

Yıl/Year: 4, Sayı/Issue: 10, Ekim/October (Special Issue), 2023, s. 136-161

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date

Yayın Geliş Tarihi: 01.08.2023

Yayımlanma Tarihi: 20.10.2023

ISSN: 2757-6000

Dr. Merve BURGAZLI

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

merveburgazli@hotmail.com

Doç. Dr. N. Müge SELÇUK

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü

mugeselcuk80@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1696-1810

TÜRKİYE’DE 1990 SONRASI SANAT ÜRETİMLERİNDE GİYSİ KULLANIMI VE GÖMÜLÜ TEORİ YÖNTEMİ İLE İNCELENMESİ¹

ÖZET

Sanat, tarih boyu toplum dinamiklerinden beslenmiş ve böylelikle otantik kalabilmiştir. Bu anlamda Çağdaş Türkiye sanatının, siyaset gibi önemli bir toplum dinamiği çerçevesinde şekillenen bir uzantısı olduğu gözlemlenmiştir. Bu bakış açısıyla gerçekleştirilen *1990 Sonrası Türkiye’de Çağdaş Sanat Üretimlerinde Giysi* başlıklı sanatta yeterlik tezinden üretilmiş bu çalışma kapsamı, 1990’lı yıllar sonrasında Türkiye’de görülen çağdaş sanat uygulamalarında, dikkat çekici bir unsur olarak izlenen giyim eşyalarının, sanat nesnesi olma durumu ve bu durumun analizidir. Araştırma kapsamında çağdaş sanatçılar, Burak Delier, Canan, Gülsün Karamustafa, Neriman Polat, Nezaket Ekici ve Nilbar Güreş ile yapılan görüşmeler gömülü teori yöntemi ile incelenmiştir. 1990 yılı ve sonrasında sanat uygulamalarına giyim eşyalarına yer vermiş altı sanatçı ile birebir görüşme gerçekleştirilmiştir. Yarı yapılandırılmış görüşme yöntemine uygun biçimde hazırlanan soruların yanıtları yorumlanarak elde edilen veriler araştırma verisine dönüştürülmüştür. Bu yönüyle çalışmanın özellikle yakın tarihe kaynaklık edebilecek bir belge niteliğinde olması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Giyim kültürü, Sanat nesnesi, Giysi ve beden, Türkiye Sanatı

¹ Bu çalışma; Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı kapsamında Doç. Dr. N. Müge Selçuk danışmanlığında gerçekleştirilen “1990 sonrası Türkiye’de Çağdaş Sanat Üretimlerinde Giysi” başlıklı Sanatta Yeterlik tezinden üretilmiştir.

THE USE OF CLOTHING IN ART PRODUCTIONS IN TURKEY AFTER 1990 AND ITS INVESTIGATION WITH THE GROUNDED THEORY METHOD

ABSTRACT

Throughout history, art has been nourished by social dynamics and thus remained authentic. In this sense, it has been observed that Contemporary Turkish art is an extension shaped within the framework of an important social dynamic such as politics. The scope of this study, which was produced from the proficiency in art thesis titled Clothing in Contemporary Art Productions in Turkey after 1990, from this perspective, examines the status of clothing items as art objects, which are seen as a striking element in contemporary art practices in Turkey after the 1990s, and the status of these items as art objects. is the analysis of the situation. Within the scope of the research, interviews with contemporary artists, Burak Delier, Canan, Gülsün Karamustafa, Neriman Polat, Nezaket Ekici and Nilbar Güreş, were examined with the grounded theory method. One-on-one interviews were held with six artists who included clothing items in their art practices in 1990 and later. The data obtained by interpreting the answers to the questions prepared in accordance with the semi-structured interview method were transformed into research data. In this respect, the study is intended to be a document that can serve as a source for recent history.

Keywords: Clothing culture, Art object, Clothing and body, Art of Turkey

GİRİŞ

Bilindiği gibi sanat tarihinde Modernizmden kopuş ile görülen nesne kullanımı bugünün sanat üretimlerine uzanan ve çok çeşitli biçimler sunan bir yapıda izlenmektedir. Bu bağlamda giysinin, sanat yapıtı ya da ona hizmet eden bir öge olarak kullanımı dikkat çekicidir. Farklı anlamların taşıyıcısı olabilen, gündelik yaşantı da ise tüketim ve moda bağlamında kullanılan giyim eşyaları, araştırma çerçevesinde sanat nesnesi konumunda taşıdığı mesaj üzerinden ele alınmıştır. Bu sebeple 1990 sonrası çağdaş Türkiye sanatında görülen kavram odaklı uygulamalar içinde giysinin gönderen niteliği ve analizi araştırmanın çerçevesini oluşturmuştur.

