

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANASANAT DALI
DOKTORA TEZİ

**GÜNÜMÜZ MODA FOTOĞRAFÇILIĞININ
SİNEMATOGRAFİK ÜRETİME ETKİLERİ**

**Hazırlayan
Levent BERBER**

**Danışman
Yard. Doç.Dr. Ragıp TARANÇ**

İZMİR – 2010

YEMİN METNİ

Doktora Tezi olarak sunduğum ‘‘Günümüz Moda Fotoğrafçılığının Sinematografik Üretime Etkileri’’ adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../.....

Levent BERBER

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Sinema-TV Dalı Doktora öğrencisi Levent Berber'in "Günümüz Moda Fotoğrafçılığının Sinematografik Üretime Etkileri" konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır. Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

*Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: BERBER

Adı: Levent

Tezin/Projenin Türkçe Adı: “Günümüz Moda Fotoğrafçılığının Sinematografik Üretime Etkileri”

Tezin/projenin Yabancı Dildeki Adı: “Influence of Today’s Fashion Photography to Cinematographic Work”

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: Dokuz Eylül Üniversitesi

Enstitü: GSE

Yıl: 2010

Diğer Kuruluşlar:

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 171

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 200

Sanatta Yeterlilik:

Tez Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Yard. Doç. Dr.

Adı: Ragıp

Soyadı: TARANÇ

Türkçe Anahtar Kelimeler:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1. Moda ve Sinema
2. Moda Fotoğrafı
3. Erotizm
4. Cinsellik
5. Erkek Dikizci Bakış

1. Fashion and Cinema
2. Fashion Photography
3. Erotism
4. Sexuality
5. Male Voyeuristic Gaze

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayımlanmasını İstiyorum

Evet

Hayır

ÖZET

Toplumsal bir olgu olan moda, sosyolojinin önemli araştırma konularından biri olarak pek çok kuramcı tarafından ele alınarak incelenmiştir. Toplumsal sınıf farkına dayalı kapitalist sistemdeki üst sınıfı 'aylak sınıf' olarak tanımlayan Veblen, modayı bu sınıfın giysiye yönelik aşırı tüketimine ve gösterişsel israfına dayalı bir olgu olarak tartışır. Veblen'e göre modadaki değişimler işlevsel açıdan yararsızdır ve içyapısı gereği çağdışı kalmaya açıktır. Benjamin, modayı “*diyalektik imge*” kavramını kullanarak “toplumsal üst yapının ana ögesi” olarak açıklarken; Barthes, moda olgusunu dilbilim kavramlarına başvurarak yeniden bir anlam dizgesi oluşturmaya çalışarak biçimlendirir. Baudrillard'a göre ise moda, “*paradoksal bir şekilde güncel olmayandır.*”

Kendine özgü bir dil oluşturma çabasında olan fotoğraf, bu süreç içinde modayla buluşur. Bir yandan sanat olma yolunda gelişimini sürdürürken, öte yandan moda sektörünün kitlelere ulaşmasını sağlayan bir iletişim dili haline gelir.

Sınıf modasından tüketim modasına geçiş ile birlikte moda fotoğrafı, biçim ve içerik açısından çeşitli değişikliklere uğramış ve bu dönemde “sinematografik anlatım”, moda fotoğrafçılarının başvurduğu yeni görsel anlatım biçimi olmuştur. Kurgusal anlamda fotoğraflarında sinematografik öyküyü ilk kullanan Guy Bourdin, kendinden sonraki moda fotoğrafçılarına öncülük etmiştir.

80'li yıllardan bu yana ‘*beden*’, sosyolojinin sorguladığı ve analiz etme gereği duyduğu en önemli konulardan biri haline gelmiştir. Günümüz tüketim toplumunda beden, özellikle de kadın bedeni, cinselleştirilerek cinselliği elinden alınmış, bir fetiş haline dönüştürülmüştür. Sinemada ‘*erotizm, dikizci bakış ve beden*’e ilişkin kuramsal yaklaşımlar moda fotoğrafçılığında da tartışılır hale gelmiş, sinema ile moda fotoğrafı arasındaki ilişkilerin göstergesi olmuştur.

