bu dönem yapılan her iş bir bağlama oturuyor. (Altındere ve Evren: 2015: 16)*

2000'lere doğru yeni olana karşı gösterilen direnç yerini kabule bırakmıştır. Plastik sanatlar tanımı yetersiz kalırken sanat uygulamalarına eklenen yeni biçimleri kapsayabilen görsel sanatlar tanımı yaygınlaşır. Ayrıca Türkiye sanatında uluslararası eğilim ve kavramların çok hızlı biçimde uygulanabilmesi, 90'larda garipsenen sanatçı, eser, figür, sergi, çevresinde oluşan yerleşik algıların yapı sökümünü kolaylaştırır.

(Çalıkoğlu: 2008), (Kahraman, 2008). *Çağdaş Sanat Konuşmaları-3* isimli yazında, Gülsün Karamustafa, Levent Çalıkoğlu ile gerçekleştirdiği söyleşide, Türkiye'nin 90 sonrası sanatını şu sözlerle tanımlamıştır:

> *...1985'te ben resim alanında boğulmuş durumdayken kendi sanatımın içine objeleri de dâhil etmeye başladım. Bunlar çevremde bulduğum, gördüğüm, sosyal hayatın içinden birtakım objelerdi ve bunlarla yeniden sanatımı üretmeye başladım. Ama söyle de bir durum vardı. Resimlerimi fevkalade sevinerek gösteren galeriler bu isleri göstermekten kaçınıyorlardı. Bu isleri sergilemek için en sonunda kendim cesaret gösterdim. Bir apartman dairesi kiraladım. Amaç modernist anlamda tekil bir sanat eseri üretmekten çok uzaktı. Sosyal alanda sanatsal pratik çerçevesinde çalışıyor ve üretiyorduk. Her yaptığımız isin yoğun birikimi bizi bir sonrakine hazırlıyordu. Sanatçı yaşıyor ve çalışıyor... Önce tartışıyorduk, sonra yolumuzun ne olması gerektiğini saptıyorduk... Gülsün Karamustafa. (Çalıkoğlu, 2008: 55)*

90 sonrası güncel sanatta içeriğin zengin ve çok disiplinli olmasının yanı sıra tarihsel olarak çağına yansıyan bazı sosyolojik problemler aktarılmıştır. Özellikle farklı etnik kökenlerin iç içe yaşadığı coğrafya ve siyasi, dini birtakım kuralların hızlı değişimlerinden dolayı kimlik bu dönemde hem bir tabu hem de her yönüyle eleştiri alabilen kavram olarak göze çarpmaktadır. Sanat çevresinde etnik köken, kadın, cinsiyet, ırk, dil, militarizm ve çeşitli ideolojiler gibi farkındalığı günden güne yükselen kimlik tartışmaları mevcuttur. Ali Akay, 2000'li yıllarda karmaşanın sanattaki durumunu *yersizyurtsuzlaşma* ifadesi ile aktarmaktadır (Akay, 2008). Dolayısıyla kimlik eleştirilerinin tam karşısında kimliksizleşme problemi yer aldığı söylenebilir. Kimlik ve kimliksizleşme sorunu göç, alt kültür, etnik gruplar dâhilindeki bireylerin kozmopolit sistemin içinde yer almasıyla başlamaktadır. Kavramlar, popüler kültür, tüketim kültürü ve kapitalist sistem üzerinden gün yüzüne çıkan kimlik kodlarının kırılması düşüncesi ile ele alınmaktadır. Bu bağlamda var olan sadece sınıfsal farklılıklar değil, kültürel çeşitliliğin de gündemde yer alması dönemin sanatçılarını da ideolojik konular çevresinde hareket etmeye yönlendirir. Kimlik kavramı ise bu açıda, pek çok kültürel konunun merkezinde yer alabilmektedir. Özellikle uluslararası hareketler ve bilgi iletişim kaynaklarının artmasıyla tarihsel ve güncel kimlik problemleri birikimlerle sanata konu olmuştur. (Geçmişten bugüne kimlik göstergeleri ve sanat/makale/996). Ancak 90 sonrası pek çok kavramda karşılaşıldığı gibi var olan bu kimlik çeşitliliği hem propaganda aracı olmuş hem de kısa zamanda kültür endüstrisi içerisinde tüketilmeye çalışılmıştır. Bu açıdan, 90 sonrası sanat

uygulamaları, kültür ve kimlik ilişkilendirmeleriyle yoğun eleştirilerin gerçekleştiği ve eleştirme biçiminin geleneğe dönüştüğü kademeli bir dönem olarak bahsedilebilir (Odabaş, 2012: 439)

Kimlik, cinsiyet bağlamında ön plana çıkan diğer olgu, bir meta olan ve beden, ahlak üzerinden artan eleştiri ortamıdır. Türkiye'nin yakın tarihinde din, ideoloji, inanç bağlamında kültürel kontrol alanı olarak var olan cinsiyet ve kadın olgusu 90'ların göreceli özgür ifade ortamında belirgin biçimde uygulamalara konu olmuştur. 90'ların ikinci yarısından itibaren Canan (Şenol); İktidarların, toplumu bedenler bütünü olarak görüp, her bedeni kontrol altına almaya çalıştığını savunur. Bu düşünceyle çalışmaları, iktidar bağlamında, cinsiyet, kadın, aile ve beden konularındadır. *Özel olan politiktir* (Sanatatak, 2016) düşüncesi ile çalışmalarını gerçekleştiren sanatçı kadın, cinsiyet ve sanat ilişkisini şu şekilde yorumlar:

> *Benim en çok üzerinde durduğum şey özel olanın bedenimizin politik olmasıyla ilgili. Özel hayatımızda günlük temizliğimizden tut, cinsel yaşamımıza, bireysel ilişkilerimize; üremeden tut, toplumsal yaşayışımıza kadar özel yaşantımızı belirleyen belli kurallar var. Bunlar ister devletin ister gelenek göreneklerin koyduğu kurallar olsun, kendi içimizde oto-kontrolle uyguladığımız şeyler. Nasıl giyineceğimizden nasıl yıkanacağımıza kadar belirlenmiş (Okan, 2012: 33)*

Sadece Türkiye'de değil küresel ortamda pek çok ülkede kimlik kavramları çerçevesinde kadın, cinsiyet ve beden eleştirilerinin yükseldiği bir iklimden bahsedilebilir. Aynı zamanda yine pek çok coğrafyada cinsel özgürlük talepleri bu dönemde arttığı aktarılmaktadır. Bu anlamda sanatçılar ve diğer pek çok alanlardan gelen eleştirilerin yanında bu dönemin sorgulamaları ve ifadeleri kendinden önceki kuşaktan oldukça farklıdır. Dolayısıyla bu dönem kimlik eleştirilerini tanımlarken kültürel kopuş sonrasında yeni kimlik arayışlarından bahsedilmektedir. Aynı atmosferin sanat yapıtlarında yer bulması kaçınılmaz olarak aktarılmıştır (Odabaş, 2012: 437). Canan, toplumsal cinsiyet, toplumsal iktidar ve denetim altındaki beden arasındaki ilişkilere sanatının her döneminde yer vermiştir ve bu alanda tek değildir. Bu bakış açısıyla Canan ve diğer sanatçıların yapıtlarını sadece feminist ideoloji ve kadın başlığıyla okumak yanıltıcı olabilir. Temelde kimlik kavramı, daha önce Ali Akay'ın ifadesinde bahsettiği gibi sadece kadın, beden ve ötekileştirilenlere yönelik değil gelen olarak kimliksizleşme durumunun çabasını gösteren bireyi tanımlama olarak karşımıza çıkmaktadır (Okan, 2012: 33).

Her birimizin farklı bakış açısı vardı ama sanırım hepimizin ortak paydası her türlü ayrımcılığa, ırk, dil, din, cinsiyet, milliyet cinsel eğilim ve beden politikası yaklaşımlarıyla devletin ya da başka bir ideolojinin kadın bedeni, giyimi, sureti üzerinden politika yapmasına karşı olmaktı. Canan, Sanatatak (Sönmez, 2016)

Yakın zamana kadar dünyada ve Türkiye'de birçok kadın, sanat yapıyor olmasına karşın, cinsiyet bağlamında öteki kavramı üzerinden çalışmalarını sürdürmek zorunda bırakılmıştır. Bilindiği gibi kadının sanatçı birey olarak katılımlarının kabulü tarihte çok yeni bir durumdur. Her ne kadar postmodern söylemler kadının siyasallaşmasını ve özgürleşmesini öne çıkarsa da kalıplaşmış gelenekleri değiştirmek kolay olmamıştır. Yaklaşık olarak dünyada 60'lar sonrasında sanatta özgürleşen kadın etkisi, Türkiye'de özellikle 90 sonrası dönemde yansıma bulmuştur. Ülke içinde kabul görmenin yanı sıra çifte çaba gerektiren periferideki ve/veya batı-dışındaki kadın olma durumundan ötürü ile daha çok çaba ve emek harcamaları gerektiği başka bir dezavantaj olarak belirtilmektedir.

Réne Block küratörlüğüne, Orientation teması kapsamında düzenlenen 4. İstanbul Bienali, Türkiyeli kadın sanatçılara fırsat eşitliği sunması yönünden önemlidir. Bu bienal ile sanatta kadın erkek eşitliğine yönelik kapsam oluşabildiği aktarılmaktadır. Üretilen yapıtlarda eskiye kıyasla, örtülü ifadelerden ziyade kadının siyasallaşmasını ve özgürleşmesini ifade eden doğrudan anlatımlar görülür. Devam eden dönemde, kadının sadece sanat üretimlerinde yer alması değil, kadın tanımı, kuralları ve ötekileşmesine yönelik çalışmaların normalleşerek gerçekleşebildiği söylenebilir. Vasıf Kortun ve Erden Kosova, yer aldıkları bir söyleşide, Füsun Onur, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, Hale Tenger'e atıfta bulunarak, Türkiye'de güncel sanat omurgasının ağırlıklı olarak kadınlardan oluştuğunu işaret etmişlerdir. Dönemin öne çıkan çalışmaları, kadın erkek eşitsizliği, kadının kültürel kodlar aracılığıyla ötekileştirilmesi, ata-erkil kültürün kadın üzerindeki etkisi gibi konular çevresinde uygulanmıştır (Şentürk, 2018: 13-15).

Aktarımların ışığında, 1990 sonrası Türkiye'de çağdaş ve güncel sanat platformu özgünlük, yaratıcılık temelinde, müdahaleci ve direnişçi tavırları serbest bırakmıştır. Biçim ve ifadelerdeki değişiklikler beraberinde gelenekler bozulmuş ve yenilikler değişen duygusal ve psikolojik iklimin belirtileri olarak kabul edilmiştir. Söz konusu duygusal ve psikolojik iklim ise 80'lerin başında yaşanan tüm sosyo-

politik ve maddi istikrarsızlığın sonucu olarak görülebilir. Türkiye için 90'lar ve sonrası bu anlamda yeni ifade biçimleri, değişen sanat pratiği, entelektüel sanat izleyicisi olarak tanımlanabilir. Hem sanatçının hem de sanat alıcısının algılama, dolayısıyla var olma biçimlerinde kademeli bir dönüşümden söz edilmektedir. Farkındalığı yüksek bir sanat ortamının yanı sıra, hayal gücü, sahiciliği, çıkışları ve keskin ifadeleri, demokratik ifadelerin sınırlarının zorlandığı bir dönem olarak bugün de zihinlerimizi meşgul edebilmektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ARAŞTIRMA METODOLOJİSİ

Bu bölüm, araştırma probleminin çözümlenmesinde ve analizinde kullanılan metodoloji ile ilgili ayrıntılı bilgiler sunmaktadır. Araştırma modeli, araştırma evreni, veri toplama araçları, araştırma ortamı, katılımcılar, pilot çalışmalar, analiz yöntemleri, analize dair araştırmacı görüşleri gibi araştırmanın başlangıç, gelişim ve sonuç aşamasına kadar gerçekleşen sürecin detaylarını içermektedir.

4.1. Araştırma Problemi

Türkiye'de çağın sanatına kapılarını açan sanatçı uygulamalarında yer edinen giyim eşyalarının, sanat nesnesine dönüşme sürecinin altında yer alan kavramların incelenmesi ve ortaya çıkarılması bu araştırmanın konusunu oluşturmaktadır. Araştırmanın odak noktasında ise 1990 sonrası Türkiye'sinin çağdaş sanat uygulamalarında giysiye; anlam, taşıyıcı, temsil ve gösterge olarak yer veren sanatçıların sanat pratiklerinde giysi nesnesi aracılığıyla zemine işleyen etkisi incelenecektir. Bu doğrultuda aşağıdaki sorular araştırma problemini oluşturmaktadır.

- 1990 sonrası çağdaş sanat uygulamalarında sanatçılar hangi sebeplerden dolayı giysiyi kullanmayı tercih etmiştir?
- Sanat nesnesi olarak giysi, izleyici ve sanatçı arasında hangi kavramlara aracılık eder?
- Giysinin kabul görmüş anlamlarının yanında sanatçıların hafızalarında yer alan anlamları nelerdir?

4.2. Araştırma Modeli

Araştırma modeli, çalışmanın amaca uygun olarak, genel varsayımlardan veri toplama, analiz, yorumlama ve değerlendirme aşamasına kadar olan süreci tanımlar. Bu çalışma, evren grubundaki sanatçıların sanat nesnesi olarak giysiyi kullanmalarındaki fikir ve pratiklerine işleyen düşünceleri veri niteliğinde toplamayı amaçlamaktadır. Araştırma sırasında nitel araştırma yöntemlerinin, araştırma problemine ve araştırma evrenine uygunluğu öngörülmüştür. Nitel araştırma yaklaşımı temel olarak bireylerin eylemlerine ve deneyimlerine yükledikleri anlamların keşfedilmesi ve yorumlanmasıyla ilgilidir (Creswell 2014). Bu anlamda bu çalışma için nitel araştırma modeli ile; birtakım sorular, gözlemler, görüşmeler ile

araştırmacıyı da araştırma sürecine dahil ederek araştırmayı çevreler ve araştırma grubunun yargıları ve davranışlarını analiz edebilmeyi amaçlanmıştır. Ek olarak, çalışmada nitel araştırma yönteminin tercih edilme sebebi, araştırma konusu ve araştırma sorularıdır. Araştırma çağdaş sanat / çağın sanatı olarak tanımladığımız, kökleri geride bıraktığımız yüz yıla dayanan özel bir dönemi içermekle birlikte, günümüzde yaşayan sanatçıların o yıllara ait anı, düşünce ve hatıralarını sorgulamaya odaklıdır. Nitel araştırma modeli, bilinen ya da bilinmeyen gerçeklerin, öznel ve yorumlayıcı bir süreçle ifade etmeyi amaçlar. Bu bağlamda araştırmaya dâhil olan grubun duygu, düşünce yapısı ile sosyolojik yorumlarını irdeleyebilen yöntem olması sebebiyle nitel araştırma modeli bu çalışmaya uygun bulunmuştur. Bu araştırma kaynak taraması, doküman analizi ve görüşme gibi nitel veri toplama yöntemlerinden oluşmaktadır.

Araştırma grubunun oluşturulmasındaki sürecin ilk aşamasında Türkiye sanatına dair alan yazına ve etkinliklere yönelik incelemeler değerlendirilmiştir. Sonraki aşamada, 90 sonrası Türkiye'de sanat uygulamalarında sanat nesnesi konumunda giysi kullanan sanatçılar belirlenmiştir. Sanatçıların hafızalarında bulunan, 1990'lı yıllara ait *Sanat, Giysi ve Türkiye* kavramlarına odaklanabilmek araştırma sonunda zihinlerindeki birtakım kavramları keşfedebilmek hedeflenmiştir. Bu doğrultuda nitel araştırma dâhilindeki; görüşme yöntemi, veri toplama aracı olarak belirlenmiştir.

4.2.1. Araştırmanın veri toplama yöntemi

Çalışmada; nitel araştırma yöntemi dahilinde veri ve bilgi toplamak için görüşme yöntemi tercih edilmiştir. Görüşme araştırmacının, gözlem, muhakeme, söz alışverişi sırasında ortaya çıkan durumların değerlendirilmesi gibi katkılarını da kapsar. Ancak sohbet serbestliğinde değil, temelde soru sorma/yanıt alma çalışması olarak tanımlanmaktadır (Karasar, 2016). Araştırmalarda en çok uygulanan görüşme türleri, bireysel, yüz yüze, söz alışverişidir. Yüz yüze grup görüşmesi, posta yoluyla, kişinin kendisinin yanıtladığı soru formu veya telefon görüşmesi şeklinde de olabileceği gibi anlık, kısa bir görüş alışverişi biçiminde, örneğin telefonda gerçekleştirilen beş dakikalık bir görüşme veya hayat hikâyesi görüşmesi niteliğinde çok sayıda, uzun süreli, hatta bazen günler süren biçimde de olabilmektedir (Punch, 2013: 207). Bir nitel araştırmada kullanılan görüşme yöntemi, genellikle kişisel etkileşimin araştırmaya katkı sağlayacağı durumlarda kullanılmaktadır. Katılımcıların

görüşme esnasındaki sohbet akışı kontrol edilebilir durumda olabilme imkânı, katılımcıdan ayrıntılı bilgileri alabilmek için görüşmenin yönetilebilmesi, jest, mimik, beden dili gibi tamamlayıcı iletişimsel ifadelerin takibinin mümkün olması gibi avantajlarından dolayı bu araştırma için yarı yapılandırılmış görüşme ve tamamlayıcı strateji olarak gözlem yöntemi uygun görülmüştür.

4.2.2. Yarı yapılandırılmış görüşme

Nitel araştırma yöntemlerinde kullanılan *yapılandırılmış görüşme, yapılandırılmamış görüşme, yarı yapılandırılmış görüşme, odak grup görüşme* türlerinden en yaygın kullanılanlarıdır. Üç görüşme yöntemi de genellikle, pazarlama, sosyal bilimler, anket metodolojisi gibi araştırma alanlarında bir keşif aracı olarak kullanılabilmektedir. Ancak üçü de benzer teorik çerçeveyi verirken bazıları araştırma sorusunun farklı yönlerini de araştırabilmeye imkân sağladığı görülmektedir. Bu düşünceyle, önceden belirlenmiş bir tematik çerçeve içerisinde soru sormaya dayanan *yapılandırılmış* görüşme ile *yapılandırılmamış* görüşme türlerinin karışımı olan *yarı yapılandırılmış* görüşme yöntemi ile çalışma planlanmış ve görüşme soruları da bu planlamada hazırlanmıştır.

Tablo 2. *Görüşme türleri arasındaki farklılıklar*

	Yapılandırılmış görüşme	Yarı yapılandırılmış görüşme	Yapılandırılmamış görüşme	Odak grup görüşmesi
Sorular sabittir	✓	✓	×	✓
Soruların sırası değişmez	✓	×	×	×
Soruların sayısı değişmez	✓	×	×	×
Ek soru sorma seçeneği bulunur	×	✓	✓	✓

Kaynak: https://www.scribbr.com/methodology/semi-structured-interview/

Aktarımlar ve tablodan da anlaşılacağı gibi yarı yapılandırılmış görüşme, yapılandırılmış görüşme tekniğine göre birtakım esneklikler içermektedir. Yarı yapılandırılmış görüşmeler genellikle açık uçlu ve esnek olabilmektedir. Soruları belirli bir sırayla sormak yanıtlayan kişi tarafından sınırlayıcı ve tekrar edici olabilmektedir. Bu açıdan yarı yapılandırılmış görüşme yanıtlayan kişi ve soran kişi tarafından sorular arası karşılaştırmaya da olanak tanır. Örnek olarak eğer yanıtlayan kişi görüşme sırasında yöneltilen soruların cevaplarını başka soruları cevaplarken yanıtlamışsa diğer soru araştırmacı tarafından sorulmayabilir veya ek/değişiklikle sorulabilir (Yildirim ve Simsek, 2016: 283).

Alan yazında bahsedildiği gibi yarı yapılandırılmış görüşmelerde yüz yüze, telefonla, elektronik posta ve sosyal medya üzerinden çevrimiçi yöntemlerle görüşme yapılabilmektedir (Güler, Halıcıoğlu ve Taşğın, 2015). Bu araştırmanın veri toplama süreci Covid-19 pandemisinin yoğun katı kısıtlamalarının uygulandığı 2020 güz ve 2021 bahar döneminde gerçekleştirilmiştir. Avantaj ve dezavantaj olarak yorumlanabilecek bu süreçte küresel anlamda çalışmaları çevrimiçi yöntemlerle yürütme sürecine yönelik kabul oluştuğu söylenebilir. Bu nedenle hem ulaşım, konaklama kısıtlamalarının varlığı hem de kıtalar arası kesintisiz görüşme imkânı sağlamasından dolayı görüşmeler *Zoom* uygulaması üzerinden gerçekleştirilmiştir.