1990'lar, Türkiye'de ekonomik, sosyolojik bağlamlarda güçlü değişimlerin belirginleştiği diğer yandan siyasi istikrarsızlıklar ve küreselleşme etkilerinin gündelik yaşantıda iyiden iyiye hissedildiği yıllar olarak bilinmektedir. Bu anlamda değişim döngüsüne giren Türkiye ve Dünya toplumları için aynı bağlamda mümkün bir eşzamanlılık, benzer ölçüde sanat biçimlerine yansıyan bir sanatçı bilincini akla getirmiştir. Böylelikle Türkiye'de de görünürlüğü artan kavram odaklı sanat yapıtlarının etkin bir yere sahip olmaya başladığı söylenebilir.

Bu bağlamda araştırma problemi:

- 1990 sonrası çağdaş sanat uygulamalarında sanatçılar hangi sebeplerden dolayı giysiyi kullanmayı tercih etmiştir?
- Sanat nesnesi olarak giysi, izleyiciye ne tür mesajlar taşıması amacıyla konumlandırılır?
- Sanatçıların hafızalarında ve birikimlerinde giysi hangi anlamları taşımaktadır?

soruları etrafında geliştirilmiştir. Araştırma kapsamında gerçekleştirilen görüşmeler, 1990 sonrası Türkiye çağdaş sanat uygulamalarında giysi kullanımları ön planda olan (alfabetik sırayla); Burak Delier, Canan, Gülsün Karamustafa, Neriman Polat, Nezaket Ekici ve Nilbar Güreş ile gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın, sanatçılarla yapılan görüşmeleri veriye dönüştürerek alana katkı sunacak kaynak niteliği taşıması amaçlanmıştır.

Türkiye’de 1990’lı Yılları Hazırlayan Sosyolojik ve Kültürel Etmenler, Dönem ve Sonrası Disiplinlerarası Sanatı

Türkiye, Cumhuriyet tarihinde görülen siyasi kırılmalar, toplumsal ve ekonomik alanlarda adeta bir izdüşümü gibi işlev görmüş, sanatta içerik ve biçim değişiminin temel sebebi olmuştur. Diğer bir deyişle, Cumhuriyet Devrimin yarattığı travmatik etki, devam eden süreçte görülen siyasi ve sosyolojik değişimlerle beraber modernleşen sanat modelleri için zemin hazırlamaktaydı. Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin yüzyıla ulaşan tarihinde, sözü geçen kırılmaların bir taraftan da çeşitli siyasi katmanları oluşturması sanatçının bilincinde kaçınılmaz olarak yerleşik bakış açılarını tersyüz eden girişimleri zorunlu kılmıştır.

Siyasi ve ekonomik olarak maruz kalınan kargaşa ortamının, sanatın yönünü değiştirmesi yanında süreksizliği de beraberinde getirmesi kaçınılmazdır. Siyasi müdahalelerin topluma sirayet edişi; sanatçıların duygu, düşünce ve bilinçlerinin de etkilenerek sanat yapıtlarında ortaya çıkması demektir (Huntington, 2006: 122; Le Bon, 1997: 99).

Türkiye’de öncelikle 1960’larda izlenen ve 1980’lere dek tekraren karşılaşılan siyasi müdahaleler, ülke ekonomi modelinin değişimi ve özelleşme, iletişim kaynaklarının çeşitlenmesi gibi etkenlerin oluşturduğu temel zemin, 1990’lı yılları adeta bir sonuç olarak ortaya koyar. Kaçınılmaz olarak sanatçı bilincini dönüştüren bu süreç, Türkiye gündeminden beslenen, bu kaynağı yorumlayabilen, bir anlamda kendi özgün diline kavuşmuş ve daha önemlisi kışkırtan, sorgulayan, izleyiciyi yüzleşmeye davet eden sanat modellerinin doğmasını sağlar. Biçimsel anlamda yepyeni modellerle karşılaşılan 1990’larda çağdaş Türkiye sanatı, kolektif inisiyatifler ya da akademilerin aykırı isimlerinin başrolde olduğu cesur yapıtlar ve bağlamların üretildiği bir atmosfer olarak şekil bulmuştur. Hazır nesne, gündelik kullanım eşyaları ya da yeni tekniklerle kavram ve bağlam ilişkisi kuran sanatçılar, böylelikle geçmişe göre çok daha özgür ve özgün eserler ortaya koyabildiklerini ifade etmektedir.

Süreyyya Evren, Türkiye’de 1990’ları bir *serbestlik alanı ve sanatta profesyonelleşme yılları* olarak yorumlamaktadır. 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 gelişmeler beraberinde sanatın olası farklılıkları kendini göstermiştir. Özellikle disiplinler arası uygulamaların ön plana çıkmış, yapıtın gösterge ve temsillerinin eser ile bağlantısının en uç noktasında olmasını amaç edinen çalışmalar ortaya çıkmıştır (Uz ve Uz, 2018: 2). 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. 95’ten sonra dönemin ikinci yarısı, daha bireysel işlere yönelen yeni nesil sanatçılar tarafından

şekillendirilmiştir. Siyaset ve sosyoloji temelinde konulara odaklanan, yakın sanat tarihinden beslenen bir başka nesile geçiş söz konusudur.