Görsel sanatların tümünün iç içe geçtiği günümüzde, sanatçılar da kendi sanat dallarının dışında yeni alanlara yönelme isteği duymaktadır. Bunun bir örneğine de, moda fotoğrafçılığında sinema yönetmenliğine geçen moda

fotoğrafçılarında rastlanmaktadır. Farklı bir üretim davranışı olarak açıklanabilecek bu durum, ortaya konan sanat yapıtlarının estetik açıdan yeni bakış açılarıyla değerlendirmesini gerekli kılan bir alan yaratmaktadır.

ABSTRACT

Many scholars have attempted to explain theoretically the fact of fashion in terms of sociology. Veblen approaches fashion as the domain of upper-class, or what he calls “leisure class” in the capitalist system based on class differentiation, where excessive expending and conspicuous consumption is remarkable. In his rendering, changes in fashion are useless in function and subject to be outdated due to its intrinsic qualities. Barthes defines it as involvement to form repeatedly a system of meanings, referring to linguistic concepts, while Benjamin uses “dialectical simulacrum” in his explanation of fashion as the main element of social superstructure. Baudrillard, on the other hand points out that fashion is not actual paradoxically.

Photography finds itself in connection with fashion through the process of establishing a new and distinctive language. It continues to progress in the path of art on one hand, while turning out to be a medium of communication for the sector to reach crowds on the other.

Through the transition of class fashion to consumers fashion, its photography has altered in terms of form and content as cinematographic expression becomes the new form of expression for fashion photographers. In terms of fictional expression, Guy Bourdin pioneers the use of cinematographic story in photography.

Since 80’s, “*human body*” has become a topic for sociology to analyze and examine in scholarly work. In the consumer society of modern era, it has turned out to be a fetish by sexualization with an emphasis on woman body devastating its sexuality. Theoretical approaches of cinema towards “*body, eroticism and voyeurism*” have become a point at issue in fashion photography, indicating its relationship to cinema.

In modern era, as visual arts interweave, artistic trends underline the desire to cross over the other artistic areas than their own as exemplified by

some fashion photographers having gone for movie directing. Such incidences may result in a different way of creation and lead to a new area requiring new aesthetic angles to view and commentate on resulting work.

ÖNSÖZ

Fotoğraf ve sinema... İç içe geçmiş iki sanat. Bu iki sanat dalına olan ilgim hiç azalmadı. Her iki sanat dalında da pek çok pratik çalışmanın içinde yer aldım. Bu yüzden hem fotoğrafı hem de sinemayı kapsayacak bir tez hazırlama düşüncesindeydim. Estetik olarak moda fotoğrafçılığında sinema dilinin etkili ve tercih edilen bir yaklaşım olduğunu biliyordum. Araştırmalarımı bu yöne kaydırdım.

Tez konumu araştırırken moda fotoğrafçısı Guy Bourdin'in fotoğraflarını daha yakından inceleme fırsatı buldum. Bunlar, sinematografik öyküler içeren kurgusal moda fotoğraflarıydı. Görsel öğelerin yerleşimi, renk ve mekân seçimi, bakış açısı, ışığın kullanımı gibi biçimsel özellikleriyle de çok etkileyiciydiler. Bourdin'in moda ile ilgili yaklaşımlarını daha derin incelediğimde Cindy Sherman, David LaChapelle gibi günümüzün usta fotoğrafçıları etkilediğine tanık oldum.

LaChapelle'i araştırdığımda, belgesel filmi "Rize" (2005), ile karşılaştım. Bu beni, moda fotoğrafçılığında yönetmenliğe geçen başka fotoğrafçıların olup olmadığı konusunda yeni bir araştırmaya yöneltti. Pan Kitabevi'nde kaynak araştırması yaparken, moda fotoğrafçılarından Sean Ellis'in "Cashback" (2006) ve "Broken" (2008), Dewey Nicks'in "Slackers" (2002), Carter Smith'in "Bugcrash" (2006) ve "Ruins" (2008) adlı filmleri çektikleri bilgisine ulaştım. Moda fotoğrafçıları ile sinema arasındaki bu yakınlık, her iki sanat dalı arasındaki ilişkiye yönelik yeni bir araştırma alanı olarak karşıma çıktı. Doğal olarak moda fotoğrafçıları araştırdıkça, moda konusunu da araştırmam gerekti. Moda, bir fotoğrafçı olarak ilgi duymama rağmen bana çok yabancı bir konuydu. Ama tezim modayı da içermeliydi. Bütün bunlar tezimin moda, moda fotoğrafçılığı ve sinema üçgeninde şekillenmesine neden oldu. Önce tek başlarına daha sonra birbirleriyle ortak noktalarını inceledim. Daha sonra da sinema yönetmenliğine geçen moda fotoğrafçıları filmlerinin, sinemaya katkılarını ortaya koymayı amaçladım.