Görüşme soruları yedi adet başlıca sorudan oluşmaktadır. Yöntem tanımlarında belirtildiği gibi ve önceki araştırmalarımdaki tecrübelerime dayanarak sorular hazırlanmıştır. Soruların yönlendirici olmamasına ve hassas ifadeler içermemesine dikkat edilmiştir. Katılımcıların genellikle sorulan sorulara direkt cevaplar vermemeleri ihtimali göz önünde bulundurulmuş ve her yedi soruya alt (sonda) soruları eklenmiştir. Alt sorular ise katılımcılara bildirilmem görüşmenin akışı içerisinde katılımcıya yöneltilmiştir. Katılımcılara görüşme öncesinde gönderilen bilgilendirme formunda mekân, ses ve ışık düzenlemeleri konusunda bilgi verilmiştir. Tüm görüşmeler dijital ortamda kaydedilmiştir.

4.2.3. Gömülü teori

Bir nitel çalışmada kullanılan analiz tekniği, tekniğin gerektirdiği sistematik biçimleri kullanarak bilgi ve birikimi ilerletmek, bilinmeyen veya hipotezleri olan gerçekleri ortaya koyabilmek ve araştırma sorusunu cevaplayabilmek için kullanılan planlı stratejidir. Gömülü teorinin amacı sistematik biçimde bu cevaplara ulaşabilmeyi

yönlendiren mekanizmaları kapsayan bir araştırma biçimi olarak tanımlanır. Alan yazında, temellendirilmiş kuram, alt teori olarak karşımıza çıkabilmektedir. İngilizcede *Grounded Theory* olarak karşılık bulan araştırma disiplini bu çalışmada *Gömülü Teori* olarak adlandırılmıştır.

Gömülü teori veri toplama yöntemi, Amerikalı sosyoloji uzmanları; Barney Glaser ve Anselm Leonard Strauss'un ortak çalışma biçimi geliştirmesi ile 1967 yılında oluşturulmuştur. Strauss, pozitivist düşünce biçimiyle araştırmalarını sürdürmekte iken, Glaser ise, çoğunlukla nitel farkındalık, kişisel düşünce gibi olguları araştırmaktadır. Birlikte gerçekleştirdikleri bir çalışmada, yeni geliştirdikleri metodolojiyi sistematik biçimde sunmaları ile gömülü teori ortaya çıkmıştır. Her iki yöntemin ortaklık denemesinde kuram oluşturma kavramı ise gömülü teoriyi diğerlerinden ayıran bir kategoriye getirmiştir. Çalışmalarını nitel gerçekler üzerine yürüten, tüm sosyal olgularla ilgili çalışanların yararlanması amacıyla sunulmuştur.

Gömülü teoriyi metoduyla elde edilen teoriler, derinlemesine görüşmeler ve gözlem gibi yöntemler kullanılarak gerçek ortamlardaki gerçek katılımcılardan elde edilir, böylece bulgular kavramın gerçeklerini ilk elden temsil eder. Dolayısıyla bu biçim, laboratuvar veya odak grup, anket çalışmaları gibi daha az doğal ortamlarda gerçekleşen diğer yaklaşımların tersidir. Gömülü teori, nihai sonucu belirlemek için ulaşılan verilerle yapılandığından, bulgular da verilere sıkı sıkıya bağlıdır. Gömülü teori, yeni teoriler keşfetmek için güçlü, tümevarımsal bir araştırma yöntemidir. Sonuç hakkında önceden tasarlanmış herhangi bir hipotez oluşturulmaz dolayısıyla doğrulama veya açıklama ile de ilgilenmeyi gerektirmez. Bunun yerine, toplanan verilerin, analize ve teori oluşumuna rehberlik etmesine izin vererek kuram oluşturulmaktadır (Seggie ve Bayyurt: 2015).

Gömülü teori yapılandırılmış bir sistematik biçimi sunmasının yanında esnek metodolojik özelliği ile de bilinir. Bir kavram, düşünce, davranış ile ilgili bilinmeyenleri veri olarak alabilme ve bu veriden özgün süreç tanımı ile açıklayıcı bir kuram oluşturmak veya inşa etmek amaçlanmıştır. İngilizce karşılığı olan *temellendirilmiş* ifadesi kuramın veriler temelinde geliştirileceği yani verilerle temelinin şekillendirileceği anlamına gelir. Geleneksel hipotez-tümdengelim araştırma yaklaşımlarından farklı olarak, gömülü teoride, verilerden kurama erişme amacı hakimdir. Veri toplama, veri analizi ve kuram oluşturma süreci tekrar eden bir süreçte gerçekleşir (Yıldırım ve Şimşek, 2016). Veri toplama ve analizi, araştırmacı

teorik doygunluğa ulaşana kadar devam eder; bu noktada, ek veriler bulunsa dahi oluşan kurama ek görü sağlamayacağı ifade edilmektedir.

Kuram veya teori tanımları gömülü teori çalışmasının başlıca yapılanmasını oluşturacağı için ve tutarlı kuram oluşturma sürecinin doğru kavranabilmesi amacıyla önemsenmektedir. Araştırma metodolojisinin hem tanımında hem de sonucunda yer alan kuram ifadesi Strauss ve Corbin'e göre, üzerinde çalışma yapılan olgunun anlamlandırılmasına yönelik makul ve kabul edilebilir yorumlar içeren ilişki setidir. Bir teori/kuram, üzerinde durduğu veya oluşturduğu kavramlar arasındaki ilişkiselliği ve veri setine yeniden dönüldüğünde görülen kavram setlerine dair yorumlarını gereken doygunlukta sunmalıdır. Ayrıca teori, kavramsal bir yoğunluk da içermelidir (Strauss ve Corbin, 1990: 278). Bu ifadeler doğrultusunda gömülü teori uygulaması aşağıdaki aşamalarda gerçekleştirilmiştir.

1) Görüşme soruları belirlenir
2) Veri toplama görüşmeleri tamamlanır (teorik örnekleme)
3) Görüşme kayıtları transkript oluşturulur
4) Transkriptlerde temel kodlama yapılır (açık kodlama)
5) Tekrar okumalar yapılarak ayrıntılı kodlamaya devam edilir
6) Elde edilen kodlar kategorilendirilmiş kodlara eklenir
7) Teorik doygunluğa ulaşana kadar yukarıdaki kodlama adımları tekrarlanır
8) Ana fikir tanımlanır (odaklanılmış kodlama)
9) Kuramsal kodlar oluşturulur
10) Gömülü teori yazılabilir

4.2.4. Görüşme soruları

Nitel araştırmalarda görüşme soruları bir kavramın, durumun ilk tanımlamada değinilmeyen ifade edilmeyen arka planda bırakılan anlamlarına ulaşmayı amaçlar. Sorular açık uçludur ve her katılımcıda farklı sıralamada yöneltilebilir. Aşağıda bu araştırma için sanatçılara yöneltilen sorular sırasıyla listelenmiştir. Daha önce ifade edildiği gibi, sıralamalar görüşme esnasında değişmiş ve gerekli durumlarda sonda sorularla görüşmenin yönü değiştirilmiştir.

1) Bir giysi beden için üretilmiştir, bir bedende olası işlevini yerine getirmesi beklenir. Ancak sunum/üretimlerinizde beden bulunmadan da giysiler yer aldığını görüyoruz. Bu uygulamaları açıklayabilir misiniz?
2) Sanat nesnesi olarak giysiyi seçmenizin nedenini kısa tanımlarla açıklayabilir misiniz?
3) Sanat nesnesi olarak giysi ne kadar az ne kadar fazla düşüncelerinizi aktarabilir?
4) Giysinin sizin zihninizde nasıl bir taşıyıcı olduğunu tanımlayabilir misiniz? Örneğin "düşsel, sezgisel, görsel" … gibi.
5) Sunumlarınızda/üretimlerinizde zemindeki düşünceyi sadece bir giyim eşyası aracılığı ile şekillendirdiğiniz oldu mu?
6) Sunumlarınızda/ üretimlerinizde yer alan giysiler somut veya soyut yeni anlamlara mı dönüşmektedir yoksa nesnenin hafızalarda biriken olası anlamları mı aktarılmaktadır?
7) Bir nesne ile politik/eleştirel bir içerik aktarımı yapıyorsunuz. Pek çok nesne ile karşılaştırıldığında giysi etki bakımından nerede bulunuyor?

4.3. Araştırma Evreni

Batı sanatında 1960'lı yıllardan sonra gelişen sanat uygulama biçimleri, şimdiki/günümüz sanatına göndermede bulunan, aynı anda kendi zamanına dokunan, bugünü irdelerken geleceği de yorumlayabilen ancak önceki dönem sanat üsluplarından da içerik olarak ayrışan çağın sanatçısını tanımlanmaktadır. Dönemin güncel, postmodern, çağdaş sanat biçimi olarak tanımlanan sanatsal değişim dönemi Türkiye için 1990 ve sonrasına karşılık gelmektedir. Türkiye'de alternatif sanat yapıtlarının oldukça hızlı biçimde görünür olması da bu dönemle paralel ilerlemiştir. Dolayısıyla Türkiye özelinde 1990'lar sonrasında dikkat çekici dönüşüme uğrayan sanatın genel durumu giysi nesnesinin sanat nesneleri içerisindeki konumundan dolayı 1990 sonrası sanatçılar ile kısıtlanmış ve araştırılmaya değer görülmüştür.

Hedef evren, Türkiyeli, 1990 ve/veya sonrasında, sanat uygulamalarında, sanat nesnesi konumunda giysi kullanmış sanatçılardan oluşmaktadır. Bu bağlamda dokuz sanatçı araştırma kapsamına girebilme şartlarını sağlamıştır. Dokuz sanatçının her birine görüşme talebi bildirilmiş ancak yedi sanatçıya erişim sağlanabilmiş ve altı tanesi görüşmeyi kabul etmiştir. Kabul eden altı sanatçı ile ön görüşmeler yapılmış ve görüşmenin amacı, etik ilkeleri, süresi hakkında bilgi verilmiştir. Yapılan ön

görüşmeler ve bilgilendirme sonrasında araştırmanın ulaşılabilir evreni altı sanatçı ile tamamlanmıştır.

Nitel çalışmalarda, örneklem grubundaki kişi sayısından çok, konuya hakimiyet, ilişki, bilgi, sahibi olan kişilere ulaşabilmek önceliklidir (İslamoğlu ve Alnıaçık, 2016: 218). Araştırma grubunun nihai amacı kuram oluşturabilmektir ve bu anlamda araştırma evreninin temsil oranına bakılmaz (Arık ve Arık, 2016). Bu araştırmada, geçmiş bir dönemin sorgusu izleyici perspektifinden değil, doğrudan dönemin sanat uygulayıcıları ile yapılmıştır. Dolayısıyla katılımcıların sayısı; sanat tarihindeki konumları ve çalışma konusuyla olan ilişkileri bakımından fayda sağlayabileceği değerlendirilmiştir.

4.4. Veri Analiz Süreci

Bu aşama, araştırma modeline göre toplanan verilerin sonuç raporu olarak sunulabilecek sürece dek sistemli bir biçimde analiz edilmesini içerir. Video kayıt sistemi ile elde edilen görüşme verilerinin her biri dinlenerek ve beden dili gözlemlenerek araştırmacının kişisel notları (memo) yazılmıştır. Bu notlar araştırmacının görüşmeden edindiği ilk izlenimi yansıtması amacıyla yazılır. Aşağıda sanatçı bilgisi paylaşılmadan bir örnek nota (memo) yer verilmiştir.

> Örnek not: *Genel anlamda, giysinin moda tarafından yükseltilip alçaltıldığının, yönlendirildiğinin bilincinde olarak giysiyi kullanıyor. Ayrıca sanatçı, kendi etnik kimliğinden dolayı çok fazla ötekileştirmeye maruz kalmış. Giysi kimlik ve benliğin en güçlü ifadesi ona göre. Bu yüzden üzerine yüklenen anlamların gücü ile kendi kimlik problemini en açık ve dolu biçimde giysi ve göstergeleri ile anlatabiliyor. Giysilerin, hatta renklerin ve desenlerin iletişim kodları içerdiği konusuna hâkim. Giysinin kültürel gücünün farkında, sanatına taşımasının en güçlü nedeni bu.*

Görüşme kayıtları ayrı formlarda yazılı hale dönüştürülmüştür. Bu işleme transkript oluşturma denmektedir. Transkriptler araştırmacının yorumuyla değil, katılımcıların kelimesi kelimesine sözlerini içerir. Transkriptlerde, katılımcıların ifadeleri sadece sözlü değil, -eğer anlam ifade ediyorsa- duraksamalar, mimikler, doğrudan anlam belirtmeyen sesli ifade biçimleri de yer alabilir. Transkript oluşturma işlemi bir kez yapılır ve henüz oluşturulurken araştırmacı tarafından varsa, birtakım öne çıkan anlamlar, ifadeler not alınabileceği belirtilmektedir.

4.4.1. Verilerin kodlanması

Araştırma transkriptleri konu ile ilgili akademik uzmanlığa sahip iki araştırmacı tarafından farklı zamanlarda ve bireysel olarak kodlanmıştır. Araştırma modelinde bağlı kalmak ve her okumada farklı ifadelere ulaşılabileceğini doğrulamak amacıyla transkriptler 2-6 tekrar ile okunmuştur. Her okumada dikkat çeken ve önemli kabul edilen cümle veya kelimeler araştırmacılar tarafından tespit edilmiştir. Bu aşamaya kodlama denmektedir. Kodlama süreci sırasıyla, aşağıdaki aşamalardan oluşmaktadır.

- Başlangıç Kodlaması /Açık Kodlama
- Odaklanılmış / Seçici Kodlama
- Kuramsal Kodlama
- Kuramsal Doyum ve Kuram Geliştirme

Analiz süreci boyunca birkaç tekrar halinde gerçekleştirilen bu kodlama sürecinin başlangıç kodlamasında, araştırmacı tarafından metni hızlı okuma ile süzer. Araştırmacının veri analizine ilk adımı olan bu aşamada, araştırmacının zihninde oluşan çağrışımlar, söylemler belirlenir. Charmaz, çoğunlukla başlangıç kodlamalarının ilerleyen aşamalarda değişmekte olduğunu vurgular (Charmaz, 2006: 47-48). İkinci aşama olan seçici kodlama sürecinde, başlangıç kodlaması ile edinilen kodlar arasında baskınlık/belirginlik elemesi yapılabilir. Başka bir ifadeyle, başlangıç kodlamasında edinilen kodlar ikinci aşama olan odaklanılmış kodlama sürecindeki etkilerine göre bir üst aşamada yer alır. Kodlama aşamasının son adımı olan kuramsal kodlama sürecinde ikinci aşamadan edinilen verilere kuramsal bakış açısında yaklaşıma yönlenmesi gerektiği ifade edilmektedir. Araştırma içerisinde literatür ile oluşabilecek olası bağlantılar bu aşamada kurulmalıdır. Alt temaların kuramsal bağlantılarının da bu aşamada ortaya çıktığı ifade edilebilir.

4.4.1.1. Başlangıç kodlaması ve odaklanılmış kodlama süreci

Katılımcı sanatçıların görüşme sorularına karşılık anlatımları açık kodlama uygulaması ile kavramsallaştırılmış ve başlangıç kodlaması yapılmıştır. 6 sanatçı için toplam 266 adet başlangıç kodlaması ortaya çıkmıştır. İkinci kodlayıcı tarafından yapılan başlangıç kodlamasında ise toplamda 273 adet kod aşağıdaki gruplamaya göre oluşturulmuştur (Tablo 3).

Tablo 3. *Açık kodlama ile elde edilen veri sayıları.*

Sanatçı Adı	**Araştırmacı Tarafından Uygulanan Başlangıç Kodlaması**	**İkinci Kodlayıcı Tarafından Uygulanan Başlangıç Kodlaması**
Burak Delier	51	62
Canan	39	48
Gülsün Karamustafa	48	54
Neriman Polat	41	52
Nezaket Ekici	43	55
Nilbar Güreş	44	56

Bağlantıları birbiri ile kopuk olmayan anlamları ortaya çıkarmak için tekrar okumalar ile kodlamalara devam edilmiştir. Ardından gruplanabilir düzeyde kodlar oluştuktan sonra eşleştirme kodlamaları yapılmıştır. Bu aşamada ön plana çıkan kavramlara ait kodlar bir araya getirilmiştir. Kodlanan veriler odaklanılmış/seçici kodlama yöntemi ile bir araya getirilmiş ve aşağıdaki tablo oluşturulmuştur. Görüşme sorularından bağımsız kavramların gruplandırılması yapılmıştır.

Odaklanılmış kodlama sürecinden elde edilen tekrarlamalar dahil 539 kod birbirleri ile ilişkili kod gruplarına dönüştürülmüştür. Kodlamalarda yer alan tekrarlar kod kaynağı cümleler okunarak elenmiştir. Bu sürecin, kuramsal kodlama öncesinde bir hazırlık niteliği taşıdığı söylenebilir. Bu aşamada MaxQDA programı, kodları kod kaynağı cümlelere yönlendirmiş ve cümlenin içerik anlamını tekrar değerlendirmeye imkân vermiştir. Dolayısıyla kodların anlamlarına odaklanarak bir tekrar kodlama daha yapılabilmiştir. Kodlar birbirine yakın anlamlar dahilinde kümelenmiş ve 27 kod elde edilmiştir. Kodlar ve kod grupları Şekil.1' de gösterilmiştir.

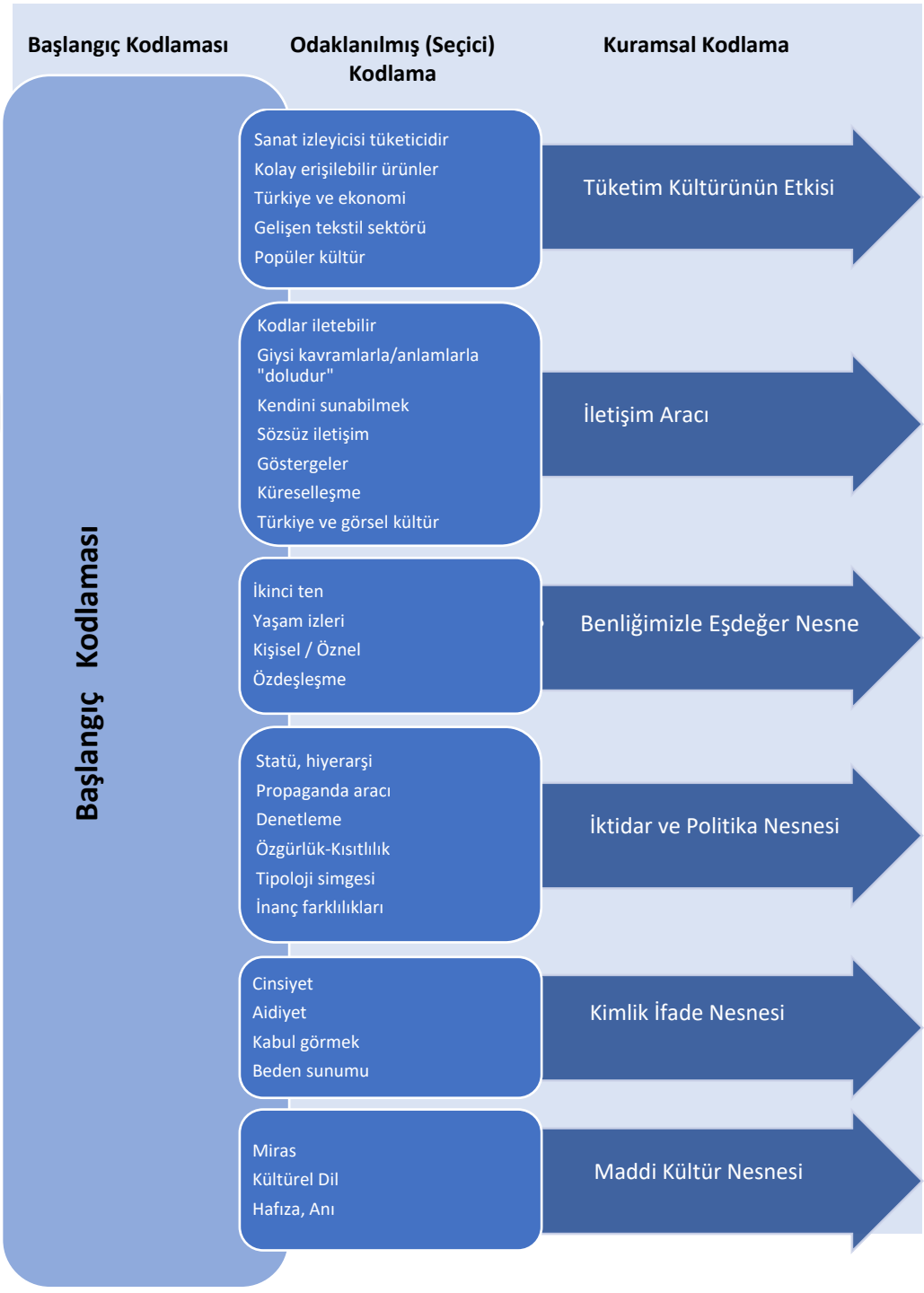
Charmaz'a göre odaklanılmış kodlama, bu özellikleriyle Gömülü teoriyi diğer nitel yöntemlerden ayrı bir konuma taşımaktadır. En temelde bu yöntem, araştırmacıyı veri karşısındaki pasif konumundan kurtararak, veri ile aktif ilişki içerisinde sürekli kuramsal kategorilere ulaşmaya çalışan bir pozisyona taşır. Tümevarımsal teori,

odaklanılmış kodlama aşamasında ortaya çıkmaya başlar ve daha sonraki tüm analitik basamaklarda gelişerek devam eder (Charmaz, 2006: 63-64).