90 sonrası güncel sanatta içeriğin zengin ve çok disiplinli olmasının yanı sıra tarihsel olarak çağına yansıyan bazı sosyolojik problemler aktarılmaktadır. 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 çarpar. Bunun yanı sıra sanat çevresinde, kadın, cinsiyet, ırk, dil, militarizm ve çeşitli ideolojiler gibi farkındalığı günden güne yükselen kimlik tartışmaları mevcuttur (Akay, 2008). 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 (Odabaş, 2012: 439). Bu açıdan, 90 sonrası sanat uygulamaları, kültür ve kimlik ilişkilendirmeleriyle yoğun eleştirilerin gerçekleştiği ve eleştirme biçiminin geleneğe dönüştüğü kademeli bir dönem olarak bahsedilebilir. Aynı atmosferin sanat yapıtlarında yer bulması kaçınılmaz olarak görülmektedir. Hem sanatçının hem de sanat alıcısının algılama, uygulama 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 90'lı yıllar bugün de zihinlerimizi meşgul etmektedir.

Sanat Nesnesi Konumunda Giysi

Giyim eşyalarının sanat uygulamalarında kullanılmaya başlandığı dönemlerden itibaren, sanatçıların giysiyi hangi sebeplerden dolayı tercih ettikleri zaman zaman açıklanmaya çalışılmıştır. Giysiler, kimi zaman protest bir tavır, kimi zaman da sanatçı benliğindeki düşünceleri aktarmak amacıyla kullanılmıştır. Sanat tarihçisi ve psikoterapist Rozsika Parker, sanatta giysi, nakış, el işi gibi beden birlikteliğini aktarabilecek sanat uygulamalarının, ancak 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra fark edildiğini belirtmiştir (Lawrence, 2011; Kournis ve Harris, 1996).

Özellikle 1970'lerden sonra görünür olmaya başlayan örnekler hem mecaz hem de nesnel olarak sanat uygulamalarında giysinin baskınlığını sergileyebilmektedir. Önemli örneklerden biri, Joseph Beuys' un (1921-1986), ikonik "Felt Suit" adlı uygulamasıdır. "Felt Suit," 1970 yılında Beuys'un giyilebilir bir sanat eseri olarak tasarlanan keçe malzemeden üretilmiş takım elbisesidir. Kullanıcı/giyen kişi olmadan defalarca sergilenen keçe takım elbise Beuys ile göstergeler aracılığıyla özdeşleşmiş bir otoportre olarak tanımlanmıştır. Ayrıca, Beuys'un 1944 yılında savaş sırasında Kırım'da uçağı düşerken hayatta kaldığını ve keçe bir battaniye ile kurtarıldığını iddia etmesi, keçe elbisenin kişisel bir sembol olmasını sağlamıştır.

1980' lerde Anselm Kiefer yağlı boya tablolarına giysi parçaları yerleştirerek yine giysi nesnesinin güçlü diğer anlamlarını kullanan, dönemin özgün örneklerindedir. Kiefer, özellikle "Sefirot" isimli tablosunda Yahudi mistisizmine birçok göndermede bulunmak istediğini ve giyim eşyaları ile izleyicide bir aura oluşturmak istediğini; dini, manevi alt anlamların sonsuz katmanlarına ulaştırabildiğini ifade eder. Sanat ortamında sayıları günden güne artan bu gibi

örnekler feminist hareketin yükselişi ile aynı dönemde süregider ve isimler ile çalışmaların kavramsal zemini değişir. Annette Messenger, Louise Bourgeois, kavramsal çalışmaların ve yerleştirmelerin ilham kaynağı olmuşlardır. Bedeni harekete geçirmek için tekstilin içkin niteliklerinden yararlanan bu sanatçılar, kumaşın doğayı kültürden ayıran merkezi bir gösterge olmasına rağmen, onu bir nesne yahut özne olarak değil, “aradaki sınır” olarak deneyimlediğimizi belirtmişlerdir. Sanat üretimleri, sanat tarihi söyleminin temellerine ve kabul edilebilir medyayı tanımlayan geleneklere meydan okuyan estetik nesnelere haline gelmiştir.

Araştırmaya Katılım Sağlayan Sanatçılar

“Her yaptığımız işin yoğun birikimi bizi bir sonrakine hazırlıyordu. Sanatçı yaşıyor ve çalışıyor... Önce tartışıyorduk, sonra yolumuzun ne olması gerektiğini saptıyorduk...” Gülsün Karamustafa (Çalıköğlü, 2008: 55).