Tezimin oluşum aşamalarında, bana her türlü desteği veren danışmanım Yard. Doç. Dr. Ragıp Taranç'a, yeni düşünceleriyle destek olan Yard. Doç. Dr. Faik Kartelli'ye ve yardımlarından dolayı Prof. Dr. Yetkin Özer'e çok teşekkür ederim.

Doktora döneminde bana rahat çalışma ortamı sağlayan Sahne Sanatları Bölüm Başkanı hocam Prof.Dr. Murat Tuncay'a, beni maddi manevi her konuda destekleyen Fakültemizin Dekan Yardımcısı Prof. Halil Yoleri'ye, moda konusunda kendi kaynaklarından faydalanmamı sağlayan Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü, Moda Aksesuar Anasanat dalı Öğretim Görevlisi Canan Erdönmez'e teşekkürü bir borç bilirim.

Ayrıca her zaman beni sabırla destekleyen değerli eşim Tijen Güntürkün'e, kayınvalidem Ayşe Güntürkün'e ve eşimin ablası Teksin Yeşim Güntürkün'e ve sevgili oğlum Egetan'a teşekkür ederim.

Kaynak araştırmasında yardımcı olan Pan Kitabevi çalışanlarına, filmleri bulmamda yardımcı olan Gong Ajans'ın sahibi yakın dostum Yılmaz Gül'e, tez yazım aşamasında bana yardımcı olan arkadaşlarım Nazlı Doğan'a, tezimi yazma konusunda beni cesaretlendiren ve sabırla her soruma yanıt veren Güzel Sanatlar Enstitüsü Sekreteri Hanife Gürbulak' a, Öğrenci İşleri Sorumlusu Filiz Aygün'e, memure Ayşe Çavdar'a ve diğer enstitü çalışanlarına teşekkürlerimi sunarım.

Levent BERBER

İÇİNDEKİLER

GÜNÜMÜZ MODA FOTOĞRAFÇILIĞININ SİNEMATOGRAFİK ÜRETİME ETKİLERİ

YEMİN METNİ.....	II
TUTANAK.....	III
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ VERİ FORMU.....	IV
ÖZET.....	V
ABSTRACT.....	VII
ÖNSÖZ.....	IX
İÇİNDEKİLER.....	XI
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MODA VE GÜNÜMÜZ TOPLUMU

1.1. Günümüz Toplumunda Moda ve Bedenin Kullanımı.....	9
1.2. Veblen'e Göre Moda.....	15
1.3. Walter Benjamin'e Göre Moda.....	25
1.4. Barthes'e Göre Moda.....	27
1.5. Baudrillard'a Göre Moda.....	31
1.6. Moda İmgelerinin Yaratımı.....	35

İKİNCİ BÖLÜM

MODA, MODA FOTOĞRAFI, SİNEMA

2.1. Moda Fotoğrafçılığının Tarihsel Gelişimi.....	46
--	----

2.2.Moda ve Sinema.....	60
2.3.Erkek Röntgenci Bakış.....	71
2.4. Moda Fotoğrafında Erotizm.....	80

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MODA FOTOĞRAFÇILARININ ESTETİK YAKLAŞIMLARI VE SİNEMATOĞRAFİK ÜRETİME KATKILARININ ÖRNEK FİMLERDE İNCELENMESİ

3.1. Günümüz moda fotoğrafçılarının bazı estetik yaklaşımlarından oluşan fotoğraf örnekleri.....	93
3.2. La Chapelle'in Belgesel filmi 'Rize'	127
3.2.1. Rize filminden seçilen örnek karelerin moda fotoğrafçılığında belirlenen estetik yaklaşımlarla benzeşimi.....	130
3.3. Sean Ellis ve 'Cashback'	132
3.3.1. Cashback filminden seçilen örnek karelerin moda fotoğrafçılığında belirlenen estetik yaklaşımlarla benzeşimi.....	136
3.4. Carter Smith ve 'The Ruins'	138
3.4.1. The Ruins filminden seçilen örnek karelerin moda fotoğrafçılığında belirlenen estetik yaklaşımlarla benzeşimi.....	149
3.5. Dewey Nicks ve 'Slackers'	151
3.5.1. Slackers filminden seçilen örnek karelerin moda fotoğrafçılığında belirlenen estetik yaklaşımlarla benzeşimi.....	155