4.4.1.2. Kuramsal kodlama

Çalışmanın odaklanılmış kodlama analiz sürecinde, başlangıç kodlamasında elde edilen referanslardan birbiriyle ilişkili olduğu düşünülen veriler bir araya getirilerek ulaşılmaya çalışılan teorinin temel bileşenlerini oluşturacak kategoriler oluşturulmuştur. Odaklanılmış kodlama ile 32 geçici kategori, toplam 5 tema altında bir araya getirilmiştir. Son kodlama adımında tema oluşturmak için veri sağlayacak birtakım kuramlarla ilişkilendirilebilecek kodlamalar gerçekleştirilmiştir. 27 kod tekrar birbiri ile ilişkilendirilmiş ve 6 kuramsal kod elde edilmiştir. Bu aşamadan elde edilen tanımlar doğrudan çağrışımlarla değil daha soyut bir yaklaşımla elde edilmektedir (Charmaz, 2006: 63-64). Son aşama olan kuram geliştirmeye aşamasına geçilebileceğinin belirgin göstergesi kuramsal doyum aşamasıdır. Bu süreçte, kodların aynı tekrarları ifade ettiği, aynı kümelere yerleştiği görüldüğünde Analizin kuramsal doyuma ulaştığı ifade edilmektedir. Kuramsal kodlar üretilirken araştırma sorularından da yararlanılmıştır. Elde edilen kodlar aşağıdaki gibidir (Tablo 4);

Tablo 4. *Kodlama Süreci; Başlangıç- Odaklanılmış- Kuramsal kodlama aşamaları*



4.4.1.3. Tema oluşturma

İlerleyen aşamada kuramsal kodlama yöntemine geçilmiş ve kodların araştırma sorularına cevap verip vermediği değerlendirilmiştir. Burada; analize araştırma sorularına cevap sağlayacak anahtar kelimelerle kodlamalardan başlanmadığı, ham verilerden başlandığı konusuna dikkat edilmelidir. Bu yöntemle verilerden uzaklaşılmamış ve verilere yönlendirme yapılmamış olacaktır (Corbin ve Strauss, 1990: 17). Dolayısıyla temellendirilmiş teori kavramının dışına çıkılmamıştır. Her kategorideki kodların, kavramların ve alt kategorilerin sıralı ve sürekli karşılaştırması, kategoriler hakkında teorik fikrin zihinde yapılanmasına yardımcı olmuştur. Bu veriden de yararlanarak kategoriler çekirdek kategori etrafında bütünleştirilmiş ve bulgular başlığında içeriklerine değinilecek olan kuramsal çekirdek/tema oluşturulmuştur. Araştırmanın başlangıç kodlamasından tema oluşumuna kadar MaxQDA 2022 programı kullanılmıştır. Program, hangi kodların bir arada kümelenebileceği konusunda, sayısal veri sağlamıştır. Kuram oluşturmak bir keşif anı olarak değil, zihinde doygunluk oluşana ve kodlarda tekrarlamalar artana kadar sürekli karşılaştırmalarla sonlanan bir süreç olarak gerçekleşmiştir. Ayrıca kavramları ve kategorileri bağlamlarla ilişkilendirmek için sürekli alan yazın verileri analiz edilmiştir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

BULGULAR VE TARTIŞMA

Bu bölümde öncelikle araştırma deseni sonunda elde edilen altı tema ve bu temaların kuramsal çerçevesi açıklanacaktır. Kuramsal çerçevedeki temalara nasıl ulaşıldığı ve alan yazınla bağlantıları ifade edilecektir. Temalar kurama ulaşmadan bir önceki aşama olarak tanımlanmaktadır. Bölüm içerisinde hangi kavramların, kaynakların temalarla örtüşebildiği sunularak teorik bilginin kaynağı tartışılacaktır. Tema başlıkları ile görüşmelerle olan bağlantıları doğrudan alıntılarla ve betimsel anlatım yöntemiyle ifade edilecektir. Bulguların anlatımında analiz sürecinin ilk okumasında ortaya çıkan *Başlangıç kodlaması'*nda elde edilen 539 koda yer verilmeyecektir. Başlangıç kodları tek başına okuyucuda bir anlam ifade etmeyebilen, sadece araştırmacıda kök metinle ilgili çağrışımlar oluşturabilecek kodlamalardır. Bu anlamda eleştiriye de açık değildir.

5.1. Tema 1: Tüketim Kültürünün Etkisi

Araştırmaya katkı sağlayan sanatçılardan ikisi diğer dört sanatçıya oranla, tüketim kavramının 1990 ve sonrası ile ilişkili olduğu konusuna yüksek oranda değinmişlerdir. Bu ifadelerde; Türkiye bağlamında yapılanan tüketim kültürü, tüketici konumundaki sanat izleyicisi, popüler kültür gelişimi, endüstriyel ürünlerin kolay erişilebilir hale gelmesi, moda ürünleri ve tüketim hızı gibi konular üzerine görüşler bulunmaktadır. Stallabrass'a göre sanat izleyicisinin değişimi 1950'lerde ve 60'larda sanat hakkında düşünme biçimine etki edebilecek, minimal bir devrim olarak tanımlanmaktadır. Çoğunlukla modern sanatın sanat üretme pratiklerini sorgulayan bu bakış açısı ile soyut dışavurumcu, pop art, kavramsal sanat üretimlerinin sonrasında izleyicide değişim gözlendiği belirtilmektedir. Özellikle postmodernist dönem beraberinde sanat izleyicisinin küresel ekonominin değişim hızına tepki verebilecek biçimde sanatı okuma tavrında oluşan bir değişiklikten bahsedilmektedir.

Benzer gelişmelerin 70'lerden sonra Türkiye'de ortaya çıktığı ve 80'lerde yaşanan ekonomik-politik dönüşümlerin ardından özellikle 90 sonrasında belirginleştiği düşünülmektedir. Dördüncü bölümde, Türkiye'de 80 sonrası dönemin sosyo politik eleştirisini sunan Nurdan Gürbilek'in ifadeleri bu bakış açısını destekleyen görüşlere sahiptir (Gürbilek, 2001: 15). 80'lerin ikinci yarısından sonra tüketebilmenin, sahip olabilmenin özgürlüğünü tadan farklı bir Türkiye tanımı

yapılmaktadır. Sadece ekonomik anlamda sahip olmak değil, onaylanmış görüşlerin dışında olabilmek, farklılaşmanın sınırlarını zorlamak, göstermek, ifade etmek ve ifşa etmek arzusu ile kültür popülerleşmiş ve endüstrinin aracına dönüşmüştür. Dolayısıyla, kavramlar, kişiler, kimlikler bağlamında ortaya çıkan tüketim davranışından söz edilmektedir. Bu değişim amaçlardan sembollere, birey tanımına ve tüketim alışkanlıklarına kadar pek çok alanı etkilemiştir. Gerek yeni ekonomik oluşumlar gerekse toplumda değişen tüketim davranışı ile kişilerde bireyleşmeye karşı bir farkındalıkla birlikte, sanat izleyicisi üzerinde değişim oluşturduğu söylenebilir. Sanatçıların düşüncelerine göre toplumda yaşanan gerçeklikler doğrudan ya da alternatif göstergeler ile nitelenmiş, Ali Akay'ın *paradigma değişimi* ifadesi ile açıklanabilecek bu dönem sanat izleyicisinin de tüketici olarak konum değiştirmesi şeklinde yorumlanmıştır. Örnek ifadeler;

Mesele, bu tüketim nesneleriyle kurduğumuz ilişki bence. Belirleyici neyse bu süreç, büyük tarihsel süreçte bir tarafta. Alt hikâyede 80'ler 90'lar yakın geçmiş falan var. Türkiye 80 sonrası serbest pazara açılıyor ve giderek dünyaya entegre olan bir tüketim toplumu haline geliyor. Bugün de biz aslında o sürecin devamını yaşıyoruz. Burak Delier.

Türkiye'nin yöneldiği bir süreç oldu bu 80'lerden sonra popüler kültüre çok hızlı eklemlendi Türkiye, belki bazı göstergeler gereksiz fazlalıkla doldu belki bazıları da boş kaldı. Nilbar Güreş.

Birinci örneği ifade eden sanatçı, uygulamalarında sanat eseri – endüstriyel ürün karşıtlığını çarpıştırarak sanat izleyicilerinin ve tüketicinin algısına sunduğunu ifade etmiştir. Nilbar Güreş ise modanın sadece giysiyi yönlendiren bir kavram olmadığını ve tüketim kültürü ile birbirini besleyen ilişkisine değinerek sanatçının bu ilişki ağına duyarsız kalamayacağını belirtmektedir.

Elimizdeki olanı kısa sürede tükettiğimiz giysilere çılgıncasına bir enerji akıtılıyor, çılgıncasına bir tasarım çalışması yapılıyor, moda tasarımcıları, trend takipçileri, tekstil mühendisleri falan. Fakat bütün bir teknoloji, insan birikimi bilgi elimizde fakat bunu gerçekten ihtiyacı olacak insanların yararına kullanamıyoruz. Onların bu tür araçlara, araç diyorum çünkü kimliksel bir gösteri değil, bir statü nesnesi değil işlevsel bir giysi bu, bu işte önemli. Burak Delier.

Ben tüketim kültüründe ve küresel anlamda popüler kültürde sadece giysilerin değil, kumaşların, desenlerin hatta renklerin bile bizi yönlendirebildiğini biliyorum. Nilbar Güreş.

Bu ifade sanat izleyicisinin de tüketici konumunda olmasına dikkat çeken bir yorumdur. Sanatçının gerçekleştirdiği uygulamalar, tüketim eleştirisi ya da konuya dair sözel-görsel bir eleştiri içermemektedir.

Hikâyesinde kurgusal bir tekstil firması var, bunlar onun ürünleri, sanat eseri olarak da erişebilirler. Ama o zaman edisyonlandırıyorum ve video, poster ve kullanım kılavuzuyla birlikte veriyorum. Ama yoksa normalde ulaşılabilir bir hazır giyim nesneleri. Buradaki benim boş sergilemedeki amacım zaten burada anlattığım şeyden çıkıyor, temelinde çok kavramsal bir şey olmaktan ziyade, reyonda, rafta kurgulanmış bir dükkân esprisinde gösterilmesiydi. Dolayısıyla satın alan kişinin gelip bakabileceği, dokunabileceği, inceleyebileceği ve isterse satın alabileceği gibiydi… …Evet, buyurun kanıksayarak bunu da tüketin dediğim böyle ironik bir tarafı olan uygulamalar. Burak Delier.

Sanatçı herhangi bir hazır giyim markasının üretim sürecini izleyerek, moda eğilimlerini göz önünde bulundurarak ve satış-pazarlama sistemine uyum sağlayacak biçimde sanat-ürün uygulamasını tamamladığını belirtmiştir. Aşağıda yer alan örnek ifadede ise, sanatçı 6 moda olgusu içerisinde bireyin maruz kaldığı değişken moda eğilimlerinin yansımalarının yapıtlarında görülebildiğini ifade etmiştir.

Moda bizim tüketim şeklimizi biçimlendiren bir sistem biliyorsunuz. Bu, böyle bir sürekliliğe karşı biz sanatçılar olarak duyarsız kalamıyoruz. Neriman Polat.

En yüksek kod grubuna dâhil olan birinci tema kapsamında sanatçılar, 80 sonrası Türkiye'yi, sadece ideoloji ve siyaset bağlamında değil, ekonomi bağlamında da irdelemektedir. 1980 yılında temelleri atılan ve sonrasındaki on yılda etkileri belirginleşen serbest piyasa ekonomisi ile ilişkilendirerek, Türkiye'nin küreselleşme gelişmelerini, çeşitlenen tüketim nesnelerini ve değişen satın alma davranışlarımızı sorgulamışlardır. Tüketim; statü, göstermek, moda takipçiliği gibi kavramlar günden güne güçlenmiştir. Sanatçıların ifadesi, bugün 80'lerde başlayan kapitalizm, küreselleşme ve kültürün endüstrileşmesi sürecinin devamını yaşadığımız süreç olarak yorumlanmıştır.

5.2. Tema 2: İletişim Aracı

Araştırmada fazla sayıda kod grubunun bulunduğu diğer tema *İletişim Aracı* olarak adlandırılmıştır. Bu başlık öncesinde oluşan kod grupları, giysinin kodlar iletebilmesi, kavramlar ve anlamlarla dolu olması, bireyin giyim eşyaları aracılığıyla kendisini sunabilmesi, sözsüz iletişim kaynağı olması, giysinin gösterge olması, küreselleşmenin iletişim algımıza etkisi ve yine küreselleşme etkisi ile Türkiye'de değişen görsel kültür olarak yer almaktadır. Sanatçılar tarafından sözü edilen iletişim aracı hem giyim eşyası durumundaki giysi hem de sanat nesnesi konumundaki giysi anlamında ifadelerini kapsamaktadır.

Birinci bölümdeki pek çok araştırmacının aktardığı gibi giysi; kimliğin, benliğin, cinsiyetin kültürel normlar içinde sunumuna yarayan, zarf-kılıf görevindedir. Ancak sözü edilen bu işlevi her şekilde bir örtünme eylemine dönüştüğü farkedilebilir. Bu bağlamda temanın oluşma aşamasında sanatçılar tarafından giysi ile ilişkili, ifade, etki, anlam taşıma, gibi aktarımların temel düşüncesi ve anahtar ifadeleri Roland Barthes tarafından geliştirilen göstergebilim kuramına dayandırılmıştır. Araştırma içerisinde de bahsedildiği gibi, Barthes, sosyal göstergebilim alanında bir giyim eşyasının farklı duyularla ayırtedilebilir olduğunu ileri sürmektedir. Dolayısıyla giysi Barhes tarafından belirtilen duyu/algılama aşamalarına sahiptir. Barthes, giysi tarafından iletişime açılan anlamın sadece giysinin işlevsel yapısından kaynaklanmadığını aynı zamanda ikonik ve sözel yapıdan da kaynaklandığını tartışır (Barthes, 1990). Bu düşünceyle giysiler anlam ifade etmekten ziyade, giysilere anlamlar yüklenir, birey vasıtasıyla giysiler anlam edinir ve bu anlamları iletirler. Bu anlam iletme durumu giysinin göstergeleri olarak tanımlanır (Barthes, 1990; Crane, 2003; Roald ve Lang, 2013). Sanatçılar görüşmelerde giysinin birtakım kodlarla yüklü olduğunu ve bunları iletebildiğini giysiyi anlam taşıyabilen *dolu-boş* kavramları ile nitelemişlerdir.

Sadece giysi değil, kumaşı renkleri dokusu ile zaten bana dopdolu olarak görünüyor. Yani izleyiciden önce benimle iletişime geçmesi gerekiyor. Benimle iletişime geçebilmiş demek ki ben kullanmışım. Tabi benimle bu iletişimini tamamlamamış, bağ kuramamış veya bendeki ifadeleri dolduramayan giysi de olabiliyor. Neriman Polat

Çarşaftı hayır baş örtüsü değil, çarşaf daha dolu çünkü, daha orta doğu daha iran, daha kısıtlı, daha baskılı falan… Burak Delier.

Benzer şekilde sanatçılar bu iletişimin, sanatçı-izleyici arasında oluşan önemini şu cümlelerle vurgulamışlardır.

Yoksa giysi gerçekten korunmak mı hayır. Kendini sunabilmesi insanın. İfade etmesi, iletişime geçmesi. Politik veya tarihsel birtakım işaretlere kodlara uydurarak kendini ifade etmesi. Çalışmalarımda da bunun üzerinden kullanıyorum giysiyi. Canan.

… Ve tabikî ondan sonra aynı masada oturduğunuz kişinin pantolonunun renginden seçtiği çorap rengine veya ne bileyim kravatının üzerindeki desenden falan bunların hepsi aslında insanlar hakkında birer anahtar. Göstergeleri yani tamamen. Nilbar Güreş.

İki farklı desenin öpüşmesi var mesela bi çalışmamda burada da sizi göstergeler yönlendiriyor, desenlerdeki ve giysinin formundaki. Nilbar Güreş.

Barthes'ın bakış açısıyla giyim eşyaları üzerine araştırma yapan Fowles (1974); kumaşları ve renkleri, gardıropların içinde gizlenen kelimelere benzetmiştir. Yine Barthes'ın araştırmasında yer alan sözel yapı tanımı ile örtüşen bu açıklamada, giysiler, mesajları iletmek için belirli dilbilgisi kalıplarına uyum sağlayacak şekilde gruplanabilmekte ve toplum tarafından belirlenen anlamları dahilinde sözel bir dizilim gerçekleştirebilmektedir (Fowles, 1974: 342). Sanatçılar da giysinin iletişim özelliklerinden bahsederken sürekli bir anlatı ve konuşma benzetmesi kullanmıştır. Bu giysinin sözsüz iletişimi olarak kodlanmıştır. Fakat vurgulanan ifadeleri göz önüne aldığımız zaman diğer göstergelerden faklı olarak giysinin dilsel, akışkan adeta diyalog kuran bir iletişime sahip olduğu sonucuna varılabilir. Ayrıca giysinin bir iletişim aracı olma durumu sadece kavramlarla kodlanan yapay kurgusal bir iletişim değil, kavramların zaman içinde giysi üstünde kültürlerle, geleneklerle, politikalarla oluştuğu ve kullanıcısının çevresiyle kurduğu diyalog sayesinde bir hikâyenin de taşıyıcısı olabildiği sanatçılar tarafından vurgulanmıştır. Dolayısıyla giyim eşyasının genel geçer kodlarının yanı sıra kişiler arası iletişim sırasında ve sonrasında doğan anlatımları da mevcuttur. Sanatçılar giysilerin hem konuştuğu dil hem de sanatçıda giysinin oluştuğu anlamla izleyicide yarattığı anlam bakımından değişkenlik gösterebileceğini belirtmişlerdir.

Öyle bir yerde gördüğüm anda hemen almak ihtiyacı hissettim çünkü onun arkasında hikâye son derece derin çünkü o giysiyi gördüğüm zaman o eşyanın arkasında güçlü bir dil vardı. Gülsün Karamustafa.

Başka işimi anlatayım, orada çünkü giysi bambaşka bir örtüşme içinde giysinin konuştuğu bir şey var. Canan.

Tabi bakana yorumlama şansı veriyor yani algılayan işi gören ona bakan kişiye onu istediği yere yerleştirme şansı veriyor. Sen gördüğünde nasıl duygular oluşuyor beyninde. Mesela o yeleklere bakan bir kimse onun içinde çocuk olmadığını fark edip onu bana anlatmaya başladığı zaman ben birdenbire şaşırıyorum aaa, bunların içinde hakikaten çocuk yok yahu. Ben de ayrıca bunun içinde çocuk olmalı mı olmamalı mı diye düşünmüyorum. Beni o denli yönlendirebilmiş zaten giysiler. Gülsün Karamustafa

Canan'ın, 1970'lerin erotik filmlerin popüler oyuncusu Feri Cansel ile ilgili sözleri, giysinin kullanıcısı tarafından nasıl bilinçli bir şekilde anlamlandırıldığını gösteren örnektir. Bornoz nesnesinin temizlik, yıkanma, hijyen gibi yüklü anlamları, bir kadının kendini tanımlama biçiminin arkasında kalmaktadır. Sanat eserine dönüşen giysi, üstünde taşıdığı anlamların ötesinde bir öykü anlatmaya başlar. Örnekte Feri

Cansel, giysiyi işleviyle alakalı bir durumda kullanmış fakat onunla kurduğu bağ ile yeni bir anlam örüntüsü ve bir öykü kurgulamıştır.