Türkiye özelinde ise bir önceki başlıkta yer verildiği gibi sanatçıların giyim eşyalarını sanat uygulamalarına dahil ettiği tarihsel süreç farklılık gösterse de içerik, düşünce ve motivasyon benzerdir. Zorlu birkaç on yılın ardından küreselleşmenin devinimi ile sanatçıların -özellikle 90’ların getirdiği göreceli özgürlük ortamında-, cinsiyet, göç, kimlik ve kimliksizleşme, insan hakları, kamusal alan, kadın tanımı, popüler kültür, kapitalist sanat piyasası gibi konuların ekseninde sanat uygulamaları görülmektedir. Özgünlük ve yaratıcılık temelinde üretilen eserler ile müdahaleci ve propagandacı tavırların belirgin olduğu söylenebilir.

Bu atmosferde sanat üretimlerinde 1990 yılı ve sonrasında sanat üretimlerinde giyim eşyaları kullanmış ve araştırmaya katılmış sanatçılar (alfabetik sırayla) Burak Delier; çağdaş sanatın farklı alanlarında eserler üreten bir isimdir. Sanat üretimleri, toplumun tüketim alışkanlıkları, medya ve popüler kültür gibi konuları ele alır. Araştırmaya; *İsimsiz (Fotoğraf-Afiş, 2004)*, *Madımak’93 (Takım Elbise-Video, 2007)*, *Ters Yön (Afiş-giysi tasarımı, 2007)* ve *Tarihin Küçük Odası (Video-yerleştirme, 2022)* isimli sanat üretimleri ile dahil olmuştur.

Canan Şenol olarak geçmişten bilinen adıyla Canan, ulusal ve uluslararası birçok karma etkinlikte yer aldığı gibi, çok sayıda kişisel sergi açmıştır. Birçok çalışmasında erkek egemen dili eleştirmiş, kadın ve kadın bedenine dayatılan normlara yönelik üretimler ortaya çıkarmıştır. Araştırmada; *Yalvarırım Bana Aştan Söz Etme (Yerleştirme, 2012)* ve *Emine-Mine (Fotoğraf, 2007)* isimli çalışmalarıyla ve konuya ilişkin kişisel yorumlarıyla katılmıştır.

Gülsün Karamustafa Türk sanatının önemli bir figürüdür ve görsel sanatlar alanında geniş bir kariyere sahiptir. 1980’li yıllardan itibaren sanat ortamında izlediğimiz sanatçı, resim, heykel, video, performans sanatları ve enstalasyon gibi farklı medyumlarda çalışmıştır. Göç, kültürel bellek, kimlik, yine bu düzeyde gelişen arabesk izlerinin yanında cinsiyet ve toplumsal cinsiyet üzerine de anlatımlar gündelik nesnelere yoğun ifadeler oluşturmaktadır. Araştırmaya; *Çifte Hakikat (Yerleştirme, 1987)*, *Kuryeler (Yerleştirme, 1991)*, *Resimli Tarih (Kumaş kolajı, 1995)* ve *Kıtaların Birleştiği Yer (Giysi-yerleştirme, 1997)* isimli çalışmaları ile katkı sağlamıştır.

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. Sanatçı, *Siyah Çamaşırlar (C Print-dibont arkalık, 2008)*, *Şefkatsiz (Giysi-yerleştirme, 2016)* ve *Ah Dünya (Pijama takımı-Kumaş üzerine akrilik, 2018)* isimli üretimleri üzerinden araştırmaya katkıda bulunmuştur.

Özellikle performans sanatı alanında uluslararası tanınırlığa sahip Nezaket Ekici çalışmalarında genellikle beden performanslarına dayalıdır ve sıkça güncel konuları, toplumsal sorunları ve kimlik meselelerini ele alır. Sanatçı, bedeni ve giyimini kullanarak, izleyicilere görsel ve duygusal deneyimler sunar. Performansları sırasında giysi, obje ve semboller gibi unsurları kullanarak sanatsal ifadeyi zenginleştirir. Uygulamalarında, beden, kimlik, göç ve kültürel etkileşim gibi konuları derinlemesine ele alır. Araştırmada *Emotion in Motion (Yerleştirme, 2000)*, *Fountain, 2004 (Video)*, *My Pig, Water of Water* çalışmaları ile yer almıştır.

Nilbar Güreş’in sanat 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. Sosyal eşitsizlik, cinsiyet rolleri, kültürel kimlik kodlarına olan duyarlılığı ile eserlerinde özellikle; kadın kimliğini, kadının rolünü, kadınlar ile evleri ve kamusal alanlar arasındaki ilişkileri ve kadınlar arasındaki ilişkiyi araştırır. Çalışmaları arasında kolajlar, videolar, performanslar, fotoğraflar ve çeşitli nesnelere yer almaktadır.