SONUÇ	158
KAYNAKÇA	162
FOTOĞRAF DİZİNİ	168
ÖZGEÇMİŞ	171

GİRİŞ

'Dondurulmuş bir dünyada güzellik kavramının ne derece kolaylaşacağını düşünün'

Cashback filminden

Son on yılda bir grup moda fotoğrafçısının sinema yönetmenliğine yöneldiğine tanık olunmaktadır. Önceleri belgesel ve ödüllü kısa filmlerle adını duyuran daha sonrada uzun metrajlı filmlere imza atan bu genç yönetmenlerin çalışmaları moda, moda fotoğrafı ve sinema üçgeninde ele alınıp değerlendirilebilecek yeni bir inceleme alanı yaratmıştır.

Tezin amacı, moda dünyasının en yakın tanıkları olan bu genç moda fotoğrafçılarının sinema yönetmenliğine yönelmelerinin nedenini, fotoğrafçılıktan gelen görüntü oluşturmaya yönelik teknik ve estetik bilgi ve birikimlerini sinemaya nasıl aktardıklarını ve sinemasal öykü anlatımına hangi boyutlarda katkıda bulduklarını tartışmaya açmaktır.

Sinema sanatından etkilenerak film karesi formunda kurgulanarak çekilen fotoğrafların moda fotoğrafçılığında çok önemli bir estetik yaklaşım olduğu bilinmektedir. 70'li yıllarda başlayan bu yaklaşımın günümüz moda fotoğrafçılığında da etkin bir şekilde sürdürüldüğü görülmektedir. Moda fotoğrafçıları sinema sanatında tartışılan dikizci bakış (voyeuristic gaze), cinsellik, erotizm, sado-mazoşizm, beden, özellikle de kadın bedenine ait pek çok söylemi moda fotoğrafına taşıyarak imge yaratımı konusunda devrim yaratmışlardır. Tezin II.Bölümü'nde ayrıntılı şekilde yapılan açıklamalar moda fotoğrafçılığından sinemaya yönetmenliğine geçiş yapan sanatçıların nasıl bir alt yapıya sahip olduklarını anlatmayı amaçlamaktadır.

Tezin ıkış noktası 1970'lerin dünyasını fotoğraflarına yansıtan ve dönemin önemli ve en dikkat çeken moda fotoğrafçılarından biri olan Guy Bourdin'e dayanmaktadır. Bourdin'in moda fotoğrafları biçim, içerik ve teknik olarak sinemasal nitelikler taşıyan görsellerdir.

Göz alıcı, çıplak ve ölü oldukları anlaşılan kadınların bir dizi fotoğraflarından koleksiyonlar hazırlayan Bourdin, intihar, mastürbasyon, ayak fetişizmi, kanla kaplı kaldırım boyunca fırlatılmış ayakkabılar, öldürülmüş bir kadının yattığı yerin tebeşirle çizilmesi gibi fotoğraflarıyla moda fotoğraflarında o güne değin görülmemiş bir tavır sergilemiştir. Çalışmalarındaki anlatım biçimi Bourdin'i dönemin moda fotoğrafında en önemli ismi ve Paris Vogue dergisinin titani Helmut Newton'un çizgisine yaklaştırmıştır.¹

Guy Bourdin'in fotoğraflarına yansıyan cinsellik, kadınlara yönelik şiddet ve sado mazoşistik eğilimler küçük yaşta anne ve babasıyla yaşadığı travmalarla ilgilidir. Feminist çevrelerce çok ciddi eleştirilere uğramasına rağmen Bourdin'in şanslı tarafı, yukarıda sözü edilen temalarla doldurulmuş olan moda fotoğrafçılığı ile o günün sosyal taleplerinin çakışıyor olmasıdır.

Ayrı bir inceleme konusu olabilecek potansiyele sahip olduğu rahatlıkla söylenebilecek olan Guy Bourdin, teknik ve estetik yaklaşımlarını aktardığı fotoğraf çalışmalarlarıyla kendisinden sonra gelen ve moda sektöründe de ürünler veren pek çok fotoğraf sanatçısını derinden etkilemiştir. Bunların başında Cindy Sherman ve David LaChapelle sayılabilir.

LaChapelle, tezin içinde III.Bölüm'de yer alan ve incelenen 'Rize' adlı belgesel filmin yönetmenidir. Ayrıca LaChapelle'nin Iceberg ürünü için yaptığı çalışmasına tezin I.Bölümü'nde Moda İmgelerinin Yaratımı konusunda detaylı olarak yer verilmiştir.