Yani beyaz bornozu kendisi onu örten seks yapan ucuz Feri ile sadece kadın olan Feri'yi ayıran bir nesne olarak tanımlıyor. Çünkü çekim aralarında onu giyiyor, normal herhangi bir kadın gibi oluyor. Aralarda örgü örüyor, günlük sohbetini ediyor, çay içiyor. Bizler gibi, yoksa temizlenmek bağlantısı değil bu. Onunla diğer kimliklerinden arındığını söylüyor. Bornoz giyince normal hayata dönüyor çünkü. Canan.

Giysinin temel işlevinin ötesinde bir sunum aracı olması sanatçılar tarafından ifade edilmiştir. Bu işlev, iletişim özelliklerini oluşturan yukarıda bahsettiğimiz dilsel yapının nasıl ortaya çıktığına dair veri olarak yorumlanmıştır.

Türkiye'de 1970 sonrası belirginleşen teknoloji ve iletişim olanakları, 80'lerden 90'lara doğru başkalaşım göstermiştir. Gelişen medya araçlarının etkisini ifade eden sanatçı görüşleri *Türkiye'de görsel kültür* kod grubu kapsamında değerlendirilmiştir. 80'li yıllarda televizyonun ve videonun yaygınlaşması, özel televizyon kanallarının kurulması ve reklam sektörünün bu etkenler paralelinde gelişmesi; fotoğrafın, filmlerin, televizyonun, sanat alanının ve daha sonrasında internetin görsel olan her şeyi çok fazla kullanması sonucunu doğurmuştur. Bu durumun kaçınılmaz olarak 80'ler ve sonrasındaki Türkiye görsel kültüründe köklü değişikliklere neden olduğu düşünülmektedir.

Değerlendirmelere göre giysinin ve davranışların üzerindeki toplumsal, kültürel ve geleneksel kodlar 70'li yıllarda çok baskındır. 80 sonrasında ise Gürbilek'in ifşa davranışı, gösterme eğilimi, öznellik, görünür olma olarak tanımladığı özellikler ön plana çıkar (Gürbilek, 2001). Dolayısıyla sanatçılar oluşan, değişen, zaman zaman içi boşalan, çoğunlukla yeniden tanımlanan kavramlar karşısında ifade araçlarını yenilemişlerdir.

Daha görünür olmakla ilgili bir tavır hakimdi diyebilirim… Sanatçılar arasında sanki öyle bir yarış vardı, ayrıca gördüğümüz şeyler de artmıştı her anlamda, dergilerde gazetelerde televizyonlarda içerikler değişmişti. Neriman Polat.

Bir tarafta da bizim bu sembollere yani daha doğrusu medya tarafından basitleştirilmiş sembollere yüklediğimiz anlamlar vardı diğer taraftan da sürekli maruz kaldığımız medyadaki değişim. Kıyafetler de böyle, bir araç gibiydi bu anlamda sınırlarımızı genişletmek için… Burak Delier.

Yani bence malzemenin benim işimin içine girmesi yani giysinin işimin içine girmesi planlanmış bir şey değildi. Yani onun boş kullanılması ya da bir amaç için seçilip o sözü söylemesi için

değerlendirilmesi, bence o döneme özgü ifade şekliydi başlangıçta. Bir de sıradan bir aşk denilen veya uçuş isimli duvar halısı iki tane işim var böyle derlenmiş giysiyi kullandığım. Onların ikisinde mesela orada ana görüntü giysi olmasına rağmen yani orada esas amacı giysiyi göstereceğim ya da giysiyi ön plana çıkaracağım diye bir durum değildi. Onlar bir nevi, yani nasıl denir bir şeyin yerine geçme (replacement) yerine geçme durumu. Dönem olarak bu kullanımlar hem cesaret gerektiren hem de sanki beklenen uygulamalardı. Gülsün Karamustafa.

Giysi sadece kullanıcının üstünde taşımak istediği hazır bir kod sistemi değildir. Kullanıcısının bilinçli olarak bir araya getirerek sunmak, iletmek istediği her şeyi taşır ve aktarır. Giysi tercihleri diyaloğu başlatır, zamanla giysiye yüklenen anlamlar bu diyaloğu zenginleştirir ve karşıya iletir. Bununla birlikte, giysi sadece kişinin tercihlerini ve sunmak istediklerini değil aynı zamanda toplumla da bir uzlaşma içinde bulunur. Dolayısıyla, toplum kurallarını ve sınırlarını genişletme/daraltma, sürekli bir pazarlık, çatışma durumundan oluşan bir iletişimden bahsedilebilir.

5.3. Tema 3: Benliğimizle Eşdeğer Nesne

Üçüncü tema başlığı, *Benliğimizle Eşdeğer Nesne* olarak adlandırılmıştır. Bu başlık öncesinde oluşan kod grupları; ikinci ten, yaşam izleri, kişisel/öznel ve özdeşleşme tanımları ile adlandırılmıştır. Sanatçılar giyim eşyalarından bahsederken, sanat nesnesinin konumu haricinde kendileri ile kurdukları ilişkiye sıklıkla vurgu yapmaktadır. Bu sadece zihinlerinde anı olarak yer alan ifadeler değil benlikleri ve bedenleri ile eş durumda tanımladıkları bir ifadedir.

Benlik kendinin farkında olmak, kendi ile ilgili birtakım görüşlere sahip olabilmek anlamına gelir. Psikolog Carl Rogers'ın teorisinde benlik kavramı üç bileşenden meydana gelir. Bunlar, kendi hakkımızda sahip olduğunuz görüşler (*Bireysel Benlik*), kişinin kendisine verdiği değer (*Öz saygı/Öz değer*) ve kişinin olmak istediği benliği yani ideali (*İdeal Benlik*) olarak tanımlanmıştır (Rogers, 1963). Benlik kavramı, davranışlarımızı, yeteneklerimizi ve bize özgü, özelliklerimizi nasıl algıladığımızdır. En temel benlik kavramı, kişinin kendisi ve başkalarının tepkileri hakkında sahip olduğu inançların bir toplamıdır ve *Ben kimim?* sorusunun cevabını içermektedir. Bu grupta benlik kavramı; alanyazındaki görüşlere uygun biçimde ve sanatçıların ifadeleriyle kişinin kendisini nasıl düşündüğü, değerlendirdiği veya algıladığını ifade etmek için kullanılan genel bir terim olarak değerlendirilmiştir.

Beden son derece iletken bir kabuk olarak tanımlanabilir, bu kabuğu örten giysileri benimsediğimizde ise doğrudan fiziksel temas yoluyla kişi onları özümser ve

kendi derileri ile eş konuma gelir (Cavallaro ve Warwick 2008: 217). Bu özümseme, deri ve giysi arasındaki sınırları bulanıklaştırır. Ayrıca ben ile ilgili yeni anlam olanakları yaratır. Sosyo-kültürel çevremizin etkisiyle olmak istediğimiz *ben* ve toplumun bizi görmek istediği *ben* dengesi kurulur. Bu durum sosyal *ben* yaratmaktadır (Dormor 2018: 241). Bu anlamda sanatçı ifadelerinde *ben* ile bağlantılı düşünsel olguların olduğu kodlamalara yansıtılmıştır. Yukarıda yer verilen giyinme eylemine dair tüm üst başlıkların temelindeki kavramda *ben* olgusu ile ilişkili kurgulanmıştır. Cümleler içerisinde özel, bana ait, benim gibi güçlendirilmiş aidiyet içeren ifadeler odaklanılmış kodlamada *Kişisel/Öznel* kod grubuna dahil edilmiştir.

Elbise yani giysi bu yüzden çok önemli, çıplak gelmişiz dünyaya ama geleneğimizle, kültürümüzle farklı şekilde süslemişiz, dizayn etmişiz. Bu yüzden de çok önemli bize vücudumuza en yakın eşya bu yüzden de onunla kurduğumuz bağ daha farklı. Canan.

Benim açımdan kokusundan, vücutta aldığı izlere kadar önemli, beni anlatıyor bu şekilde yani beni taşıyor hani kaybettiğimiz insanların giysilerini öpüp koklamamız gibi. Nezaket Ekici.

Fransız heykeltıraş Louis Bourgeois (1911-2010), pek çok eserinde farklı doğal nesnelerin yanı sıra tekstil, kumaş ve giysileri de kullanmıştır. 2004 yılında kaleme alınan bir röportajında Bourgeois, sanat nesnesi olarak kullandığı giysileri kişisel bir anıt unsuru olarak gördüğünü söylemiştir. *Uzun süredir bazı giysilerle güçlü bağ kurduğumu fark ettim. Ben gittiğimde de var olacaklarından eminim, bu yüzden onları heykel için hammadde olarak kullanıyorum* (Garden, 2001). Araştırmaya katılan sanatçılar da Bourgeois'ın ifadesine benzer düşünceyle benliğin sunum aracı olarak giyim eşyalarını kullandıklarını belirtmişlerdir.

...yine de benim özel eşyalarımı koyuyorum içine objeler gibi. O yönden elbise tek güzel olsun diye durmuyor orada, benim özellerimi göstersin diye. İnsanların artistin özelini, görmesi için önemliydi. İşte o özelliği getirmek istedim. Bir başka kişinin elbisesi değil benim elbisem olmalıydı. Bana eşlik ediyordu o elbiseler. Nezaket Ekici.

Mesela o giysi de aynı şekilde bir kişinin izlerini taşıyor. Onunla yaşamış, onunla uyumuş, onunla yemek yemiş, gezmiş, ağlamış. Vücuduyla bütünleştiriyor orada. Canan.

Diğer örnekteki sanatçı ifadesinde olduğu gibi benliğimiz giysiye *yapışık* durumdadır. Odaklanılmış kodlamalarda *özdeşlik* olarak gruplandırılan bu ifade ile giysinin *ben*'i tamamladığı ve tanımladığı sonucuna ulaşılmıştır.

...insan farkında değil ama kendini anlatan şey. Maalesef demek istiyorum bu duruma benliğimizin bir eşyayla olan bu yapışık durumuna ama böyle. Neriman Polat.

Giysi kullanıcısının bedenine aittir, orada yaşar. Bu gibi ifadeler aracılığıyla giysi; sadece mağazadan alınan, sahip olunan bir nesne değil kullanıcısının vücudunda yaşayan, anlam bulan, anlamlar üreten ve ileten; kişinin yaşamına dair izleri barındırabilen nesne konumunda kodlamalarda yer almıştır.

Nedir kostüm benim için benim sanki ikinci tenim ikinci bedenim. Onunla ben çalışıyorum onunla ben bir şey yapıyorum benim için benim konseptime ve fikrime benim için yardım ediyor…Evet ikinci tenim, nedir bu ne anlama geliyor, şöyle vücudunuzla bağlantısı olan bir uzuv gibi ama nesne aslında bu şekilde çalışıyor. Ancak aksesuar veya vücudunuza uyguladığınız bir şey gibi de düşünmeyin, sizinle birlikte olan bütünleşik olan anlamında. Nezaket Ekici.

Benim bedenimde yaşayan bir canlı gibi. O yönden kostümler işimde çok önemli. Sadece gidip mağazadan aldığım herhangi bir giysi değil. Bedenimde düşündüğüm bir nesne. Nezaket Ekici.

Giysinin vücudumuzla kurduğu bu yakın ilişki, eşyayı benliğimizin uzantısı haline getirir. Giysi artık bedenimizin dışında bizi anlatan, bizimle birlikte yaşayan konumda yorumlanmıştır. Sanatçılar giysinin *ben*'i (kullanıcının egosunu) yansıtmasına dikkat çekmişlerdir.

Benim kültürümdeki tüm kadınlardan gördüğüm bir hatıra gibi baş örtüleri, hatta kullandıklarını görmekten de bahsetmiyorum kadın demek örtülü demektir Anadolu'da, özellikle benim büyüdüğüm yıllarda. Yani şöyle de bakabilmek lazım o örtü hep başlarında yaşam aksesuarları gibi. Başlarının üzerinde taşyorlar, insan herşeyi de başının üstünde taşımaz. Nilbar Güreş.

Bu düşünceyle, giyim eşyaları vücudun ikinci derisi konumundadır. Sadece şekline değil, ruhuna da sarılırlar, belirli bir dönemin belirgin, etkileyici, unutulmaz işaretlerini kıvrımlarında barındırabilir.

5.4. Tema 4: İktidar ve Politika Nesnesi

Dördüncü tema olarak belirlenen *İktidar ve Politika Nesnesi* isimli başlık kapsamında giysinin cinsiyet, hiyerarşi, statü, ideoloji gibi konuları merkez aracı olabilmesine dair sanatçı yorumlarını içermektedir. Kod gruplarında ortaya çıkan başlıklar; *Statü – hiyerarşi, propaganda aracı, denetleme, özgürlük – kısıtlılık, tipolpji simgesi ve inanç farklılıkları* olarak belirlenmiştir.

Giysinin toplumu şekillendirme gücü iktidar ve politika ile olan ilişkisi sanatçılar tarafından tekrarla vurgulanan önemli başlıklardan biridir. Modernleşme ve muhafazakârlaşma ekseninde kadın ve erkek bedeni üzerinde yürütülen politik söylemler sanatçılar tarafından örneklerdeki gibi ifade edilmiştir. Ek olarak iktidar ve

politika nesnesi olarak giysi tartışılmaya başlandığı zaman, Türkiye özelinde pek çok açıdan travmatik geçmişi olan türban, çarşaf, baş örtüsü gibi eşyaların tartışma alanına girdiği görülmektedir. Ancak sanatçıların tartışmaları, popüler media tartışmalarında olduğu gibi; görüş ayrılığı, ilericilik ve gericilik, farklı ideolojiler meseleleri ile sınırlı değildir. Politik olarak yürütülen tartışmaların ötesinde, giysi birey ve toplum olarak karşılaştığımız değişimin bir aracı ve yaptırım nesnesi olarak konumlandırılmaktadır. Örnek sanatçı görüşleri ise şu şekilde bulgulara yansımaktadır.

İşte bu giysiyle alakalı, bunu ben yapmıyorum bunu zaten güncel politikalar, yapıyor, kadın bedeni üzerinden yürüyen politikalar yürütüyor. Modernleşme de muhafazakarlaşma da erkek bedeni üzerinden bir kadın giyimi üzerinden gidiyor. Canan.

Kadın ve çocuk için çok belirgin özellikle ahlaki giyim kodları var, hem bunlar iktidar tarafından oluşturuluyor ama geleneklerde de sıkı sıkıya kullanılıyor. Denetimi kolaylaştırıyor çünkü. Bunlar arka planda çağrışım yapıyor. Neriman Polat.

Tek tip veya üniforma biçimindeki giysiler tarih boyunca değişken ve kararsız bedeni, ustalıkla katılaştırabilen sert, kendinden emin ve düzenli bir kanun aracına dönüştürür. Aynı şekilde, "üniformaya" maruz kalan siviller, giysinin keskin baskısı ve doğallıktan uzak şekilde eşit rengi aracılığıyla, muhtemelen üzerinde taşıdığı herhangi bir unvandan daha fazla etki altında kalabilmektedir. İktidarların yasayı yalnızca simgelemekle kalmayıp aynı zamanda somutlaştırması da büyük ölçüde bu ayrıntılardadır. Kanun kural ve yaptırımlar dile dökülmeden önce üniformalar aracılığıyla kişilere aktarılır. Bu anlamda üniformalar; dokular veya materyal farklılıkları ile dil-beden arasındaki soyut boşluğu tamamlar. Roland Barthes'ın ele aldığı gibi, *anlamlar bir dilin içinden ve onun maddiliğinden filizlenir* düşüncesiyle, sanatçıların bazı çalışmalarında bu refleksin yer aldığı düşünülmektedir. Örneklerden biri Gülsün Karamustafa'nın *Kıtaların Birleştiği Yer* isimli çalışmasıdır.

...tabi sadece üniforma olması değildi beniz cezbeden anlam, çocuk asker olmalarıydı. Çok fazla anlam barındırıyordu içinde çocuk ve asker olması. Özellikle coğrafi simgelerde... Gülsün Karamustafa.

Yukarıdaki ifadede olduğu gibi sanatçı, iktidar politika göstergelerinin giyside zaten var olduğunu ve ona yüklendiğini belirtmiştir. Giysinin politik ve tarihsel kodları taşıması ve bu kodları karşıya iletmesi giysiyi politikanın ve iktidarın tartışma alanına çekmekte, var olan kişisel kodların üstünde kültürel ve politik bir etiket olarak

durmasını sağlamaktadır. Başka bir sanatçının ifadesinde ise, kişinin giysi aracılığıyla kimi durumlarda kabul kimi durumlarda da red alabildiğini belirtmiştir.

Bi performansımız vardı araştırmanıza katılan bir sanatçıyla birlikte gerçekleştirmiştik. Bi galeriye sergi açılışına gittik ama uygunsuz bir görüntüyle, çalışmanın fotoğraflarını da görmüşsünüzdür zaten. Nitekim düşündüğümüz oldu, biz uygunsuzduk, ama plajda battaniye sarıp oturmakla aynı uygunsuzluk durumu değil bu. Bazı kişiler bazı yerlerde olamaz. Biz de olmaması gereken türbanlı halimizle katılmıştık. Neriman Polat.

Amster'a göre sömürgeciliğin öyküsü bedenlerin öyküsüdür (Amster, 2013: 2). Bu açıdan Türkiye için kıyafet ve örtünmeye dair inanç sistemine, kültüre ait değişiklikler birey üzerinde, bir tür sömürgecilik anlamına gelebilir. Cumhuriyet'in ilanından itibaren araştırma içinde bahsedilen batı giyimine yönelik yaptırımların ve karşı görüşlerin özellikle kadın bedeni üzerinde yoğunlaşmakta olduğu görülmektedir. Hannah Arendt'in, Hiçbir şey, yalnızca bedene odaklanmak kadar insanı dünyadan daha radikal bir şekilde uzaklaştıramaz, sözü Türkiyeli kadınların bedenleri üzerine kurulan baskı, otorite, gelenek, inanç kavramları ile ne kadar yüklü olduğunu açıklayabilir (Arendt, 2006: 52).

20. yüzyıl Türkiye için, bedenin resmi olarak siyasete bağlandığı yeni bir biyopolitik çağın başlangıcına işaret etmektedir. İktidar söylemlerinde giyim, başörtüsü ve özellikle kadın beden imajının oynadığı önemli bir rol vardır. Türban gibi bazı giyim eşyalarının Türkiye özelindeki politik duruşunun önemi giysinin politikleşmesine dair çarpıcı bir örnek olarak vurgulanmıştır.

Ama kadınlarda turban özellikle politik duruşu açısından çok belirleyici. Birey olarak durduğunda sen onu önemsemeyebilirsin ama toplumsal açıdan baktığında o giyimi politikacılar kullanıyor. Sağı solu hepsi kullanıyor. Kadın bedeni üzerinden politika yapmak bunun adı. Canan.

Giysilerin kullanılış biçimi ve üstüne yüklenen anlamlar hiyerarşik bir yapı ortaya koymaktadır. Bazı giyim eşyaları baskın, üst, bazıları çekinik, gizli ve alt kategoridedir. Zamana, başat güçlere ve politikalara bağlı olarak giyim tarzları da aynı hiyerarşik yapıda anlam kodları oluşturmaktadır. Bu kodlar kabul gören kimse, iyi, zengin, güçlü gibi sıfatlarla bireyi tanımlarken bu tanımların getirdiği olası işlevlere ulaşmak için örnekler oluşturabilir. Bu durum iktidar ve politikanın ilgi alanı içindedir.

Benim Viyana'daki çalışmayı gördüklerinde taşımak istediler ve daha da büyüğü yapıldı bir şekilde. Üzerine de etekler giydirdim ve eteklerin hiyerarşisi ters. Yani en altta olan süslü veya varlıklı bir kadının gece elbisesi iken en üstte olan köylü bir kadının diz altı veya uzun baskılı çiçekli maksi eteği. Farklı kadın tipolojilerini simgeliyor bu etekler. Nilbar Güreş.

Çarşaftı hayır baş örtüsü değil, çarşaf daha dolu çünkü, daha orta doğu daha iran, daha kısıtlı, daha baskılı falan böyle bir batı ve doğu çarpışmasını göstermek istemiştim. Burak Delier.

Giysi bu örnekler ve tanımlamalarla toplumu şekillendirmeye bireyleri çeşitli biçimlere dahil etmeye yarayan güçlü nesnelerdendir. Ancak nitelemeler karşıt sıfatlar ve karşıt giyim kodları doğurabilir, uygunsuz, kötü, yoksul, gibi. Bu karşıtlıklar hiyerarşik şekilde bir veya birkaçının iç içe geçtiği karışım şeklinde kendini var eder. Her sıfatın *daha'*sı vardır. Dolayısıyla 80 sonrası toplumda yer alan sıfatların da belirgin biçimde farklılaşmasının sanatçılar üzerinde etki oluşturduğu düşünülmektedir.