Araştırma Metodolojisi

Bu çalışma, evren grubundaki sanatçıların sanat nesnesi olarak giysiyi kullanmalarındaki fikir ve pratiklerine işleyen düşünceleri veri niteliğinde toplamayı amaçlamaktadır. 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. Bu bağlamda araştırmaya dâhil olan grubun duygu, düşünce yapısı ile sosyolojik yorumlarını irdeleyebilen yöntem olarak, nitel araştırma modeli bu çalışmaya uygun bulunmuştur. 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 odaklanarak, araştırma sonunda zihinlerindeki birtakım kavramları keşfedebilmek hedeflenmiştir. Bu doğrultuda nitel araştırma dâhilinde; görüşme yöntemi, veri toplama aracı olarak belirlenmiştir. Görüşme soruları yedi adet başlıca sorudan oluşmaktadır. 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) sorular eklenmiştir. Alt sorular ise görüşmenin akışı içerisinde katılımcılara yöneltilmiştir. Akışına uygun planlanmış görüşme türüne yarı yapılandırılmış görüşme adı verilmektedir. Ek olarak katılımcılara görüşme öncesinde

gönderilen bilgilendirme metninde mekân, ses ve ışık düzenlemeleri konusunda bilgi verilmiştir ve tüm görüşmeler dijital ortamda kaydedilmiştir.

Gömülü Teori

Gömülü teorinin amacı sistematik biçimde birtakım cevaplara ulaşabilmeyi yönlendiren mekanizmaları kapsayan araştırma biçimi olarak tanımlanır (Yıldırım ve Şimşek, 2016). Alan yazında, temellendirilmiş kuram, alt teori olarak karşımıza çıkabilmektedir. İngilizcede “Grounded Theory” olarak karşılık bulan araştırma disiplini bu çalışmada “Gömülü Teori” olarak adlandırılmıştır.

Araştırma metodolojisinin hem tanımında hem de sonucunda yer alan kuram/teori ifadesi Strauss ve Corbin’e göre, üzerinde çalışma yapılan olgunun anlamlandırılmasına yönelik makul ve kabul edilebilir yorumlar içeren ilişki setidir. Bir teori, üzerinde durduğu veya oluşturduğu kavramlar arasındaki ilişkiselliği ve veri setine yeniden dönüldüğünde görülen kavram setlerine dair yorumlarını gereken doygunlukta sunması gerektiği belirtilir. Ayrıca Strauss ve Corbin’e göre teori, kavramsal bir yoğunluk da içermesi gerekliliği ifade edilmiştir (Strauss ve Corbin, 1990: 278).

Görüşme Soruları

Araştırmada görüşme soruları kavramın, durumun ilk tanımlamada değinilmeyen, ifade edilmeyen, arka planda bırakılan anlamlarına ulaşmayı amaçlamıştır. Sorular açık uçludur ve her katılımcıda farklı sıralamada yöneltildiği olmuştur. 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?

Araştırma Evreni

Hedef evren, Türkiyeli, 1990 ve/veya sonrasında, sanat uygulamalarında, sanat nesnesi konumunda giysi kullanmış sanatçılardan oluşmaktadır. Bu bağlamda dokuz sanatçı araştırma kapsamına dahil olmuştur. Dokuz sanatçının her birine görüşme talebi bildirilmiş ancak yedi sanatçıya erişim sağlanabilmiş ve yedi sanatçıdan altısı 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 araştırmacının ulaşılabilir evreni altı sanatçı ile tamamlanmıştır. Araştırmaya; Burak Delier, Canan, Gülsün Karamustafa, Neriman Polat, Nezaket Ekici ve Nilbar Güreş katılmıştır.

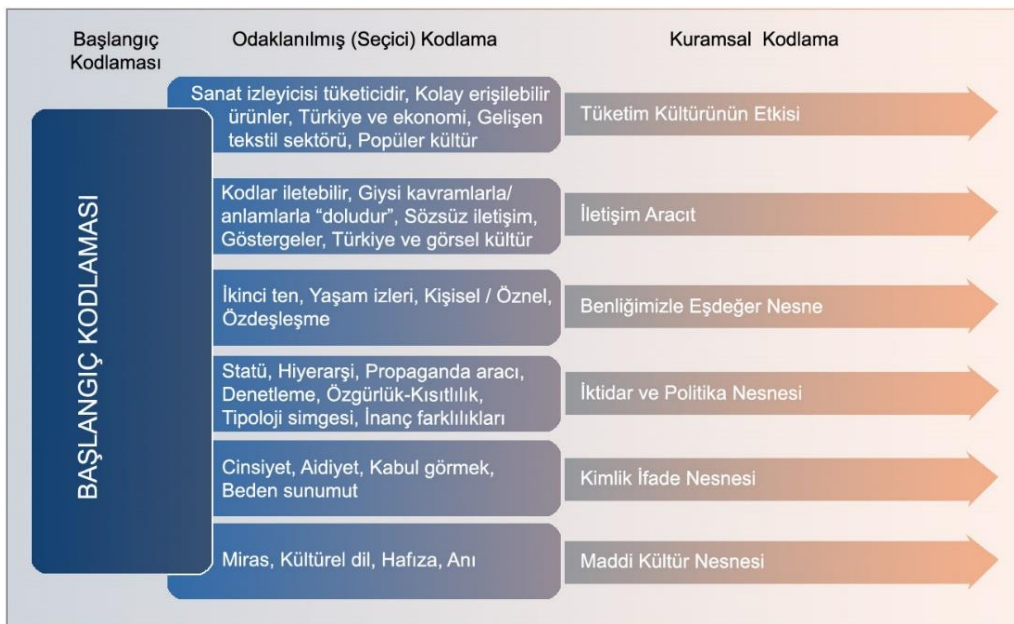
Verilerin Kodlanması

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 ulaşılabilirliğini doğrulamak amacıyla transkriptler 2-6 tekrar ile okunmuştur. Her okumada dikkat çeken ve önemli kabul edilen cümle veya kelimeler araştırmacılar tarafından tespit edilmiştir.