Yönetmenliğe geçen moda fotoğrafçılarının sinemaya olan katkılarının incelenmesi, doğal olarak moda, moda fotoğrafı ve sinemanın bulunduğu ortak noktaların ortaya konmasını gerekli kılar. Tez bu bakış açısıyla şekillenmiştir.

Tezin I.Bölümü'nde Flugel ve Rouse'nun giysi konusundaki görüşlerine yer verilmiştir. Flugel giysilerin bedeni ve ruhu saklarken, günahlardan arınma ve cinsel arzuları bastırma işlevlerini de yüklediğinden söz eder. Rouse bunun Yahudi-Hristiyan geleneğinden kaynaklandığını söyleyerek Flugel'in düşüncelerini

¹Braunstein, Peter, 'Sex, Snuff + Sadism', Print, Cilt 58, sayı 4, July/Aug 2004, s.95

destekler. Bu bölümde Flugel'in 'Değişen Erojen Bölgeler' kuramına da yer verilmiştir. Flugel bu kuramı Laver'in yazılarından alarak genişletmiş ve 1930 yılında yazdığı 'Giysilerin Psikolojisi' adlı kitabında açıklamıştır. Flugel ölçülülük ile gösteriş arasında yaşanan psişik çatışmanın yarattığı kararsızlığı, moda değişimini harekete geçiren başlıca etken olarak belirtir. Bu kararsızlık, rekabet ve cinselliğin giysiler yoluyla ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Flugel giysilerin dönem dönem bedeninin bazı kısımlarının erotik değer kazanması amacıyla tasarlandığına dikkat çeker. Ancak çalışmamızda bu kurama karşı görüşlere de yer verilmiştir. Modanın değişim mantığı içinde giysiler sadece erojen bölgeleri vurgulamaz, sosyal, politik duruşları da ifade eder. Flugel'in görüşlerinin uzun tutulmasının nedeni II.Bölüm'de yer alan Moda Fotoğrafında Erotizm konusunda anlatılan bedene ait parçaların sunumuyla ilişki kurmaktır. Dolayısıyla gerek sinema gerekse moda fotoğrafında yer alan bedene ait detaylar, erotizmi açığa çıkarmak adına gösterilmektedir.

I.Bölüm'de giysinin toplumsal ve cinsel kimlik oluşturma işlevine yakın tarihlerden örnekler verilerek kısaca değinilmiş ancak modanın tarihsel gelişimi çok detaylı anlatılmamıştır. Günümüz tüketim toplumunda kadın bedeninin moda endüstrisi tarafından yeni teknolojilerle yeniden tasarlandığına vurgu yapılmış, bu tasarı bedenin diğer sosyal alanlarda üretilen kadın imajlarıyla örtüştüğünün altı çizilerek, moda olgusu beden, cinsel roller ve kimlik özellikle de kadın kimliği üzerinden tartışılarak konuya açıklık getirilmiştir.

Alt başlıklarda Veblen, Benjamin, Barthes ve Baudrillard'ın görüşlerine yer verilmiştir. Veblen modayı sınıf farkına dayalı kapitalist sistem içerisinde "gösterişsel israf"* prensibi üzerinden tartışmaktadır. Benjamin ise modayı Pasajlar kitabının temel taşı olarak gördüğü 'diyalektik imge' kavramıyla açıklamaya çalışmıştır. Benjamin'i etkileyen şey yeniliğin tekrarlanabilirliğidir. Bu moda hareketinin belirgin özelliğidir. 'Diyalektik imge' kavramını moda paradoksundan

* Ayrıntılı bilgi için bkz: Veblen, Torstein, **Aylak Sınıfın Teorisi**, Çev: Zeynep Gültekin, Cumhuriyet Atay, Babil Yayınları, İstanbul, 2005

bir anlam çıkarmak amacıyla kullanan Benjamin'e göre ilerleme teknolojisi, moda ideolojisinin döngüsel niteliğine bağlı olarak yenilik ve eskime tekrarında gizlidir. *

Barthes ise moda olgusunu dilbilim kavramlarına başvurup yeniden bir anlam dizgesi oluşturarak açıklamaya çalışır. Burada Barthes'ın moda hakkındaki düşüncelerinin yanı sıra moda, moda fotoğrafı ve beden konusundaki görüşlerine de yer verilmiştir.