5.5. Tema 5: Kimlik İfade Nesnesi

Araştırmaya temel oluşturması bakımından önemli görülen bu tema, *aidiyet, beden sunumu, cinsiyet ve kabul görmek (dahil olabilmek)* kod gruplarından oluşmaktadır. Kimlik ifade nesnesi adlandırması içerik olarak kimlik kurgusuna dair tüm alt kavramları barındırmaktadır. Dolayısıyla diğer tüm temalara zemin oluşturabilecek bağlantılar içermektedir. Ancak sanatçı ifadelerinde araştırmanın farklı kavramlara yol açabilmesi adına ayrı bir başlık dahilinde incelenmiş, olası tekrar anlamları bu başlık dahilinde yeniden ele alınmıştır. Giysiyi çeşitli kimlikleri inşa edebilen, icra edebilen veya bunlara karşı çıkabilen bir malzeme olarak görme eğilimiyle giysiyi sanatçı yorumlarıyla, yeni bir ışık altında görmeyi -daha doğrusu- incelenmesi amaçlanmıştır.

Araştırma içerisindeki önceki başlıklarda da açıklandığı gibi giysiler; balodaki maskeler veya kostümler gibi bireyin kendisiyle diğerleri arasındaki ara yüzü oluşturur. Bu nedenle bireyin aynadaki kimliği ile sosyo kültürel ortamında doğan kimliğini uzlaştırması gerekir. Nihayetinde, kullanıcılar içinde yaşadıkları toplumun ve kültürün beklentilerini karşılayan bir beden kimliği oluşturmaya çalışırlar. Pek çok kaynakta belirtildiği gibi giysiler kişiliği-kimliği belirten bir beden uzantısı olarak tanımlanır. Bu nedenle bu tema içerisinde giyinmek, sadece benliğin görsel bir sunumu değil, aynı zamanda belirli bir bağlamda müzakere eden ve *kimim* sorusuna cevap oluşturabilecek kişiyi tutarlı tercihlere yönlendiren bir eylem olarak ele alınmıştır.

Tekstili bu anlamda kimliğe bağladığım bir çalışma bu. En sonda da ten rengi bir örtü ile kalıyorum, sonra yüzümü açıyorum. Bütün o insanların gördüğü kadın kimlikleri aslında benim için bir yük ve onları çıkarttığımda kendime kavuşuyorum videonun sonunda. Nilbar Güreş.

Biliyorsunuz ben kimlik üzerine çalışan bir sanatçıyım. Sonuçta bütün eserlerim içerisinde kimlik kavramı ile karşılaşıyorsunuz bu kumaş desenleri olabilir vesaire. Bir kere her kumaşın deseninin içerisindeki formalar hiçbiri anlamsız değil bütün bu formların bir anlamı var ve biliyorsunuz moda diye bir şey var dünyada moda dünyadaki entelektüel akımlarla, popüler akımlarla beraber yer değiştiren form değiştiren yaşayan bir şey moda. Dolayısıyla insan gibi yani kumaşlar insanları anlatıyor çünkü insanlar için yapılıyor sonuçta giysilerimizi de biz seçiyoruz başkaları seçmiyor. Giysi dediğiniz şey insanları kendine yönelik seçimlerinin bir numarasıdır herhalde… Nilbar Güreş.

Sanatçı kadın bedenine yönelik politikaları eleştirirken, kadın olmakla ilişkili yoğun kimlik kodlarına maruz kaldığımızı vurgulamıştır. Özellikle batı sanatında gözlemlenen kimlik kavramı Türkiye özeli ile bazı yönleriyle farklılaşmaktadır. Batı sanatında ve öncelikle Amerika'da 1970 ve 1980 yıllarında feminist tavırlar belirginleşmeye başlamıştır. Temelinde cinsiyete dayalı eleştireler olarak gruplandırabileceğimiz bu karşıt sanat üretimlerinin çoğunlukla gayler, lezbiyenler, kadının toplumdaki yeri ve beyaz olmayan bireylerin toplumla çatışmasına yönelik olduğu söylenebilir. Ancak bulunduğumuz coğrafyanın kültürel tarihindeki çoğulcu birikimin, Türkiye'li sanatçılarda özellikle cinsiyet, ideolji ve dini inanışlar çevresinde yoğunlaştığı görülmektedir. Örnek olarak, Cindy Sherman ve Shirin Neshat yapıtlarında çağdaş toplumdaki kadın kimliği parçalanmış olarak temsil edilse de kültürel mayanın farklılıkları göze çarpmaktadır. Bu anlamda Türkiye'li sanatçıların da sanat pratiklerinde kimlik kavramına dair bazı alt anlamların ön plana çıktığı görülmektedir.

Yoksa giysi gerçekten korunmak mı hayır. Kendini sunabilmesi insanın. İfade etmesi, iletişime geçmesi. Politik veya tarihsel bir takım işaretlere kodlara uydurarak kendini ifade etmesi. Çalışmalarımda da bunun üzerinden kullanıyorum giysiyi. Kimliklendirilme durumunu eleştiriyorum. Canan.

…düşünün kefen istemiyor bir insan bornoz istiyor. Orada görmüş edepli kimliğe geçişi. Onunla bir bağ kurmuş çok çok güçlü bir bağ. Yaptığı kötü işten onu arındıran insan. Diğer aktrist ise türbana giriyor o porno yıldızı kimliğinden kurtulmak için. Şimdi burada tamamen politika tanımını yapmak zor. Kim olduğunu unutturmak istiyor… Canan.

Küresel anlamda tarihin getirdiği pek çok gelenekten ötürü kadın, bireysel haklarını erkeklerden çok sonra edinebilmiş ve bu edinimin yanında günümüzde de pek çok alanda geleneksel tanımlara karşı duruşunu sürdürmek zorunda olan bir varlıktır. Pek çok alana yansıyan bu erkekle eşit olamama durumu sanat tarihinde de 20. yüzyılın ortalarına dek kendini göstermektedir. Ancak türkiyeli sanatçıların tek

sorunu kadın ve kadın kimliğine karşı sanatta konumlandırılmaları değildir. Inanç ve ideolojik anlamda da baskı altında bulundukları söylenebilir.

5.6. Tema 6: Maddi Kültür Nesnesi

Maddi kültür nesnesi olarak adlandırılan tema, görüşmeye katılan sanatçıların; miras, kültürel dil, hafıza ve anı kodlarına ait ifadelerinden oluşmaktadır. Maddi kültür, tarihsel süreç içerisinde kullanımda olan/olmuş herhangi bir nesnenin, o toplum içerisindeki seyir sürecini ifade eder. Nesneler, kişinin yaşadığı coğrafya, içinde bulunduğu zaman ve inanç sistemleri, gelenekler ve kültürel öğelere göre anlamsal farklılıklar gösterebilmektedir. Bu farklılıkların altında yatan öncül düşünce, insanoğlu tarafından yapılan veya değiştirilen nesnelerin, bilinçli veya bilinçsiz, doğrudan veya dolaylı olarak onları üreten, sunan, satın alan veya kullanan bireylerin görüşlerini ve dolayısıyla ait oldukları daha geniş toplumun görüşlerini yansıttığı yönündedir (Prown, 1982: 2). Bu bakış açısıyla söz konusu giyim eşyaları, araştırma içerisinde sanatçıların deneyimlerinin somut kanıtları olarak maddi kültür bağlamında değerlendirilebilecek konumdadır.

Maddi kültür nesnesi olarak giysi, çoğu zaman, gelenek ve kültürle ilgili potansiyel ilişkileri üzerinden anlamlandırılır. Kişinin hatıraları ve gelenekleri, başka bir iletim kanalı olarak değerlendirilmemeli, geleneklere olan içsel güvenimizle sarsılmaz bir konumda olduğu görülmelidir (Druesedow, 1995: 3). Bu anlamda hatıralar ve gelenekler kişiyi, bir takım eylem, düşünce ve karşılıklı ilişkiye davet eder, aynı geleneksel kodlar eş değer bir sağlamlık ve güven duygusunu karşıdaki kişide de yaratır. Giyilmiş giysi, kullanılmış giysi, eskimiş, şekli ve renkleri bozulmuş giysiler, örneklerde kişi ile bütünleşik, kişiyi ifade eden parçası olarak tanımlanmıştır.

Onlar bir nevi, yani nasıl denir bir şeyin yerine geçme "re-placement" yerine geçme durumu. Orada amaç mesela büyük kurgudur yani elbise değildir. Yani bu bahsettiğim iki kumaş işte, orada kullandığım şeyler giysiler bir film setinden arta kalan şeylerdir. Bu da aslında şeyi bir kullanımı yapılmış bir yerde tüketilmiş bir şeyi alıp tekrardan kullanmaya girer ki ben film setinde onu mesela filimde oynayanlara giydirdim. … film sırasında ondan sonra onlar benim yanıma kaldı, bana kaldı. O giysiler de oyuncuların kendilerinden toplanmış giysilerdi. Dolayısıyla, etkileşerek büyüyerek bir esere dönüştü. Fikirler ve yaşamlarla. Gülsün Karamustafa.

Yukarıdaki örnekte olduğu gibi sanatçı, alan yazındaki maddi kültür tanımı ile örtüşen şekilde giyim eşyalarının nasıl sanat eserine dönüştüğünü ifade etmiştir. Kendi tanımıyla film setinden arta kalan giysilerin üzerinde biriken anlamları ile tekrar

kullanımda bir iletim nesnesi olduğunu belirtmektedir. Maddi kültür araştırmalarının temelinde üretilen veya tasarlanan nesnenin tanımlanan işlevinden/amacından ziyade kullanıcıda oluşturduğu tepki, yanıt, yanıtsızlık, duyu, algı özelliklerinin tanımlanması önceliklidir (Prown, 1982: 3). Bu anlamda sanatçının *yerine geçme, etkileşerek-büyüyerek bir esere dönüştü* tanımları, gösterge, iletişim ve hafıza kavramlarından farklı olarak kişisel birikimlerin süreçle edimine yönelik ifadesi şeklinde yorumlanmıştır.

Diğer örneklerde ise sanatçılar kendileri ile ilgili bir anlatımı güçlü, içsel ve değerli sunabilmek için hatıralarla yüklenmiş giysileri kullanmayı önemsediklerini belirtmişlerdir. Bu anlamda giysiyi, kumaş, form gibi bir dizi gösterge ve kodlanmış nesneden daha fazlası olan sosyolojik, göstergebilimsel, psikolojik ve duyusal olanın metinler üstü ve tarihsel söylemi olarak yorumlamışlardır. Prown, bu konu hakkında, geçmişte üretile nesnelerin günümüzde varlığını sürdüren yegâne tarihsel kalıntılara benzetir (Prown, 1982: 18). Giysi gibi pek çok nesneyi de sanat eserleri ile eş değer tutarak; tarihsel olaylarla ilgili doğrudan duyusal deneyime sahip aktarıcılar olarak tanımlar.

Ben özellikle, hatırası olabilecek giysileri seçmeyi önemsiyorum. Bence o şekilde olunca anlamlı oluyor giysi yoksa sıradan bir eşya. Yaşanmış değerler var, doluyor giysi yıllar içerisinde, bi pazen pijamanın da böyle bir anlamı var bence insanlarda. Eskiden Sümerbank'tan alınan her evde olan pijamalar. Çocuk pijaması dediğimizde süper kahramanlar yok bence akıllarda. Yıllar geçtikçe ilmek ilmek büyütüyoruz sanki o eşyayı… Neriman Polat.

Hepsi benim bana ait hatta kullanılmış nesneler, beni yansıtan olması lazım orada, aslında sadece yansıtması da değil benden biriken bir şeyler olsun, dokusu, yıpranmışlığı, dönemin renkleri desenleri olsun. Nezaket Ekici.

Maddi kültür eşyası olarak giysiler, göstergelerden, hafızadan, kültürden, toplumsal ilişkilerden, niyetlerden ve eylemlerden ayrılamaz olan eşyanın benlik ve öteki arasındaki ilişkilerini açığa çıkarır, gizler ve aracılık eder. Maddi nesnelerle ilgili en bariz kültürel kaynak, değerle ilgilidir. Nesneler farklı türde değerler taşıyabilir. Dahası giyim eşyasının kendi dokusuna içkin olan değer bulundurduğu da düşünülmektedir. Bu düşünceyle, sanatçı yorumu ile kodlamalarda ortaya çıkan *kültürel dil* kod grubu aşağıdaki örnek yorumla ilişkilendirilmiştir.

Orada esas benim söylemek istediğim sözler o sözü o anda o nesne kolaylaştırıyorsa evet o girer işin içine ama ne bileyim işte başka bir şey kolaylaştırıyorsa o giriyor işe. Ama orada dediğim

gibi yani onu toplayıp bir araya getirip o sözle toparlayabilme, onu kanalize edebilme meselesi var. Gülsün Karamustafa.

Elbiseyle ilgileniyorum tabi ama elbisenin o an ki durumu beni etkileyen veya düşündüren şey oluyor, elbisenin bir başka elbise ile konu ile veya bambaşka bir şey ile yan yana gelişi ile ilgileniyorum. Bu şekilde de elbise zaten giyim eşyası olma durumunu kaybetmiş ya da üzerine çıkmış oluyor. Gülsün Karamustafa.

Maddi kültürdeki nesne kelimesi, geniş, ancak sınırlı olmayan bir dizi nesneyi ifade eder. İnsanoğlu tarafından yapılan veya insanoğlu tarafından değiştirilen eserler-nesneler olarak bilinen nesneler sınıfını kapsar. Bu düşünceyle, maddi kültür çalışması bir dikiş makinesini, bir heykeli, bir kostümü veya bir tabloyu içerebilir. Farklı nesnelerdeki bu kültürel değer, nesne yararlı olmaya devam ettiği sürece var olacaktır ve eskimiş bir nesne tekrar yararlı olduğunda da geri dönecektir. Bu anlamda giysi doğumdan ölüme dek insanla olan yakın birlikteliği bakımından ayrıcalıklı kabul edilmektedir (Prown, 1982: 2). Bu anlamda aşağıdaki sanatçı yorumunda miras, kültürel dil, hafıza ve anı kodlarının tamamıyla ilgili alt kodlar bulunduğu düşünülmüştür.

...ama benim private objeleri de yine koymaya çalıştım. Her elbisenin de bir hikayesi var. Bilezik, boyunluk, kolye ya da ayakkabı ya da küçük aksesuarlar. Seneler geçiyor ve kırmızı dudak boyasının daha iyi görünmesi için mobilyalar beyaz olmaya başlıyor. Yirmi sene içinde bakarsan daha renkli mobilya bitiyor beyaz eşyalara geçiyoruz ama yine de benim özel eşyalarımı koyuyorum içine objeler gibi. O yönden elbise tek güzel olsun diye durmuyor orada, benim özellerimi göstersin diye. İnsanların artistin özelini, görmesi için önemliydi. İşte o özelliği getirmek istedim. Bir başka kişinin elbisesi değil benim elbisem olmalıydı. Bana eşlik ediyordu o elbiseler. Nezaket Ekici.

Maddi kültür çalışmalarındaki temel tutum bir nesnenin kişi üzerinde oluşturduğu, başlattığı etkilerin bir nedeni olduğuna dayanmaktadır. Bu etkileri anlamak için de nesneyi dikkatli ve yaratıcı bir şekilde incelememiz gerektiği belirtilir. En yaygın kültürel veri ise, değerle ilgilidir. Nesneler farklı türde değerler taşır. Bir nesnenin kendi dokusuna içkin olan bir değer, kullanılan malzeme, kullanıcı, kullanım yeri, kullanım zamanı gibi farklı durumlarla birlikte belirlenir. Bu tür veriler de malzeme değerli olmaya devam ettiği sürece nesnede bulunabilir (Pollack, 2010: 144). Giysi bu anlamda maddi kültür çalışmalarında öncelikli konumdadır. Bu çalışmada ise giysi; bedenden ayrılmış, değiştirilmiş, işlevsiz görülebilecek bir kullanım alanıyla buluşması açısından kültürel anlamların, sanatçılarda derin katmanlarda barındırdığı

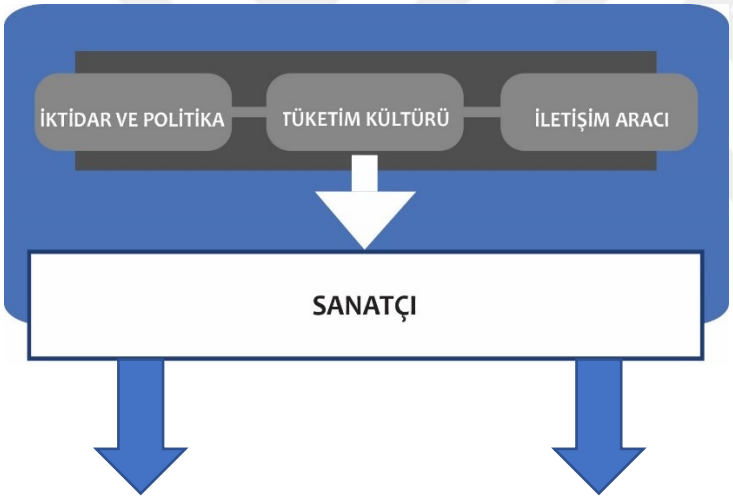
fark edilmektedir. Bu anlamda maddi kültür temasının öncesinde açıklanan beş tema ile yakından ilişkili olduğu düşünülmektedir.

5.7. Temalar Arasındaki İlişkiye Yönelik Bulgular

Sanatçılarla gerçekleştirilen görüşmelerden elde edilen temalar neticesinde giyim eşyaları, sanatçı uygulamalarında farklı/benzer anlamlarda yer almaktadır. Bulgular içerisinde aktarıldığı gibi bu farklı/benzer anlamlar, kodlamalarla altı tema şeklinde gruplandırılmıştır. Elde edilen bu temaların birbiriyle olan ilişkisi konuya daha genel bakış açısı geliştirmeye yardımcı olacağı düşünüldüğünden sonuca yönelik ilişkisel bir tablo hazırlanmıştır (Tablo 5).

Tablo 5. *Sanatçı Üzerindeki Benlik ve Toplum Bağlantısı*

1. Grup – Dışarıdan Yüklenenler



2. Grup – İçeride Oluşanlar



Temaların iki ana grup altında toplanabildiği ve bu iki grubun birbiri ile ilişkisinin de kuramsal bir alt yapı oluşturduğu söylenebilir. Tabloda yer alan temaların 1. ve 2. grup olarak ayrılmasının nedeni birbirleri ile olan anlamların kavramsal yakınlıkları değil, sanatçıların ifadelerine göre ve dönem itibariyle ön plana çıkan ilişkisi olarak yorumlanmıştır. Temalardan çıkarılan kavramlara araştırma soruları yöneltildiğinde sanatçı üzerinde oluşan yeni kavramlar ilişkisi ortaya koyabilmektedir. Yeni iki grubun detaylı açıklanmasından sonra bir isim önerisinde bulunulacaktır. Özetle Tablo 5, sanatçıların ortak yorumları sonucunda zihinlerindeki giysi nesnesi kullanımına yönelik örüntüsel ilişkiyi aktarmaktadır.

Birinci grup (tüketim kültürü, iletişim aracı, iktidar ve politika), sanatçıların ait oldukları toplumun bireyi olarak maruz kaldıkları, şahit oldukları gelişmeleri içermektedir. 70'li yıllardan 90 sonrasına kadar olan süreç, araştırmanın üçüncü bölümünde değinildiği gibi birçok ideolojik, politik, ekonomik değişimler ve teknolojik yeniliklerle karşılaşılan, bilinen kavramların farklılaştığı bir dönemi tanımlamaktadır. Bu anlamda bu grup, sanatçının kontrolünde olmayan, yönetemediği, izlediği ve birey olarak etkilendiği kavramlardan oluşmaktadır.

Birinci grubun alt başlıklarına bakıldığında yaşanan gelişmeler hem tarihsel hem de yazınsal olarak, modernitenin sorgulanmasını, yeni tüketim biçimlerinin ortaya çıkmasını, ulus-devlet kavramlarının tartışılmasını ve sadece sosyal-politik alanda değil hayatın bilinen her alanına dair pek çok kavramda ortaya çıkan çevresel başkalaşımları tanımlamaktadır. Türkiye'nin postmodernite yılları olarak da tanımlanabilen bu dönemde, sözü edilen kavramlara ek olarak, sanatçıların zaman zaman maruz kaldıkları ama sıklıkla tanık oldukları geri dönülemeyecek sonuçlara yol açan yasak ve yaptırımlar da bulunmaktadır.