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. 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. Gruplar görüşme sorularından bağımsız, kavramlara yönelik 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. Kodlar birbirine yakın anlamlar dahilinde kümelenmiş ve 27 kod elde edilmiştir.

Tablo 1. Kodlama Süreci; Başlangıç- Odaklanılmış- Kuramsal kodlama aşamaları



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 üretilmiştir. 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.

Son aşama olan kuram geliştirme 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 1).

Bulgular ve Tartışma

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 yapılan 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 (Stallabrass, 2020). Çoğunlukla modern sanatın sanat üretme pratiklerini sorgulayan bu bakış açısı ile soyut dışavurumcu, pop art, kavramsal sanat üretimlerinin sonrasında izleyicide değişim gözlemlendiği belirtilmektedir.

Özellikle postmodern 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. 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 (Akay, 2008: 102). 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).

Birinci örneği ifade eden sanatçı, uygulamalarında sanat eseri – endüstriyel ürün karşılığını 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 kimlikel bir gösteri değil, bir statü nesnesi değil işlevsel bir giysi bu, bu işte önemli" (Burak Delier).

İfade 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 Neriman Polat 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 nesnelere 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.

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 fark edilebilir. 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 ayırt edilebilir olduğunu ileri sürmektedir. Dolayısıyla giysi Barthes 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 ilettebildiğini giysiyi anlam taşıyabilen *dolu-boş* kavramları ile nitelemiştir.

"Çarşafı hayır baş örtüsü değil, çarşaf daha dolu çünkü, daha Orta Doğu daha İran, 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. Çalışmalarında da bunun üzerinden kullanıyorum giysiyi" (Canan).

"... Ve tabiki 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).

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 iletme 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. Budurum, giysinin sözsüz iletişimi olarak kodlanmıştır. Fakat vurgulanan ifadeleri göz önüne aldığımız zaman diğer göstergelerden farklı 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 olduğu anlamla izleyicide yarattığı anlam bakımından değişkenlik gösterebileceğini belirtmişlerdir.

"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 düşünüyorum. 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 göstermiştir. 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 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).

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 sonrasında 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.

"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 (re-placement) 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 diyalogu başlatır, zamanla giysiye yüklenen anlamlar bu diyalogu 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.

Tema 3: Benliğimizle Eşdeğer Nesne

Üçüncü tema başlığı, *Benliğimizle Eşdeğer Nesne* olarak adlandırılmıştır. Bu başlık öncesinde oluşan kod grupları; ikinci ten, yaşam izleri, kişisel/özel 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; alan yazındaki 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/Özel* kod grubuna dahil edilmiştir.

“Elbise yani giysi bu yüzden çok önemli, çıplak gelmiş 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).

Fransız heykeltıraş Louis Bourgeois (1911-2010), pek çok eserinde farklı doğal nesnelerin yanı sıra tekstil, kumaş ve giysileri de kullanmıştır. 2004 yılında kaleme alınan 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 göstereyim 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).

Odaklanılmış kodlamalarda *özdeşlik* olarak gruplandırılan bu ifade ile giysinin *ben*’i tamamladığı ve tanımladığı sonucuna ulaşılmıştır.

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 uyguladığımız bir şey gibi de düşünmeyin, sizinle birlikte olan bütünleşik olan anlamında” (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 taşıyorlar, insan her şeyi 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 barındırabilirler.

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, tipoloji simgesi ve inanç farklılıkları* olarak belirlenmiştir.

Giysinin toplumu şekillendirme gücü iktidar ve politika ile olan ilişkisi sanatçılar tarafından tekrarlar 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 medya tartışmalarında olduğu gibi; görüş ayrılığı, ilerçilik ve gerçilik, 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 giysiyse alakalı, bunu ben yapmıyorum bunu zaten güncel politikalar, yapıyor, kadın bedeni üzerinden yürüten politikalar yürütüyor. Modernleşme de muhafazakarlaşma da erkek bedeni üzerinden bir kadın giyimi üzerinden gidiyor” (Canan).

Tek tip veya üniforma biçimindeki giysiler tarih boyunca değişken ve kararsız bedeni, ustalıklı 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 beni 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 red alabildiğini belirtmiştir.

"Bir 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 uzaklaştırılmaz, 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 kodları 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.

“Çarşafı 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 istemişim” (Burak Delier).