Barthes moda olgusunu dilbilimci Saussure'a dayandırsa da, moda konusunu ustasının aksine bir çıkarımda bulunarak ifade eder.²

Günümüz tüketim toplumunu her alanıyla mercek altına alan Baudrillard modayı '*... moda paradoksal biçimde güncel olmayandır*'³ diyerek açıklar. Baudrillard moda, cinsellik, beden kavramlarını simülasyon evrenindeki algılanış biçimleriyle ele alır. Moda insana ait düşsel evreni yok eden masalsi bir dünyadır. Baudrillard'a göre bugün her alanın olduğu gibi moda da kodun egemenliği altındadır. Modaya ait gösterenler anlamını yitirmiştir. Cinsiyet fetişizm haline gelmiştir. Baudrillard'ın moda hakkındaki görüşlerinin daha geniş olarak anlatıldığı bu bölümdeki bilgilerle, günümüz moda fotoğrafçılığı ve sinema alanında yapılan analizlerden elde edilen çıkarımların birebir örtüştüğünü belirtmek gerekir.

Görsel kültür formları içinde moda imgeleri özel bir yere sahiptir. Moda imgelerinin yaratımı genelde kadın imgesinin yaratımı ile neredeyse özdeş kabul edilir. Kadın imgesi kitle iletişimine ait pek çok enstrüman tarafından oluşturulup tekrar aynı kanallarla geri sunulmaktadır. I.Bölüm'ün Moda İmgelerinin Yaratımı başlığı altında, moda imgelerinin süreç içindeki değişimi, özellikle kadın bedeninin cinsel bir arzu nesnesine dönüştürülerek erkek bakışına sunumu ele alınmıştır. Konu içinde moda fotoğrafçısı LaChapelle'in Gilman Firması'nın Iceberg ürünü için 2003

* Ayrıntılı bilgi için bkz: Benjamin, Walter; **Pasajlar**, Çev: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993

² Barthes, Roland, **Moda Dizgesi – Seçme Parçalar-**, Cogito Dergisi, Çev:Sema Rifat, Sayı:55, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008, s.114–119

³ Baudrillard, Jean; **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm** Çev: Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2008, s. 154

yılında yaptığı fotoğraf çekimleri, moda imgelerinin yaratımına örnek bir çalışma olarak yer almaktadır. Bu çalışmada LaChapelle'in yarattığı imgelerde kadınlar cinsellik ikonları şeklinde sunulmaktadır.

LaChapelle'nin fotoğraflarında görülen 'cinsellik' onun yaşama ait kültürel yaklaşım ve yorumlarının temel ögesini oluşturmaktadır. Cinselliği bu anlamda kullanması LaChapelle'i Bourdin'in tarzına yaklaştırmaktadır. LaChapelle'in cinselliği, uyumsuz, çözümsüz, rahatsız edici, itici ama aynı zamanda da erotiktir. LaChapelle kendini isyancı olarak tanımlar ve ona göre homoseksüel olarak dünyaya dışarıdan daha objektif bir şekilde bakılabilir. Andy Warhol'la tanışıklığından, portre çalışmalarında poz verenlerin olduklarından daha güzel görünmelerini sağlamanın başka bir deyişle narsistik yaklaşımın ne denli önemli olduğunu öğrenmiştir. LaChapelle'in fotoğraf kareleri, fotoğrafçıyla konu arasındaki bütünleşmenin dâhice gerçekleştirildiği çalışmalardır.⁴

Tezin II.Bölümünde moda, moda fotoğrafı ve sinemanın birbirleriyle olan ilişkileri detaylı bir şekilde incelenmiştir. Moda fotoğrafçılığı bir yandan kendi estetik kuralları çerçevesinde genel bir fotoğrafçılık formu olarak tanınma yönünde çaba harcarken, diğer yandan sürekli bir değişim içinde olan moda ait imgelerin üretilmesine ve sunulmasına aracılık eden görsel bir iletişim dili olmuştur. Zaman zaman modayla birlikte hareket etmiş zaman zaman da kendi estetik dilinden vazgeçmemek adına modayla çatışmaya girmiştir.