Söz konusu değişiklikler Türkiye'nin 90'lı yıllarına yansıyan; askeri müdahale, farklı alanlardaki özgürlük ve kısıtlılık durumu, 80 sonrası değişen ekonomi politikaları, kapitalist kültür, küreselleşme, kitle kültürü, büyük şehirlere göçler, arabesk kültür, kamusal alanın değişimi, kadın ve cinsiyet politikaları olarak sıralanabilir. Sanatçılar ise benzer şekilde Aydınlanma Çağı'ndan Rönesans'a kadar uzanan tarihsel örneklerde aktarıldığı gibi bu gelişmelerden etkilenmişlerdir. Bu etkileşim ise yine örneklerde olduğu gibi araştırmaya konu olacak biçimde sanat yapma biçimlerine de etki etmiştir. Dolayısıyla birinci grubu oluşturan temalar, sanatçıların toplumdaki gelişmeleri yüklendiği ana kategoriyi oluşturmaktadır ve

sanatçının kontrolünde olmayan dış gelişmelerin sanatçı üzerinde yarattığı baskı ve tepkileri ifade etmektedir. Bu anlamda kategori adı *Dışarıdan Yüklenenler* olarak tanımlanmıştır. Ancak sanatçının giyim eşyalarını sanat nesnesi olarak kullanmasını açıklayacak nedenler bunlarla kısıtlı değildir. Dikkat çekilmek istenen nokta, Türkiyeli sanatçıların, 1970'lerden itibaren sözü edilen bu kaotik atmosferin sonuçları ile yüklenmiş olduklarıdır. Ek olarak, her ne kadar etkiler kontrol dışı olaylar tarafından sanatçıya yüklense de tepkilerin/uygulamaların sanatçının öznel yorumundan ortaya çıktığı da göz önünde bulundurulmalıdır.

İkinci grup (kimlik ifadesi, benlik-eşdeğer olma ve maddi kültür) ise daha bireysel, kişinin özü ile ilişkili değişkenlerden oluşan temaları içermektedir. Birey olmak, ben olmak, yaşayan olmak gibi kişinin çevresinden, geçmişinden, kültüründen edindikleri ve/veya içerisinde yeşerttikleri ile ilişkili bulunmuştur. Bu anlamda ikinci grup içerikleri her sanatçıya göre değişen, farklı karşılıklar bulabilen ve kişiye döneme bağlı olmaksızın, hızlı değişim gösterebilen bireysel ifadeler olarak tanımlanmaktadır.

Giysi hem beden ile yakın birlikteliği hem de doğum anından itibaren hayatımızdaki varlığından dolayı bedenin ikinci derisi olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca bu birliktelik sonucunda sadece bir kılıf olarak kalmayan giysi, kişinin benlik inşasına etki edebilen hassasiyet bölgesi olarak ifade edilebilir. Bununla birlikte, giysinin yumuşak, geçici, tükenebilen yapısı (daha çok moda kavramıyla açıklanan), insan bedenindeki hassasiyetle eş durumda görülebilmektedir.

İnsanın giysi ile ilk tanıştığı doğum evresinden ele alırsak; kumaş, bebeğin savunmasız bedeni ile zihinsel benliği arasındaki boşlukları doldurabilmekte ve bebek geliştikçe, bu tür tekstil yüzeyler de doğal olarak gelişmektedir. Dolayısıyla Didier Anzieu'nun *deri-ben* kuramının konuya bu noktada dahil olmaktadır. Anzieu *deri-ben* kuramıyla bedeni ruhsal zar olarak tanımlar. Bedeni iç ve dış olarak ayıran bu metaforik zar niteliğindeki giysi, benlik için güçlü ve sembolik işlevlere sahiptir (Anzieu, 2008).

Benzer şekilde derinin zar görevi görürken ortaya çıkan tanımlamalar gerçekte en çok giyim eşyaları aracılığıyla temsil edilir. Giyim eşyası kullanıcısının bütünleşik parçası değilken, ondan ayrılamayan nesne olmaya başlar. Bu bütünleşme durumundan ortaya çıkan psikanalitik bulguların, sanatçıların duygu, davranış biçimlerini anlamlandırabilecek duyusal bir boyut eklediği düşünülmektedir.

Giyim eşyaları göstergeler bağlamında, kıvrımında, deseninde ve dokusunda alternatif anlamlar açığa çıkarır ve kendi başına semboller sunmaktan çok bedensel bir yankılanma alanı gibi görünebilmektedir. Bu anlamda, bedenimiz ve bize eşlik eden kumaşlar arasındaki dokunsal ilişki, bir hafıza dili sağlar (Nixon 2005: 174). Sanatçıların kullandığı, gündelik, eskimiş, kullanılmış, küçülmüş hatta kullanıcısının hayatta olmadığı giysilere yönelik bağlar, bu düşünceyle anlam bulmaktadır.

Giyim eşyaları, her ne kadar bireysel hafıza dili oluştursa da aynı zamanda kişinin kim olduğunu kendini nasıl görmek ve göstermek istediğini anlatan aracıdır. Bu düşünceyle sanatçı, toplumdaki her birey gibi; var olma, benlik, uygun olma, kabul edilme ve sosyal konumlanma sorunlarıyla yoğun bir şekilde bedenini ve beden eşyalarını bilinçli olarak yeniden ve yeniden konumlandırmıştır (Barnett 1999: 186). Sosyal roller, cinsel tutumlar, kültürel kalıplar, etnik gelenekler ve inanışlar gibi karmaşık kimlikler sanatçının benliği ile sürekli pazarlık halindedir.

90'lı yıllar boyunca Türkiye'de görülen sosyo-kültürel değişiklikler, kimlikleri ve ait olma gibi kavramları sanatçıların zihninde sorgulamaya yöneltmiştir. Sanatçı hem toplumun parçası birey olarak *ben*'i (ego), hem de *ben*'in ait omak istediği alternatifleri, tercihleri, kültürel katmanları giyim eşyaları ile ifade edebilir. Dolayısıyla söz konusu dönemde, sanatçıların kimlikle/benlikle ilgili karmaşık ve yoğun bir süreçten geçtiği, kişilerin cinsiyet, ideoloji, inanç gibi kavramlarla fazlaca karşılaştığı söylenebilir. Giysinin *ben*'le olan ilişkisi, *ben*'in toplumsal kurallarla uzlaşma çabası, toplumdaki her türlü değişimi de içinde barındıran bir anı defteri gibi davranır ve bu kaynak, sanatçıya, toplumsal tüm gel gitlere, olaylara, dönüşümlere hem öznel hem de sosyolojik açıdan yakınlaşabilme imkânı sağlamaktadır. Bu düşünceyle sanatçıların çalışmalarında kullandıkları giyim eşyaları, *ben*'i topluma sunmanın yeni bir temsil nesnesi olarak yer alır.

Son olarak bu araştırma kapsamında, her iki grupta toplanan bulgular sanatçıların giyim eşyalarını sanat nesnesi konumunda kullanmasını tek başına açıklamamaktadır. İki grubun birbiriyle etkileşimi ve bu etkileşimin dinamik doğası araştırmanın kuramsal ifadesini oluşturmaktadır.

SONUÇ

Batı sanatında 1970'lerden itibaren insan bedeninden soyutlanmış giysinin çok sayıda örnekleri bulunmasına karşın, Türkiye'de 1990'lı yılların başında, giyim eşyaları sanatın içerisinde yer edinmeye başlamıştır ve sanatçıların giyim eşyalarına duydukları ilginin nedenlerine dair sorular gündeme gelmiştir. Dolayısıyla 90'lı yıllarda giyim eşyalarına gösterilen bu ilgi, Türkiye'de yaşanan toplumsal, sosyolojik, kültürel, bireysel değişimleri ve bütün bunların sanattaki yansımalarını incelemek için bir bağlam oluşturmaktadır.

Çağdaş sanatçılar tarafından giyim eşyaları, sanat uygulamalarında pek çok farklı kavramı temsil etmek ve anımsatmak için kullanılmıştır. Kullanılan giyim eşyaları, bazen bir sanat eserinin tamamı, bazen bir bileşeni veya parçası olmuştur. Bu doğrultuda, sanat uygulamalarında, giysinin dil, beden ve onun değişkenlikleri ile ilgili; çağdaş, sosyal, kültürel ve ekonomik meseleler etrafında temsil nesnesi olarak konumlanabildiği görülmektedir. Bu araştırmada ise, 1990 yılı ve sonrasında, Türkiyeli çağdaş sanatçıların giyim eşyalarını, sanat nesnesi konumunda kullanma nedenleri araştırılmıştır.

Türkiyeli çağdaş sanatçıların 1990 yılından itibaren sanat nesnesi olarak giyim eşyalarını kullanma nedenlerinin araştırıldığı bu çalışmada öncelikli olarak giyim eşyasının insan bedeni ile ilişkisi incelenmiştir. Birinci bölümde gerçekleştirilen alanyazın araştırması sonucunda, bu ilişkinin sadece bir nesnenin bedene örtülmesi anlamına gelmediği vurgulanmıştır. Giyim eşyalarının farklı tarihlerde ve farklı coğrafyalarda kültürel olarak bedenimizi çevrelediği, bu anlamda sadece bir beden örtüsü olmadığı beden, benlik ve kimlik arasında anahtar rolü oynadığı sonucuna varılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise çağdaş sanat kavramının tartışmalı anlamlarına değinilmiş, kavramın araştırma bağlamındaki sınırları çizilmiştir. Günümüz sanatının kökleri incelenerek sanatçıların tarih boyunca zamanın ruhu ile dinamik ilişkisinin varlığına ulaşılmıştır. Aydınlanma Çağı'ndan, Postmodern sanat uygulamalarına kadar bazı sanatçıların; dönüşüm, başkalaşım olarak adlandırılan olayları, eserlerine nasıl yansıttığı aktarılarak, çağının ilerisinde uygulamalar yapan sanatçılar vurgulanmaya çalışılmıştır. Bölüm sonucu olarak sanatçıların sarsıcı

değişimlere verdikleri tepkilerin 1990 sonrası Türkiyeli sanatçıların bu dönemdeki sanatsal refleksleri ile benzer olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Üçüncü bölümde, diğer bölümlerdeki inceleme yöntemi ile uygun biçimde Türkiye tarihinde toplumsal, ekonomik ve politik anlamda önemli dönemeçlerin izi sürülmeye çalışılmıştır. 1990 yılı sanatına yön veren gelişmelerin kültürel, ideolojik ve ekonomik anlamda köklerinin, Atatürk devrimlerine kadar uzandığı bilgisine ulaşılmıştır. Benzer biçimde, farklı coğrafyalarla, kültür ve medeniyetin ayrı ayrı gelişme gösteremediği bilgisi öne çıkarılmaya çalışılmıştır. Bölüm sonucu olarak; 90'lardan sonra sanat alanında görülen çok yönlülüğün, 60'larda hareketlenen ve 80'lerde askeri müdahale sonrası tüm sosyal politik istikrarsızlık ortamından kaynaklandığı bilgisinin altı çizilmiş ve söz konusu çok yönlülüğün demokratik sınırlarda dahil, her alanda karşılaşılan tüketim ortamıyla bağlantılı olduğu bilgisine ulaşılmıştır.

Çalışmanın analiz verilerini içeren dördüncü bölümde, probleminin çözümlenmesinde ve analizinde kullanılan model ile ilgili ayrıntılı bilgiler sunulmuştur. Veri toplama yöntemi olarak görüşme tercih edilmiş ve araştırma kapsamına dahil olan; Burak Delier, Canan, Gülsün Karamustafa, Neriman Polat, Nezaket Ekici ve Nilbar Güreş ile bireysel görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Görüşmelerin ardından kayıtlar yazılı dokümana çevrilmiş ve araştırmanın başlangıç kodlamasından tema oluşumuna kadar kullanılan MaxQDA 2022 programına yüklenmiştir.

Beşinci bölümde görüşme içerikleri, gömülü teori modeline uygun biçimde analiz edilmiş, sanatçıların yorumlarından elde edilen çeşitli kodlar altı tema olarak gruplandırılmıştır. Elde edilen altı temanın, sanatçı yorumları ve alan yazın ile ilişkisi tartışılarak, bulgular kısmında yorumlanmıştır. Araştırmanın teorik alt yapısı gereği elde edilen altı temanın, birbiri ile ve sanatçı ile ilişkisi araştırmanın kuramsal verisini oluşturmaktadır. Bu ilişkiyi detaylı açıklayabilmek amacıyla bir tablo oluşturulmuş tablonun kavramsal bölümleri, araştırma kuramının parçaları olarak açıklanmıştır.

Sanatçı Üzerindeki Benlik ve Toplum Bağlantısı isimli ilişki tablosu, Türkiyeli çağdaş sanatçı ile giyim eşyalarının, sanat nesnesine dönüşme sürecindeki bağlantıları açıklayabilmektedir. *Dışarıdan yüklenenler* olarak isimlendirilen grup, çağın bireyinin dolayısıyla çağdaş sanatçının yüzleştiği ve yüklendiği olguları tanımlamaktadır.

Çağdaş birey için, her ne kadar özgürlük ilişkisi vurgulansa da ideal özgürlüğün pek çok açıdan mevcut olmadığı söylenebilir. İnsan bir döngünün parçasıdır ve döngüyü oluşturan her şeyin etkisi altında olabilir. Bu görüşe örnek oluşturacak nitelikte sanatçıların; birinci grupta yer alan tüketim kültürü, iletişim aracı ve iktidar-politika kavramları tarafından şekillendiği ve kısıtlandığı söylenebilir. Ancak bu şekillenme ve kısıtlanma durumunun her bireyde olduğu gibi araştırmaya dahil olan sanatçılarda da algıları ve etkileşim dereceleri bakımından değişken olduğu bulunmuştur. Sanatçının kontrolünde gelişmeyen ve sarsıcı değişimlerle sonuçlanabilen bu gibi olaylar, söz konusu 1990 yılı ve sonrasında sanat uygulamalarını gerçekleştiren sanatçılar için de geçerli kabul edilebilir. Bu düşünceyle, 1970 yılından itibaren araştırmada detayları ile aktarılan ekonomik, ideolojik, politik kargaşa ortamının, altı sanatçı üzerinde birtakım beklenmedik yüklemelerde bulunduğu sonucuna varılmaktadır. Bu anlamda, 1990 yılında Türkiye'de, giysi kullanan çağdaş sanatçıyı tanımlayan çerçevenin bir yarısı çizilebilmektedir.

İçeride oluşanlar isimli grup, tanım çerçevesinin ikinci yarısını oluşturmaktadır. Bu grup; kimlik ifadesi, benlik-eş değer olma ve maddi kültür kavramları dahilinde oluşturulan temaları içermektedir. Temaların yorumlarında, giyim eşyalarının, duyusal bir ifade aracı niteliğinde ön plana çıktığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu noktadaki duyu kavramı, psikolojik terim yönüyle ele alınmıştır. Duyu; dış uyarıcıların fizyolojik sinirler yoluyla beyne ulaşması durumunu tanımlamaktadır. Önem ve etkileri göreceli olmakla beraber bu etkilerin, anılar, nesneler ve benliği oluşturan diğer tüm öğelerle birlikte duyusal deneyim oluşturduğu kabul edilmektedir (Wolfe vd.: 2006). Bu ifade ile duyu tanımına daha geniş açıdan bakıldığında, insanın kendilik algısı ile ilişkili olduğuna, doğumundan itibaren edindiği deneyimlere dayandığı düşüncesi oluşmaktadır. Araştırma bulgularında; katılımcı sanatçıların, giysi ile gerçekleşen sanatsal ifadelerinde, yeni bir duyusal ifade deneyimi oluşturma refleksi görülmektedir. Giysiler vücuda koruyucu bir tabaka sağlamak gibi görece basit bir işlevin yanı sıra, sanatçılara antropolojik, sosyal, etnik ve ideolojik kimliklerini sunma olanağı verir. Bu güçlü bağlantıdan dolayı sanatçılar giyim eşyaları aracılığıyla kendi öznel, otobiyografik ve psikolojik yanlarını, kendilerine özgü sunumları ile gerçekleştirebilmektedir.

İkinci grupta ortaya çıkan diğer görüş; giysiyi sanatçının bedeninin bireysel yansıma aracı olarak sunmasının -*yeni duyusal ifade aracı*- ötesinde, giysiyi yeni bir

ışık altında görmeyi, hissetmeyi önermektedir. Bu bakış açısıyla giysi, görsel fenomen olarak; sanatçının yenilikçi duyusal iletişim aracı olduğu görülmüştür. Giysi, bedenle bütünleşik yapısından dolayı araştırmaya katılan sanatçıların uygulamalarında hem sanatçının sunum aracı hem de izleyiciyle *paylaşılmak üzere tamamlanmamış duyusal metinler* sunmaktadır. Bu anlamda sanat eserinin görsel bir okuma aracına dönüştüğü düşünülmektedir. Giyim eşyalarının beden ve benlikle ilişkisi ve başka insanlarda başka anlamlar oluşturabilmesi açısından tahmin edilemeyen alt anlamlar doğurmaktadır. Bu anlamda sanatçının yarattığı-sunduğu giyim eşyalarının, izleyiciye tamamlanmamış bir metin olarak aktarıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Tıpkı performans sanatının sanatçı izleyici arasında fiziksel enerjiye dayalı bir diyalog yaratması gibi, giyim eşyaları aracılığıyla sanatçılar konuya yabancı izleyiciyi kendi benliği ile yeni bağlantılar kurarak sunumuna davet etmektedir. Böylece sanat uygulamaları, sanatçı kimliklerine yönelik iç gözlem alanıyla ilgili bir gösteriye dönüşür. Gülsün Karamustafa'nın görüşmelerde ifade ettiği gibi, sanat nesnesi konumundaki giysi izleyicinin okumasıyla yeni anlamlar bulabilmektedir. Bu anlamda kendi başına göstergeler oluşturmak-sunmaktan ziyade sanatçı bedeninden çıkan bir yankılanma alanı biçimindedir. İzleyicinin kendi algıları ile tamamladığı *duyusal metinler* bu boşlukları doldurur, böylece çağdaş sanatın tanımında yer alan; yoruma açık olma, izleyicisini düşündürmeye yönlendirme bağlantısı da sağlanmış olur. Sonuç olarak, giysinin kullanıldığı çağdaş sanat uygulaması, güçlü bir temel üstünde şekillenen ve her izleyici ile farklılaşabilen konumda yer almaktadır.

Araştırma sonucunu tamamlayacak ve sanatçıların 1990 yılında Türkiye çağdaş sanat uygulamalarında giysi kullanım nedenlerini açıklayabilecek kuram, iki gruptaki olguların birbiriyle ilişkisi ve bu olguların sanatçı üzerindeki etkilerinden oluşmaktadır. Araştırmaya katılan sanatçılar, her birey gibi doğumdan itibaren, deneyim, anı, eğitim gibi değişkenlerle kendi benliklerini oluşturmuştur (2. grup). Sanatçı, kendini gerçekleyen bu olguların yanında, kontrol edemediği dış etkenlerle yüklenmiştir (1. grup). Söz konusu dış etkenler grubundan içeride oluşanlar grubuna sürekli bir sızıntı hakimdir ancak özellikle 70'li yıllardan itibaren sanatçı üzerinde normalin üzerinde bir birikim oluşturduğu düşünülmektedir. Yüklenen dış etkenler, sanatçıda değişken, *yeni duyusal deneyim alanları* oluşturmaktadır. Bu sızıntıdan doğan ilişkinin bir sonucu olarak, sanatçı kendi varlığında biriktirdiği; benlik ve kimlik özellikleriyle etkileşim kurarak, durumu irdeleyen, eleştirel fikirler üreten deneyim

alanları ortaya çıkarmıştır. *Yeni duyusal deneyim* alanı olarak adlandırdığım bu içsel ve dışsal ilişki durumu araştırmanın genel kuramını oluşturmaktadır.

Özellikle araştırmaya katılan sanatçıların tarihteki diğer sanatçı örnekleri gibi sıklıkla zamanın ruhunu sentezlemeye çalıştıkları görülmektedir. Çağdaş sanatçılar, içinde yaşadıkları zamana ait tüm gelişmelerden iyi ya da kötü yönde etkilenirler. Bilinçli ya da bilinçsiz yüklendiklerini -maruz kaldıkları dış etkileri- kendi benliğinde özümser, bütün bunların sonucunda giyim eşyaları aracılığıyla kendilerini ve duyusal deneyimlerini aktarırlar. Giyim eşyaları, farklı kavramları taşıma ve iletebilme durumundan ötürü sanatçı ve izleyici arasında kritik bir bağlantı sağlarlar ve bedeni metaforik olarak temsil edebilen bir dizi maddi nitelik taşırlar. Bu bağlamda, giyim eşyaları sadece duyusal iletim, gösterge anlamında değil, bedenle olan yakın birlikteliğinden ötürü, boş veya dolu olması fark etmeksizin, bulunduğu yere ve duruma insanı davet edebilir. Anzio'nun ifadesindeki doğumdan itibaren giysinin -özellikle kumaşın- beden ve benlik ilişkisinden dolayı, giysinin mevcut durumumuz hakkında 'gerçek' bir şeyi ifade etme yeteneğine sahip olduğu ve topluma yönelik samimi ve güvenli bir dil oluşturduğu söylenebilir. Bu samimi ve güvenli dil benlikle toplumla ve kültürle uzlaşma içerisinde bir sınır işlevi görmektedir. Bu bağlamda giyim eşyalarının sanatçının yorumuyla, sanat nesnesi olarak; *paylaşımla tamamlanması beklenen duyusal metin* haline geldiği söylenebilir. Bu yönüyle, çalışmanın başında belirlenen problemlere cevap sağlar niteliktedir.