Giysi bu örnekler ve tanımlamalarla toplumu şekillendirmeye bireyleri çeşitli biçimlere dahil etmeye yarayan güçlü nesnelere sahiptir. Ancak nitelermeler 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.

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 formlar 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 eleştiriler olarak gruplandırabileceğimiz bu karşıt sanat üretimlerinin çoğunlukla alternatif cinsiyetler, kadının toplumdaki yeri ve beyaz olmayan bireylerin toplumla çatışmasına yönelik olduğu söylenebilir. Ancak bulunduğumuz coğrafyanın kültürel tarihindeki çoğulcu birikimin, Türkiyeli sanatçılarda özellikle cinsiyet, ideoloji 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 Türkiyeli 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 birtakım işaretlere kodlara uydurarak kendini ifade etmesi. Çalışmalarında 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. 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. İnanç ve ideolojik anlamda da baskı altında buldukları söylenebilir.

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. Nesnelere, kişinin yaşadığı coğrafya, içinde bulunduğu zaman ve inanç sistemleri, gelenekler ve kültürel öğelere göre anlamsal farklılıklar gösterebilmektedir. Bu farklılıkların altında yatan öncü düşünce, insanoğlu tarafından yapılan veya değiştirilen nesnelere, 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 iletişim 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 sağlık 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 filmde 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 iletişim nesnesi olduğunu belirtmektedir. Maddi kültür araştırmalarının temelinde üretilen veya tasarlanan nesnenin tanımlanan işlevinden/amacından ziyade kullanıcıda oluşturduğu tepki, yanıt, yanıtızlık, 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, göstergibilimsel, psikolojik ve duysal olanın metinler üstü ve tarihsel söylemi olarak yorumlamışlardır. Prown, bu konu hakkında, geçmişte üretilen 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 duysal deneyime sahip aktarıcılar olarak tanımlar.

"Hepsi benim bana ait hatta kullanılmış nesnelere, beni yansıtan olması lazım orada, aslında sadece yansıması 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 nesnelere ilgili en bariz kültürel kaynak, değerle ilgilidir. Nesnelere 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 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 düşündürülen 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-nesnelere olarak bilinen nesnelere sınıfları kapsar. Bu düşünceyle, maddi kültür çalışması bir dikiş makinesini, bir heykeli, bir kostümü veya bir tabloyu içerebilir. Farklı nesnelere 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 kodlara ulaşılmıştır.

“...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 göstereyim diye. İnsanların sanatçının 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 esney dikkatli ve yaratıcı bir şekilde incelememiz gerektiği belirtilir. En yaygın kültürel veri ise, değerle ilgilidir. Nesnelere 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.

Temalar Arasındaki İlişkiye Yönelik Bulgular

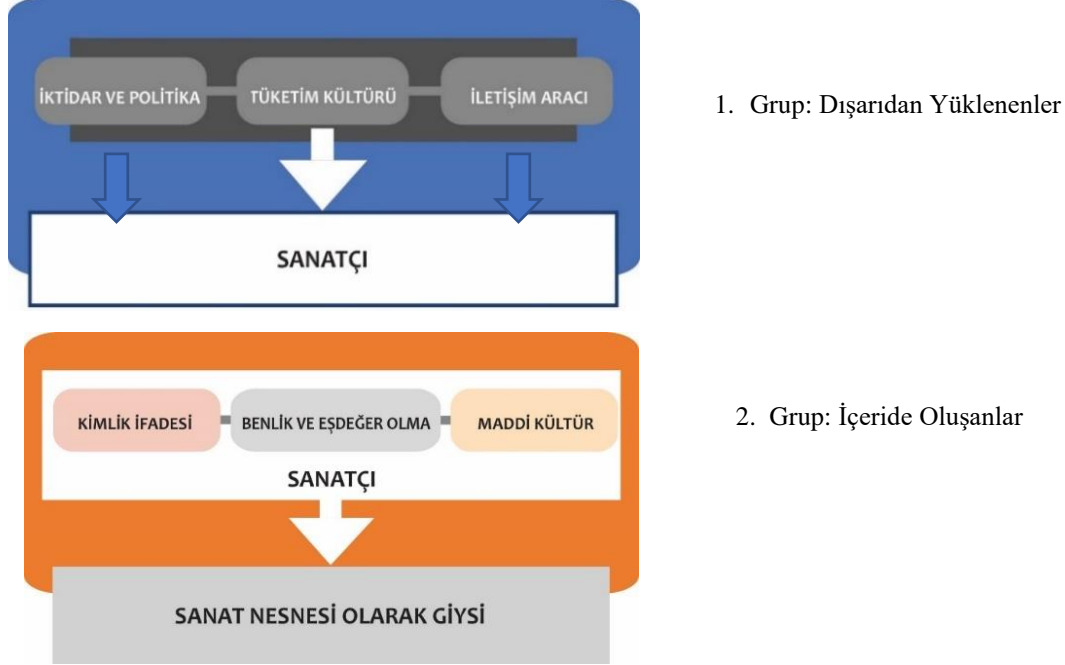
Sanatçılarla gerçekleştirilen görüşmelerden elde edilen temalar neticesinde giyim eşyaları, sanatçı uygulamalarında farklı/benzer anlamlarda yer almaktadır. Bulgular içerisinde aktarıldığı gibi bu farklı/benzer anlamlar, kodlamalarla altı tema şeklinde gruplandırılmıştır. Elde edilen bu temaların birbiriyle olan ilişkisi konuya daha genel bakış açısı geliştirmeye yardımcı olacağı düşünüldüğünden sonuca yönelik ilişkisel bir tablo hazırlanmıştır (Tablo 2).