Modaya ait görüntülerin kayıt görevinin yanı sıra moda fotoğrafçılığı, giyim, aksesuar ve bunların kuşattığı nedenlerle ilgili temel bir bilgi kaynağı olma özelliği de taşımaktadır. Başlangıcında portre fotoğrafçılığıyla birlikte ilerlediği süreçten günümüze gelinceye değin moda fotoğrafçılığının gelişimi, değişimi etkilendiği ve etkilediği teknik ve estetik yaklaşımlar, sanat akımlarıyla olan ilişkileri Moda Fotoğrafının Tarihsel Gelişimi başlığı altında ayrıntılı şekilde ele alınmıştır. Yine aynı başlık altında yaşadıkları dönem içinde fotoğraf sanatının tüm inceliklerini kullanarak kendi stillerini oluşturan pek çok ünlü moda fotoğrafçısının çalışmalarına ve düşüncelerine de yer verilmiştir.

⁴ Braunstein, P., a.g.y. s.96

II.Bölüm’de moda ve sinema, rekabet, etkileşim ve birbirine geçiş olarak üç noktada ilişkilendirilmiştir. Moda ve sinema başlığı altında, bu üç ilişki noktası filmlerden örnekler verilerek açıklanmıştır. Moda ve sinema, görülebilen şeylerin iki formudur. Kullanılan malzemeler ve uygulama biçimi açısından aralarında ilişki kurulabilecek iki sosyal söylemdir. Sinema düşünceler oluşturur, öyküler yaratır ve anlatı teknikleri geliştirir. İnsan tipleri ve beden formları üretip sunar. Sinema görünür kıldığı özneleri kalıcı ikonlar haline getirir. Beden formu üretimi ve ikon yaratma konusunda moda ve sinema rekabet halindedir. Sinema ve moda iki iletişim sistemi olarak imge ve kimlik arasındaki ilişkileri açığa çıkarır ve sorgular. İç içe geçmişlik bağlamında sinemada kullanılan giysi, makyaj ve aksesuarlar sadece nesne olma özelliği değil aynı zamanda duygu ve duyum yaratmada aracı roller de üstlenirler. Bunların yanı sıra giysiler döneme ait bilgiler ve anlamlarla yüklü işaretlerdir. Birbirlerini etkileme bakımından bazen sinemada konu olarak işlenen ‘moda dünyası’ gerçeğin sunumu ve sorgulanması adına zemin oluştururken (Antonioni’nin *Blow Up* filminde olduğu gibi) bazen de mevcut yapısıyla ilgili olarak sinema tarafından ciddi şekilde eleştirilmiştir (Robert Altman’ın *Préta-Porter* filminde olduğu gibi).

Bu bölümde erkek dikizci bakış olarak ele alınan konu sinema ile moda fotoğrafı arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır. Erkek dikizci bakış, sinemasal anlatıma dayalı moda fotoğraflarının analiz edilmesini sağlayan sinemaya ait temel bir yaklaşımdır.

Erkek dikizci bakış ilk kez sinemayı psikanalitik bir gözle sorgulayan Laura Mulvey’in 1975’te yazdığı ‘Görsel Haz ve Anlatı Sineması’ adlı makalesinde yer almıştır. Bu makalede Mulvey izlemenin özünde erkeksi bir eylem olduğunu ve bu eylemin kadını sürekli izlenen bir arzu nesnesine dönüştürdüğünden söz etmektedir. Mulvey sinemanın izlemeye dayalı verdiği hazzı Freud’un skopofilia (gözetlemecilik) güdüsüyle açıklar. Clavert, *Voyeur Nation* adlı kitabında Mulvey’in tezine karşı bir tez geliştirerek günümüzde kadınların da dikizci olabileceğini ileri sürmüştür. Genel olarak erkek röntgenci bakış konusu altında bu tartışmalara yer verilmiş moda fotoğrafı ve sinema ilişkisi dikizci bakış yaklaşımıyla açıklanmaya çalışılmıştır. Örnek olarak moda fotoğrafçıları Philip Lorca di Corcia, Steven Klein ve Glen Luchford’un sinema tekniği, kurgusu ve

estetiğiyle oluşturdukları fotoğraf kareleri analiz edilerek konuya açıklık getirilmiştir.