Yukarıdaki sonuca ek olarak, sanatçı ve tüketim kavramı ile ilgili döneme özgü bir görüşe ulaşılmıştır. 1990 yılı için sanatçıyı şekillendiren deneyimler ve yüklemeler 70'lerden itibaren gündemde olan, tüketim kültürü, iktidar ve politikadaki istikrarsız gelişmeler, alt kimliklerin görünür olması, cinsiyet kavramları ve bunların iktidarla çatışmaları şeklinde sıralanabilir. Özellikle 90'lı yılların hemen öncesinde, bu gibi kavramların 80'ler sonuna kadar üzeri örtülü, gündeme gelmeyen konular olarak yer aldığı ancak 90'lardan sonra ortaya çıkan -göreceli- özgürlük ortamı ile tartışılması ve ifade edilmesinden çekinilen her kavramın kamusal alana sunulduğu görülmektedir. 90'lı yıllarda liberalleşen ekonominin getirdiği tüketim alışkanlıkları sadece ticari nesnelerin ve günlük hayattaki eşyaların tüketilmesini değil; kavramların, düşüncelerin, unvanların ve topluma ait her şeyin tüketilebilir olmasına zemin hazırlamıştır. Tartışmaya açılan tüm kavramların, medya-iletişim ağı ve popüler kültür

arasında tüketilmeye başlaması, araştırmanın sonucuna yansıyan sanatçı davranışını tanımlamaktadır.

Çalışmanın kapsam ve sınırlılıklarından ötürü değinilmeyen bir takım kavramsal bağlantılar elde edilmiştir. Öneri olarak değerlendirilebilecek bu bağlantıların üzerinde çalışılmasının daha sonraki araştırmalara fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

Çağdaş sanatçılar arasında giyim eşyasını, sanat nesnesi olarak kullanma eğiliminin belirgin çoğunlukla Türkiye'nin gelenek, ideoloji, inanç ve kültürüyle yetişmiş kadın sanatçılarda bulunduğu düşünülmektedir. Araştırmaya katılan tek erkek sanatçı, Burak Delier'in konuya yaklaşımının kadın sanatçılardan oldukça farklı olduğu anlaşılmıştır. Ancak araştırmada bu düşünceyi objektif değerlendirmeye veri oluşturacak sayıda erkek sanatçı katılımı sağlanamamıştır. Bu bağlamda, sanatçıların konuya yaklaşımlarında cinsiyetlerinin etkisinin olup olmadığının araştırılması önerilmektedir.

Psikolog Carl Rogers, teorisinde benliğin üç alt bileşenden oluştuğunu belirtir. Araştırma kapsamında benlik kavramı bu üç bileşenin bütünü olarak, tek bir başlık kapsamında ele alınmıştır. Benliğe ait alt maddelerin, sanatçıların üretimlerine ve üretimlerinde kullandıkları nesnelere etkilerinin incelenmeye değer bir başka konu olabileceği düşünülmektedir.

Sanatçıların, sanat nesnesi olarak uygulamalarında kullandıkları giyim eşyaları, maddi kültür nesnesi olarak araştırılması önerilmektedir. Maddi kültür çalışmaları, tarihsel süreç içerisinde nesnenin o toplum içerisindeki kültürel seyrine bakış açısı oluşturmaktadır. Önerilen yeni araştırma; sanatçının çağı içerisindeki gelenek ve kültürle ilgili potansiyel ilişkilerini giyim eşyası üzerinden inceleyebileceği için sanat tarihi ve maddi kültür çalışmalarına katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

Araştırmada sözü edildiği gibi giyim eşyaları sanatçı uygulamalarında benlik ve kimlik temsili sağlamasıyla birlikte, uygulamalarda izleyiciye referans sağlayabilecek, pek çok özelliğe sahiptir. Çalışmada, giyim eşyalarının bu özelliğinin izleyici ve sanat nesnesi arasında ortak bir bağlantı ve iletişim kurduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu ortak bağlantı, farklı sanat nesnelerine (giyim eşyaları) karşı, değişen düzeylerde, kişiye özgü anlamlar doğurabilir. Bu iletişimin netleştirilmesi için sanat nesnesinin izleyici üzerindeki etkisinin de incelenmesi önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Agamben, G. (2013). *Çağdaş nedir?* (U. Özmakas, Çev.) Kampfplatz, *2*, 95-106.

Ağaoğulları, M.A. ve Köker, L. (2008). *Tanrı devletinden kral devlete* (5. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.

Akay, A. (2008). Threads of progress adhering to modern art in Turkey. *Third Text*, *22*(1), 99-104. http://dx.doi.org/10.1080/09528820701855483

Altındere, H. ve Evren, S. (2015). *User's manual 2.0: Contemporary art in Turkey, 1975-2015*.İstanbul: Art-İst.

Amster, E. J. (2013). *Medicine and the saints; Science, islam, and the colonial encounter in morocco, 1877–1956*. University of Texas Press.

Andersen, K., Renza, V., Fieseler, C., McDermott, F., McGannon, R., ve Papadopoulos, A. (2020). The social and civic impact of the arts. *Artsformation Report Series,* SSRN: https://ssrn.com/abstract=3714692

Antmen, A. (2009). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık

Anzieu, D. (2008). *Deri-ben.* İstanbul: Metis yayınları

Arıboğan, Ü. (1998). *Kabileden küreselleşmeye: uluslararası ilişkiler düşüncesi*. İstanbul: Sarmal Yayıncılık.

Arık, F. ve Arık, I. A. (2016). Grounded teori metodolojisi ve Türkiye'de grounded teori çalışmaları", *Akademik başarı dergisi*. 58: 285-309.

Arendt, H. (1996). *Geçmişle gelecek arasında.* (B.S. Şener, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1961, 8. Baskı).

Arendt, H. (2006). *İnsanlık durumu*. (B.S. Şener, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1958, 10. Baskı).

Artun, A. (2020). *Sanat siyaset kültür çağında sanat ve kültürel politika*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, A. ve Örge, N. (2014). *Çağdaş sanat nedir?* İstanbul: İletişim Yayınları.

Bahrani, Z. (2018). *Babilin kadınları: Mezopotomya'da toplumsal cinsiyet ve temsil,* (S. Çalcı, Çev). İstanbul: Kolektif Kitap.

Balaghi, S., Gumpert, L., Daftari, F. ve Ram, H. (2002). *Picturing Iran: Art, society and revolution*. London: I.B. Tauris. http://dx.doi.org/10.5040/9780755611386.0011

Bard, C. (2012). *Pantolonun politik tarihi.* (İ. Yerguz, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Barnard, M. (2002). *Fashion as communication*. London: Psychology Press.

Barnard, M. (Ed.). (2020). *Fashion theory: A reader*. London: Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315099620

Barnett, P. (1999). Folds, fragments and surfaces: towards a poetics of cloth in Hemmings, Jessica (ed.), 2012, *The Textile Reader*. London: Berg. 182 -190

Barthes, R. (1990). *The fashion system*. California: University of California Press.

Barthes, R. (2008). Moda dizgesi. İçinde: *Cogito*, 55, (s. 114-120).

Bauman, Z. (2008). *Identity: Coversations with Benedetto Vecchi*. Cambridge: John Wiley & Sons.

Baudelaire, C. (2009). *Modern hayatın ressamı*. (A. Berktay, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Baxandall, M. (2015). *15. yüzyılda sanat ve deneyim, stilin toplumsal tarihine giriş*. (Z. Rona, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1972).

Berger, J. (2019). *Görme biçimleri*. (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1972, 26. Baskı).

Berman, M. (2004). *Katı olan her şey buharlaşıyor*. (Ü. Altuğ ve B. Peker, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Breuer, R. L. A. (2015). *Fashion beyond identity: The three ecologies of dress.* (Doctoral dissertation, Universiteit van Amsterdam).

Brinton, C. (1938). The anatomy of revolution. Erişim adresi https://psycnet.apa.org/PsycBOOKS/toc/11225

Chaney, D. (1999). *Yaşam tarzları*. (İ. Kutluk, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

Cavallaro, D. ve Warwick, A, (2008). *Fashioning the frame*, Oxford: Berg.

Charmaz, K. (2006). *Constructing grounded theory: A practical guide through qualitative analysis*. London: Sage

Corbin, J. ve Strauss, A. (1990). Grounded theory research: Procedures, canons, and evaluative criteria, *Qualitative Sociology*. *13*(1): 3-21.

Crane, D. (2003). *Moda ve gündemleri; Giyimde sınıf, cinsiyet ve kimlik*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Creswell, J. W. (2014). *A concise introduction to mixed methods research*. London: Sage.

Çarkoğlu, A. ve Toprak, B. (2006). *Değişen Türkiye'de din, toplum ve siyaset*. İstanbul: TESEV Yayınları.

Danto, A. C. (2010). *Sanatın sonundan sonra*. (Z. Demirsü, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Davis, F. (1997). *Moda, kültür ve kimlik*. (Ö. Arıkan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.

De Young, J. (Ed.). (2017). *Fashion in European art: Dress and identity, politics and the body, 1775-1925*. Bloomsbury Publishing.

Değirmencioğlu, B. (2019). Amerika Birleşik Devletleri'nin uluslaşma sürecinde J.J. Rousseau'nun sivil din önerisinin hayata geçirilmesi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi,* 21(2), 2003-2031.

Dixson, A. F. ve Dixson, B. J. (2011). Venus figurines of the european paleolithic: symbols of fertility or attractiveness. *Journal of Anthropology.* http://dx.doi.org/10.1155/2011/569120

Dormor, C. (2018). *Caressing cloth: The warp and weft as site of exchange*. London: Bloomsbury.

Duben, İ. (2016). İpek Duben yazı ve söyleşileri 1978-2010. *Salt Online.* Erişim adresi: https://saltonline. org/media/files/ipek_duben_yazi_ve_soylesileri-1978-2010-scrd. pdf.

Duerr, H.P. (1999). *Çıplaklık ve utanç*. (O. Tarhan, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

Dutton, D. (2009). *The art instinct: Beauty, pleasure, and human evolution.* USA: Oxford University Press.

Entwistle, J. (2000). Fashion and the Fleshy Body: Dress as Embodied Practice. *Fashion Theory, (4):*3, 323-347, http://dx.doi.org/10.2752/136270400778995471

Ercivan, G. ve Meydan, C. (2009*).* Modanın dili. *Yedi*, *(1),* 76-81.

Erder, N. (2001). *Kültürel gelişme ve devlet: Türkiye'de kültür politikaları*. İstanbul: Doğan Kitapçılık.

Ertürk, N. (2018). *Orta Asya'dan Osmanlı İmparatorluğu'na Türklerde giyim kuşam: (MÖ. 5. yüzyıl MS. 18. yüzyıl)*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Flugel, J. C. (1933). The psychology of clothes. *The Sociological Review, 25*(3), 301-304.

Ford, R. T. (2021). *Dress codes: How the laws of fashion made history*. New York: Simon and Schuster.

Foucault, M. (2007). *Cinselliğin tarihi*. (H. Uğur Tanrıöver, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fowles, J. (1974). Why we wear clothes. *ETC: A Review of General Semantics, 31*(4) 343-352.

Gablik, S. (1977). *Progress in art*. New York: Rizolli.

Garden. C.J. (2001) Louise Bourgeois: turning myths inside out. *Sculpture Magazine*, Vol. 20 (1).

Giddens, A. (1994). *Beyond left and right: The future of radical politics*. USA: Stanford University Press.

Goffman, E. (2009). *Günlük yaşamda benliğin sunumu*. (B. Cezar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1956).

Goodman, J., Knotts, G. ve Jackson, J. (2007). Doing dress and the construction of women's gender identity. *Journal Of Occupational Science*, *14*(2), 100-107.

Grosz, E. (2018). Space, time and perversion: *Essays On The Politics Of Bodies*. London: Routledge.

Guy, A., Banim, M. (2000). Personal collections: Women's clothing use and identity. *Journal Of Gender Studies*, 9(3), 313-327.

Güler, A., Halıcıoğlu, M. B. ve Taşğın, A. (2015). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma: teorik çerçeve-pratik öneriler farklı nitel araştırma yaklaşımı kalite ve etik hususlar*. İstanbul: Seçkin Yayıncılık

Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde yaşamak*. İstanbul: Metis Yayınları.

Habermas, J. (2002). *Kamusallığın yapısal dönüşümü*. (B. Tanıl ve M. Sancar, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1962, 4. Baskı).

Hardt, M. ve Negri, A. (2015). *İmparatorluk*, (A. Yıldız, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Harootunian, H. (2006). *Tarihin huzursuzluğu*. (M.E. Dinçer, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Hasgüler, S. B. (2013). *Türkiye'de sanat üretimi 1975-2005*. İstanbul: Parşömen Yayınları.

Hatcher, E. P. (1999). *Art as culture: An introduction to the anthropology of art.* USA: Greenwood Publishing Group.

Hume, L. (2013). *The religious life of dress: Global fashion and faith*. London: Bloomsbury Academic.

Huntington, S. (2006), *Medeniyetler çatışması ve yeni dünya düzeninin yeniden kurulması*, (M. Turhan, C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Okyanus Yayınları.

İslamoğlu, A. ve Alnıaçık, Ü. (2016). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri*. İstanbul: Beta Yayıncılık.

Kahraman, H. B. (2008). The end of the 'new'as we know It: Post-1990 and the 'new' beginnings in Turkish culture. *Third Text*, *22*(1), 21-34. http://dx.doi.org/10.1080/09528820701853595

Kaiser, S. B. (1997). *The social psychology of clothing: Symbolic appearances in context.* USA: Fairchild Books.

Kalan, Ö. (2014). Foucault'un biyopolitika kavramı bağlamında moda ve beden: Vouge dergisi üzerinden bir söylem analizi. *Selçuk İletişim*, *8*(3), 140-162.

Karasar, N. (2016). *Bilimsel araştırma yöntemi kavramlar ilkeler teknikler*. Ankara: Nobel Yayıncılık.

Keshmirshekan, H. (2006). Discourses on postrevolutionary iranian art: Neotraditionalism during the 1990s. *Muqarnas 23*, 131-157.

Köroğlu, K. (2015). *Eski Mezopotamya tarihi: Başlangıcından Perslere kadar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Küçük, A. (2019). Türkiye'de sosyal ve siyasal değişim: 1980 ve sonrası. *Econharran, 3*(4), 20-45.

Laing, M. ve Willson, J. (2020). *Revisiting the gaze: The fashioned body and the politics of looking*. London: Bloomsbury Publishing.

Le Bon, G. (1997). *Kitleler psikolojisi*. İstanbul: Hayat Yayınları.

Lemire, B. (2016). *The force of fashion in politics and society: global perspectives from early modern to contemporary times*. London: Routledge. (e-kitap basım tarihi: 2016). https://doi.org/10.4324/9781315239651

Lurie, A. (1992) *The language of clothes*. London: Bloomsbury.

Lynton, N. ve Chester, W. (1980). *The story of modern art*. London: Phaidon

Lyotard, J. F. (2013). *Postmodern durum*. (İ. Birkan, Çev.). Ankara: Bilgesu Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 1979).

Mackinney-Valentin, M. (2018). Acts of undressing: politics, eroticism and discarded. *Fashion, style, & popular culture*, *5*(2), 284-287.

Marzel, S. R. ve Stiebel, G. D. (2014). *Dress and ideology*. London: Bloomsbury Publishing.

Mandacı, E. (2017). Arkeolojik bulgular ve çivi yazılı kaynaklar ışığında eski Mezopotamya'da giyim kültürü. *Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *41*(2), 55-79.

Mattick, P. (2003). *Art in its time: Theories and practices of modern aesthetics*. London: Routledge

Mauss, M. (1973). Techniques of the Body. *Economy and Society*, 2 (1): 70–89.

Miller, D. (2013). Why clothing is not superficial. *Introductory Readings in Anthropology*, 118-128.

Montaigne, M. (2008). Giyinme âdeti üzerine. (E, E, Taşçıoğlu. Çev.). İçinde; *İnsan Giyinir,55*.

Murnen, S. K. (2011). Gender and body images. İçinde; T. F. Cash ve L. Smolak (Eds.), *Body image: A Handbook of Science, Practise, And Prevention* (p. 173–179). New York: The Guilford Press.

Mutlu, E. (1994). *İletişim sözlüğü*. Ankara: Ark Yayınevi.

Nixon, M. (2005). *Fantastic reality: Louise Bourgeois and a story of modern art*, Massachusetts and London: MIT Press

Odabaş, O. (2012). 1990'lı yıllarda Türkiye'de toplumsal kimlik ve cinsiyet politikalarının çağdaş sanattaki yansımaları. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, *1*(05), 427-443.

Okan, B. K. (2012). Türkiye de geleneksel sanatın dönüşümü ve İstanbul bienalleri. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1*(33), 23-36.

Ortaylı, İ. (1987). *İstanbul'dan sayfalar-2*. İstanbul: Hil Yayın.

Ortaylı, İ. (2005). *İmparatorluğun en uzun yüzyılı*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Owyong, Y. S. M. (2009). Clothing semiotics and the social construction of power relations, *Social Semiotics*, *2* (19), 191-211.

Özgenel, L. (2016). Sanat üzerine okumalar, 60 yıla bakış. *Department of Architecture, METU. Ankara*. https://hdl.handle.net/11511/70522

Paff, J. L. ve Lakner, H. B. (1997). Dress and the female gender role in magazine advertisements of 1950–1994: A content analysis. *Family and Consumer Sciences Research Journal*, *26*(1), 29-58.

Pelvanoğlu, B. (2016). *1980 Sonrası Türkiye'de sanat: Dönüşümler*. İstanbul: Türkiye Âlim Kitapları.

Perrault, C. ve Zarucchi, J. M. (1989). *Charles Perrault: memoirs of my life*. University of Missouri Press.

Pollack, B. (2010). Clothes connections. *Art News*, *109*(1), 76-81.

Ponty, M. (1976). *The primacy of perception: And other essays on phenomenological philosphy of art, history, and politics.* USA: Northwestern University Press.

Punch, K. F. (2013). *Introduction to social research: Quantitative and qualitative approaches*. London: Sage.

Prown, J. D. (1982). Mind in matter: An introduction to material culture theory and method. *Winterthur portfolio, 17*(1), 1-19.

Racinet, A. (2003). *The complete costume history*. Germany: Taschen.

Ramachandran, V. (1990). Interactions between motion, depth, color and form: The utilitarian theory of perception. *Vision: coding and efficiency*, 346-360

Renda, G. (2002). Cumhuriyet sürecinde Türk sanatı. *Atatürkçü Bakış, 1*(2), 141-153.

Roald, T. ve Lang, J. (2013). *Art and identity: essays on the aesthetic creation of mind*. Rodopi.

Rocamora, A. ve Smelik, A. (2016). *Thinking through fashion: A guide to key theorists*. London: Tauris.

Rogers, C. R. (1963). Toward a science of the person. *Journal of Humanistic Psychology*, *3*(2), 72-92.

Ruble, T. L. ve Ruble, D. N. (1984). Sex stereotypes: Occupational barriers for women. *American Behavioral Scientist*, 27(3), 339-356.

Rudofsky, B. (1947). *Are clothes modern? An essay on contemporary apparel*. Chicago: Paul Theobald.

Russell, J. (2019). *The meanings of modern art*. London: Routledge.

Seggie, F. N. ve Bayyurt, Y. (2015). *Nitel araştırma*. Ankara: Anı Yayıncılık.

Schipper, M. (2020). *Giyinmenin kısa tarihi*. (N. Onaran, Çev.). İstanbul: Destek Yayınları.

Schneider, J. (1987). The anthropology of cloth. *Annual Review of Anthropology*, *16*(1), 409-448.

Senemoğlu, O. (2016). Machiavelli'den Hobbes'a rönesans dönemi siyaset teorisinde insan doğası ve toplum anlayışı. *İnsan ve İnsan*, *3*(9).