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 itibarıyla ön plana çıkan ilişkisi olarak yorumlanmıştır. Tablo 2, 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.

Tablo 2: Sanatçı Üzerindeki Benlik ve Toplum Bağlantısı



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 başkalaşmaları 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. 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 yüklediği 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. 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 araçtır. 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 olmak 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* ile 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 yaklaşabilme 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.

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, duyuşsal bir ifade aracı niteliğinde ön plana çıktığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu noktadaki duyu kavramı, psikolojik terim yönüyle ele

alınmıştır. Duyu; dış uyarıcıların fizyolojik sınırlar yoluyla beyne ulaşması durumunu tanımlamaktadır. Önem ve etkileri göreceli olmakla beraber bu etkilerin, anılar, nesnelere ve benliği oluşturan diğer tüm öğelerle birlikte duysal 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 duysal 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 duysal ifade aracı- ötesinde, giysiyi yeni bir ışık altında görmeyi, hissetmeyi önermektedir. Bu bakış açısıyla giysi, görsel fenomen olarak; sanatçının yenilikçi duysal iletişim aracı olduğu görülmüştür. Giysi, bedenle bütünlük yapısından dolayı araştırmaya katılan sanatçıların uygulamalarında hem sanatçının sunum aracı hem de izleyiciyle paylaşılacak üzere tamamlanmamış duysal 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 duysal 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 duysal 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 duyuşal 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 duyuşal 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 duyuşal 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; paylaşımınla tamamlanması beklenen duyuşal 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 nesnelere 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 nesnelere (giyim eşyaları) karşı, değişen düzeylerde, kişiye özgü anlamlar doğurabilir. Bu iletişimin netleştirilmesi için sanat nesnesinin izleyici üzerindeki etkisinin de incelenmesi önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Akay, A. (2008). Threads of Progress Adhering to Modern Art in Turkey. *Third Text*, 22(1): 99-104.
- 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, İslam, and the Colonial Encounter in Morocco, 1877-1956*. University of Texas Press.
- Anzieu, D. (2008). *Deri-ben*. İstanbul: Metis yayınları
- Arendt, H. (2006). *İnsanlık Durumu*. (B.S. Şener, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1958, 10. Baskı).
- 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.
- Cavallaro, D. ve Warwick, A, (2008). *Fashioning the Frame*, Oxford: Berg.
- Crane, D. (2003). *Moda ve Gündemleri; Giyimde Sınıf, Cinsiyet ve Kimlik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dormor, C. (2018). *Caressing Cloth: The Warp and Weft as Site of Exchange*. London: Bloomsbury.
- Fowles, J. (1974). Why we wear clothes. *ETC: A Review of General Semantics*, 31(4): 343-352.

- Garden, C.J. (2001) Louise Bourgeois: Turning Myths Inside Out. *Sculpture Magazine*, Vol. 20 (1).
- Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde Yaşamak*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Huntington, S. (2006), *Medeniyetler Çatışması ve Yeni Dünya Düzeninin Yeniden Kurulması*, (M. Turhan, C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Okyanus Yayınları.
- Koumis, M., & Harris, J. (1996). *Art Textiles of the World: Great Britain*.
- Lawrence, K. (2011). Textiles: Some Visible and Invisible Connections in Contemporary Visual Art Installation Practice, *Oculus Postgraduate Journal for Visual Arts Research*. Issue, 3, 38-47.
- Le Bon, G. (1997). *Kitleler psikolojisi*. İstanbul: Hayat Yayınları.
- 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.
- Pollack, B. (2010). Clothes Connections. *Art News*, 109(1): 76-81.
- Prown, J. D. (1982). Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method. *Winterthur portfolio*, 17(1): 1-19.
- Roald, T. ve Lang, J. (2013). *Art and Identity: Essays on the Aesthetic Creation of Mind*. Rodopi.
- Rogers, C. R. (1963). Toward a Science of the Person. *Journal of Humanistic Psychology*, 3(2): 72-92.
- Stallabrass, J. (2020). *Contemporary Art: A Very Short Introduction*. USA: Oxford University Press.
- 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.
- Wolfe, J., Kluender, K., Levi, D. ve Bartoshuk, L., (2006). *Sensation and perception*. 242-245. Sunderland: Sinauer.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (10. baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.