Sennett, R. (2010). *Kamusal insanın çöküşü*. (S. Durak ve A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Shiner, L. (2003). *The invention of art: A cultural history*. USA: University of Chicago Press.

Silverman, H. J. (2017). *Postmodernism: Philosophy and the arts*. London: Routledge.

Simmel, G. (1957). Fashion. *American journal of sociology*, *62*(6), 541-558.

Smith, T. (2006). Contemporary art and contemporaneity. *Critical Inquiry*, *32*(4), 681–707. https://doi.org/10.1086/508087

Smith, T. (2009). *What is contemporary art?* USA: University of Chicago Press.

Smith, T. (2010). The state of art history: Contemporary art. *The Art Bulletin*, *92*(4), 366-383.

Spivey, N. J. (2005). *How art made the world: A journey to the origins of human creativity* [Video].

Stallabrass, J. (2020). *Contemporary art: A very short introduction. USA:* Oxford University Press.

Steele, V. (1989). *Men and women: Dressing the part*. USA: Smithsonian

Şahin, H. (2016). Modern sanatta geleneğin reddi. *Akademik Sanat, 1*(1), 76-85.

Şentürk, A. (2018). 80'ler Sonrası Türkiye sanatında üretim pratiklerinin dönüşüm süreci. [Yayımlanmamış doktora tezi]. *Hacettepe Üniversitesi.*

Tannahill, R. (2003). *Tarihte Cinsellik*. (S, Gül. Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

Tosun, M. ve Yalvaç, K. (2002), *Sumer, Babil, Asur kanunları ve Ammisaduqa Fermanı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Turan, C. (2020). Evolution of skirt in the fashion system in context of costume history, *Lectio Social*, *4*(2), 139-158

Turner, B. S. (2008). *The body and society: explorations in social theory*. London: Sage.

Türkçe Kur'an Mealleri (2022, 18 Mayıs) İslami içerik. https://www.kuranmeali.com/AyetKarsilastirma.php?sure=7&ayet=22#

Ülken, A. ve Uz, N. (2018) Türkiye'de 1980'li Yıllarda Değişen Sanat Anlayışı Ve İlk Kavramsal Sanat İzleri (Bedri Baykam ve Sarkis). *Avrasya sosyal ve ekonomi araştırmaları dergisi*, *5*(2), 1-11.

Ülken, H. Z. (2013). *Türkiye'de çağdaş düşünce tarihi*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Veblen, T. B. (2008). Kadın giyiminin iktisadi teorisi. (E. E. Taşçıoğlu, Çev.). İçinde *İnsan Giyinir.* (*55*) 150-180.

Weber, M. (1985), *Protestan ahlâk ve kapitalizmin ruhu*. (Z. Aruoba, Çev.). İstanbul: Hil Yayınları.

Weil, S. (2019). *Kişi ve kutsal*. (O. Elmacıgil, Çev.). İstanbul: Ketebe Yayınları.

Williams, R. (1961). *The long revolution*. USA: Columbia University Press.

Wolfe, J., Kluender, K., Levi, D. ve Bartoshuk, L., (2006). *Sensation and perception.* 242-245. Sunderland: Sinauer.

Workman, J. E. ve Johnson, K. K. (1993). Fashion opinion leadership, fashion innovativeness, and need for variety. *Clothing and Textiles Research Journal*, *11*(3), 60-64.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri.* (10. baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yılmaz, L. (2010). *Modern zamanın tarihi: Batı'da yeninin değer haline gelişi.* İstanbul: Metis Yayınları.

Yılmaz, M. (2012). *Sanatın günceli güncelin sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Zimbalist, A. ve Sherman, H. J. (2014). *Comparing economic systems: a political-economic approach*. USA: Academic Press.

İnternet Kaynakları

https://www.ancientpages.com/2017/02/23/mysterious-sumerian-statuesbig-blue-eyes-sign-gods/

Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük içinde. Erişim adresi: http://www.tdk.gov.tr/ index.php? option=com_gts&view=gts

https://mehmetyilmazmehmet.com/metinler-texts/modern-cagdas-guncel-postmodern-mehmet-yilmaz/

http://www.sanatatak.com/view/canan-yillardir-tek-bir-performans-yapiyor

https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-nedir/860

http://www.sculpture.org/documents/scmag01 /janfebOl /bourg/bourg.html.

EKLER

EK 1. KATILIMCI GÖRÜŞME TALEP METNİ

Sayın …

Öncelikle araştırmama katkı sağlayacak bu görüşmeyi değerlendirdiğiniz için teşekkür ederim. Kendimle ve çalışmayla ilgili ön bilgileri aktarıyorum.

Kişisel Bilgilerim

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım, Sanatta Yeterlik programında 2017 yılında başladığım eğitimimin tez aşamasında bulunuyorum. Giysi, çağdaş sanatta nesne kullanımı, giysi ve kimlik, tüketim kültürü, giysinin sosyolojik anlamı, giysinin psikolojik anlamı üzerine çalışmaktayım.

Çalışmanın Amacı

Üzerinde çalıştığım tezin adı, "1990 SONRASI TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SANAT ÜRETİMLERİNDE GİYSİ" dir. 1990' dan sonra Türkiye sanatında yer edinen giysi nesnesinin sanat pratiklerinde kullanılması bu araştırmanın konusunu oluşturmaktadır.

Çalışmanın amacı, 1990 sonrası Türkiye çağdaş sanat uygulamalarında giysiye anlam taşıyıcı, temsil ve gösterge olarak yer veren sanatçıların bireysel yorumları aracılığı ile giysi/giyim eşyasının sanattaki anlamını incelemektir. Görüşmelerde sanatçıların giysi kullanımına dair özgün yorumlarına ulaşmak amaçlanmaktadır.

Bilgi Toplama Yöntemi

Araştırma yarı yapılandırılmış görüşme ile incelenmeye uygun görülmüştür. Görüşme kapsamında, sorulması planlanan sorular önceden hazırlanır. Hazırlanan sorulara ek olarak bireysel görüşmeler yapılmasının esas amacı sanatçı deneyimlerini sorular kapsamında kalarak ve sorgulama yapmayarak öğrenebilmektir. Derinlemesine düşüncelerin irdelenmesine olanak sağlayacak söz alışverişi ve alt sorular da görüşme içerisinde yer alacaktır.

Görüşme, sanat üretimleriniz ve Türkiye toplumu / giysi / 1990'lar ve Türkiye'de sanat / kavramları çevresinde oluşmaktadır. Görüşmeler sanatçı izni ile daha sonra yazıya dökülmek üzere kaydedilecektir. Tezin içeriğinde hiçbir şekilde sanatçı kimliğinize zarar verebilecek özel bilgiler yazılı ve görsel olarak yer almayacaktır. Araştırmanın sonunda toplanan bütün veriler, rapor şeklinde bir araya getirilecektir. İçinde bulunduğumuz Covid-19 tedbirleri göz önünde bulundurularak, internet aracılığı ile uzaktan erişim görüşmesi uygun görülmüştür. Görüşmelerin ortalama 30 dakika sürmesi planlanmaktadır. Görüşme size uygun olan herhangi bir saatte yapılabilir. Aşağıda görüşmede sizlerde yanıtı aranacak sorulara yer verilmiştir.

Desteğiniz için teşekkürler,

Merve Burgazlı

EK 2. GÖRÜŞME SORULARI

1) Bir giysi beden için üretilmiştir, bir bedende olası işlevini yerine getirmesi beklenir. Ancak sunum/üretimlerinizde beden bulunmadan da giysiler yer aldığını görüyoruz. Bu uygulamaları açıklayabilir misiniz?

2) Sanat nesnesi olarak giysiyi seçmenizin nedenini kısa tanımlarla açıklayabilir misiniz?

3) Sanat nesnesi olarak giysi ne kadar az ne kadar fazla düşüncelerinizi aktarabilir?

4) Giysinin sizin zihninizde nasıl bir taşıyıcı olduğunu tanımlayabilir misiniz? Örneğin "düşsel, sezgisel, görsel" … gibi.

5) Sunumlarınızda/üretimlerinizde zemindeki düşünceyi sadece bir giyim eşyası aracılığı ile şekillendirdiğiniz oldu mu?

6) Sunumlarınızda/ üretimlerinizde yer alan giysiler somut veya soyut yeni anlamlara mı dönüşmektedir yoksa nesnenin hafızalarda biriken olası anlamları mı aktarılmaktadır?

7) Bir nesne ile politik/eleştirel bir içerik aktarımı yapıyorsunuz. Pek çok nesne ile karşılaştırıldığında giysi etki bakımından nerede bulunuyor?

EK 3. GÖRÜŞMEYE KATILAN SANATÇILAR VE ESERLERİ

BURAK DELİER

1977 Adapazarı doğumlu Deier. Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Bölümü'nde Sanatta Yeterlik derecesine sahiptir. Sanat ve siyaset üzerine yazıları Koç Üniversitesi Yayınları tarafından Sanat Dünyasının Senaryoları (2016) adıyla yayımlanmıştır. Kapitalizm ve çağdaş sanat pratikleri arasındaki ilişkileri kolektif ve bireysel işlerinde görünür kılmak isteyen Delier, gündelik hayattan ödünç aldığı gerilla taktikleri ve stratejileriyle absürt kesişimler yaratarak hayatın kendisini bir çalışma nesnesine dönüştürdüğünü ifade eder. Halen Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Yardımcı Doçent olarak çalışmaktadır.



Burak Delier, İsimsiz, Fotoğraf ve Afiş, 2004



Burak Delier, *Madımak'93*, Takım Elbise, Video, 2007.



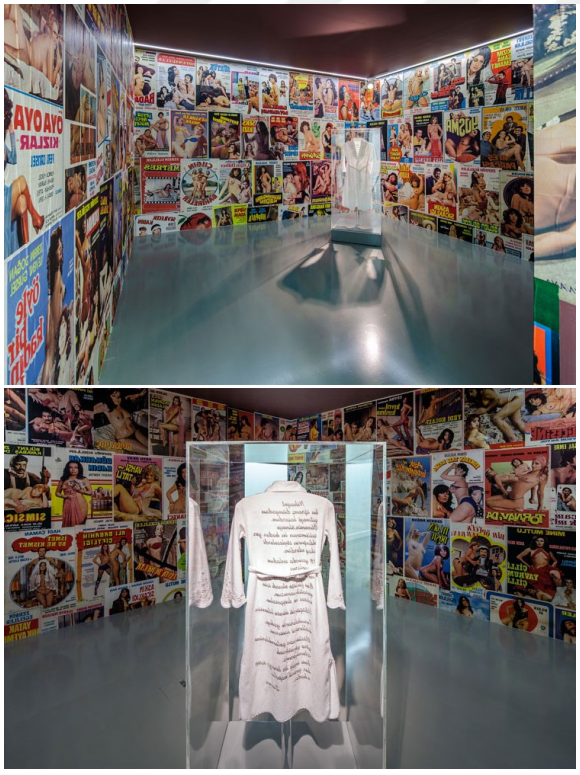
Burak Delier, *Ters yön*, Afiş ve giysi tasarımı, 2007.



Burak Delier, *Tarihin Küçük Odası*, 2022.

CANAN

1970 yılında İstanbul'da doğan sanatçı, Marmara Üniversitesi İktisadi İdari Bilimler Fakültesi İşletme Bölümü'nde 1992 yılında mezun olduktan sonra, yine aynı üniversitenin Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde eğitim almış ve 1998 yılında mezun olmuştur. Ulusal ve uluslararası birçok karma etkinlikte yer aldığı gibi, çok sayıda kişisel sergi açmıştır. Birçok çalışmasında erkek egemen dili, kadın ve kadın bedenine dayatılan normlara yönelik eleştirel dille konu alan Canan; video, performans, resim, fotoğraf gibi farklı malzemeleri kullanırken, kendi bedenini de performatif bir şekilde çalışmalarında araç olarak kullanmaktadır.



Canan, *Yalvarırım Bana Aşktan Söz Etme*, 2012, Yerleştirme.



Canan, *Emine, Mine*, 2007, Fotografik.

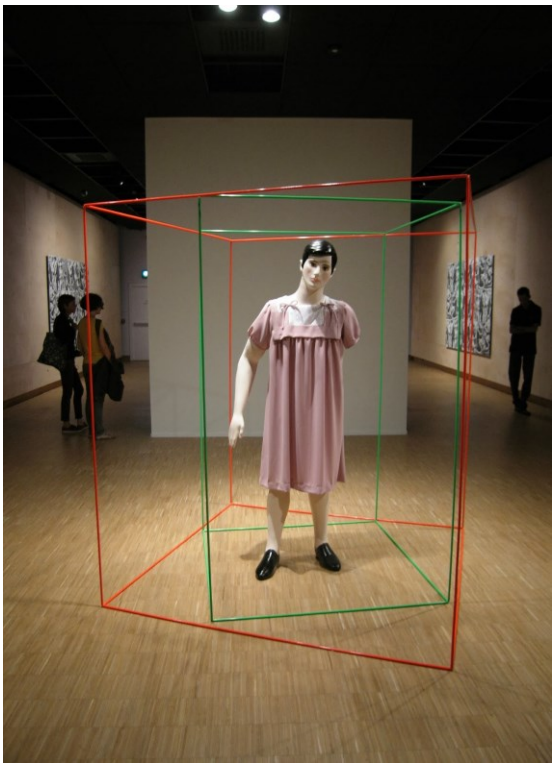
GÜLSÜN KARAMUSTAFA

1946’da Ankara'da doğan sanatçı, ilk resim derslerini lise yıllarında tanınmış ressamlar Eşref Üren, Turgut Zaim ve Selva Tamkan’dan almıştır. İlk sergisini 1962'de Ankara Koleji salonlarında açmış, aynı yıl resmi Devlet Resim Sergisi’ne kabul edilir. 1969’da İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü, Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinden mezun olmuştur. 1975-1981 arasında, Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu’nda (bugünkü Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi) öğretim üyeliği yapan Karamustafa, profesyonel anlamda ilk kişisel sergisini 1978'de İstanbul Taksim Sanat Galerisi'nde açmıştır.

Sanatçı, 1984’te Atıf Yılmaz yönetmenliğindeki *Bir Yudum Sevgi* filminde sanat yönetmenliği yaparak sinema alanına girmiştir. 1990 yılında Füruzan ile birlikte *Benim Sinemalarım* adlı filmi yönetir. Bu filmle ulusal ve uluslararası birçok festivale katılarak ödüller alır. 1980-89 arasında, İstanbul'da *Günümüz Sanatçıları*, *Yeni Eğilimler*, *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* adı altında belirli aralıklarla yinelenen sergilere katılmıştır.

Karamustafa, ilk uluslararası kişisel sergisini 1994'te Montreal'de açmış, Shedhalle Zürih'te Marion von Osten ve Ursula Biemann ile çeşitli ortak projeler üretmiştir. Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde, Boğaziçi Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi'nde, Hannover Uluslararası Kadın Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. 2013’te SALT Beyoğlu’nda ve 2016’da Berlin Hamburger Bahnhof Çağdaş Sanat Müzesi’nde retrospektif sergileri yapılan sanatçı, yaşamını ve sanat çalışmalarını İstanbul'da sürdürmektedir.

Gülsün Karamustafa’nın sanatında temel edindiği göç, kültürel bellek, kimlik, yine bu düzeyde gelişen arabesk izlerinin yanında cinsiyet ve toplumsal cinsiyet üzerine de anlatımlar gündelik nesnelerle yoğun ifadeler oluşturmaktadır. Özellikle Yeni Eğilimler Sergisi’nin son etkinliğinde yer alan ve yıllar sonra “Salt Galata” da sergilenen Çifte Hakikat yerleştirmesi ve onun oluşum hikâyesi Karamustafa’nın sanata ve nesneye yaklaşım biçimini en iyi anlatan örneklerden birisidir.



Gülsün Karamustafa, *Çifte Hakikat*, 1987, Yerleştirme.



Gülsün Karamustafa, *Kuryeler*, 1991, Yerleştirme.



Gülsün Karamustafa, *Resimli Tarih*, 1995, Kumaş kolajı.



Gülsün Karamustafa, *Kıtaların Birleştiği Yer*, 1997. Giysi, yerleştirme.

NERİMAN POLAT

Neriman Polat, 1968 yılında İstanbul'da doğmuştur. Sanat eğitimini lisans sürecinde, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde tamamlamıştır. Fotoğraf, video ve enstalasyonlar üreten Neriman Polat, şehirdeki değişimler ve bu değişimlerin kişilere yansımaları, göç sonucu oluşan melez estetik, gelenek ve modern arasında kalmışlık, ataerkil sistem ve bunun mimarideki, sokaktaki yansımalarını sanatına konu edinmektedir. Çalışmalarında sıklıkla kadına yönelik şiddete ve kadının içine sıkışıp kaldığı çıkmazlara işaret eden mesajlar görülebilmektedir.

1996 yılından beri ulusal ve uluslararası çağdaş sanat sergilerine katılan Polat'ın yapıtları Bulgaristan, Gürcistan, Almanya, Hollanda, İngiltere, Yunanistan, Slovenya, İtalya, Brezilya, Belçika, İspanya gibi birçok ülkede izlenmiştir. Sanatçı halen İstanbul'da yaşamakta ve çalışmalarını sürdürmektedir.



Neriman Polat, *Ah Dünya Pijama Takımı*, Kumaş üzerine akrilik, 2018.



Neriman Polat, *Şefkatsiz*, 2016. Giysi, yerleştirme.



Neriman Polat *Siyah Çamaşırlar*, 2008. C Print, dibont arkalık.

NEZAKET EKİCİ

1970 yılında Kırşehir'de doğan Ekici, 1973 yılında Almanya'ya göç eden bir ailenin çocuğudur. Uluslararası performans sanatçısı olan Ekici, bugün Berlin ve Stuttgart'ta yaşamakta, çalışmaktadır.

Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde heykel öğrenimi gören Ekici, Münih Ludwig Maximilian Üniversitesi'nde sanat pedagojisi alanında yüksek lisansını tamamladı. Marina Abramović'in de öğrencisi olduğu Braunschweig Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'ndaki öğrenimini performans dalında yüksek lisans yaparak 2004 yılında tamamlamıştır. Nezaket Ekici, 250'den fazla farklı performansını ve yerleştirmesini dört kıtada, 60'tan fazla ülkede, 170'ten fazla kentte, çeşitli müzeler, galeriler ve bienallerde sunmuştur. 2016/17'de Nezaket Ekici Roma Alman Akademisi Villa Massimo tarafından verilen Roma Ödülü'ne layık görülmüş, 2018 yılında Paula Modersohn-Becker Sanat Ödülü'nü almış, 2020'de ise Berlin Eyaleti Kültürel İşbirliği Bursu kapsamında, ISCP New York'ta bulunmuştur.



Nezaket Ekici *Emotion in Motion*, 2000. Yerleştirme.



Nezaket Ekici *Emotion in Motion*, 2000. Yerleştirme.

NİLBAR GÜREŞ

1977, İstanbul doğumlu Nilbar Güreş, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden mezun olmuştur. Viyana Güzel Sanatlar Akademisi Resim ve Grafik Bölümü'nde yüksek lisansını tamamladıktan sonra Viyana Uygulamalı Sanatlar Üniversitesi'nde Pedagoji Resim ve Tekstil Öğretmenliği eğitimi almıştır.

Nilbar Güreş'in pratiği; performans, video, heykel, enstalasyon, fotoğraf ve kumaş üzerine karışık teknik kolaj gibi farklı medyumları kapsar. Güreş'in işleri öznelden yola çıkarak daha geniş sorunları ele alır. Var olan kültürel sembolleri çözümlemekteki anlayışı ve yerel zanaatlara dair donanımı sayesinde, farklı kimliklere yönelik sosyal mesajları konu edinir. Sosyal eşitsizlik, cinsiyet rolleri, kültürel kimlik kodlarına olan duyarlılığı ile Güreş, araştırmaları ve dokümantasyonlarıyla nükteli biçimlerde konvansiyonel olanı reddetmenin anlatım yollarını bulmaktadır.

Güreş, eserlerinde özellikle; kadın kimliğini, kadının rolünü, kadınlar ile evleri ve kamusal alanlar arasındaki ilişkileri ve kadınlar arasındaki ilişkiyi araştırır. Ayrıca Avrupa'daki Müslüman kadınların imajına da odaklanmaktadır. Çalışmaları arasında kolajlar, videolar, performanslar, fotoğraflar ve nesneler yer alır. Halen, Avusturya'nın Viyana şehrinde yaşamaktadır.



Nilbar Güreş *Etekli Sütun*, 2013. Yerleştirme.



Nilbar Güreş *TrabZone*, 2010.



Nilbar Güreş *Unknown Sports*, 2009.



Nilbar Güreş *Undressing*, 2006. Video