Moda Fotoğrafında Erotizm II.Bölüm'ün son konusudur. Tezin içinde yer alan tüm konuların cinsellik ve beden, özellikle de kadın bedeni üzerinde yoğunlaştığı görülür. Doğal olarak erotizm bu konulara kendiliğinden bulaşacaktır. Bu açıdan bakıldığında moda fotoğrafında erotizm konusunun işlenmesi gerekliliği doğmuştur. Erotik olanın moda fotoğrafına yansımaları, fotoğrafın modayla buluşmasıyla eş zamanlı olmuştur. Erotizm, avangard sanat akımlarının özellikle de sürrealizmin etkili bir silahı olarak ortaya çıkmıştır. Konunun içinde erotizmin avangard sanat akımlarıyla ve özellikle sürrealizm ile bağlantıları ve bunların moda fotoğrafındaki etkileri incelenerek günümüz tüketim toplumundaki algılanış biçimiyle ilgili çıkarımlara yer verilmiştir.

Tezin III.Bölümü'nde günümüz moda fotoğrafçılarının estetik yaklaşımları fotoğraf örnekleriyle belirlenmeye çalışılmıştır. Ortaya çıkan saptamalara bağlı olarak moda fotoğrafçısı dört sanatçının yönettiği farklı türde dört film tez konusu içerisinde ele alınan konularla ilişkilendirilerek analiz edilmiştir. Bunlar, La Chapelle'in Afro-Amerikan zencileri arasında ortaya çıkan 'krump' dansını konu alan belgesel filmi 'Rize' , Sean Ellis'in 'Cashback', Carter Smith'in ' The Ruins' ve Dewey Nicks'in ' Slackers' adlı uzun metrajlı filmleridir.

BİRİNCİ BÖLÜM
MODA VE GÜNÜMÜZ TOPLUMU

1.1. Günümüz Toplumunda Moda ve Bedenin Kullanımı

Günümüz toplumunda sınıf kavramının ekonomi, siyaset, aile gibi sosyolojik alanlarda hiç olmadığı kadar belirsiz hale gelmesiyle bireye sunulan yaşam tarzlarının değişimine tanık olunmaktadır. Birey bu yaşam tarzları arasında seçim yapmakta, birinden diğerine geçebilmektedir. Toplumsal sınıfların homojen yapısını yitirdiği tüketim toplumunda, Giddens'e göre ortaya çıkan yeni yaşam tarzı seçenekleri bireyi gelenekten kurtarır ve seçim yapmaya yönelterek anlamlı bir öz kimlik yaratma çabası içine sokar.⁵ Günümüzün tüketicileri moda öncüllerini takip eden kültür bağımlıları ya da moda kurbanları değil, kimliklerini ve yaşam tarzlarını algılayarak, kendilerine sunulan yaşam tarzları arasından seçim yapabilen bireyler olarak değerlendirilmektedirler. Bireyler için moda artık bir seçenek haline gelmiştir.⁶

Moda, kendi bünyesinde oluşturduğu yapıntılara sürekli bir şekilde yeni anlamlar yükleyip, toplumsal kimliklerin yeniden tanımlanmasına zemin hazırlar. Modanın çekiciliği, toplumda gelişip değişen, zaman zaman birbirine karşıt değerleri de içeren yeni tarzları somutlaştırma çabasında yatmaktadır.

Günümüz tüketim toplumunda moda endüstrisi, özellikle kadın bedenini, arzulanan görselliğe ulaştırma çabası içerisinde, güzellik ve ikon yaratma söylemleri altında yeniden ve tekrar tekrar şekillendirdiği toplumsal proje haline getirmiştir. Tarihsel süreç içerisinde tartışıldığı platformlar açısından içiçe geçmiş kavramlar olarak algılanan moda ve beden, giysilerle görünür hale gelmektedir.⁷

Modadaki değişimi elit tabakanın toplumsal astları tarafından taklit edilme süreci olarak tanımlayan Simmel, kuramının merkezine üst sınıflarca benimsenen modanın giderek orta ve alt sınıflara yayılması düşüncesini koyar.

⁵ Crane, Diana, **Moda ve Gündemleri**, Çev: Özge Çelik, Ayrıntı Yayınları: 402, İnceleme Dizisi:187, İstanbul, 2003, s.23

⁶ Crane, D, **a.g.y.**, s. 30

⁷ Himam Er, F. Dilek, '**Modanın Yaratım Nesnesi Olarak Tasarı Bedenler**' Yedi Dergisi, Sayı 2, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, Temmuz 2009, s. 17

“Alt statü grupları üst statü gruplarının giyimlerini benimseyerek statü kazanmaya çalışırlar ve stillerin birbirini izleyen alt statü grupları tarafından benimsenmesiyle bir toplumsal yayılma süreci başlar. Belli bir moda işçi sınıfına ulaşana kadar, popülerleşme sürecindeki çekiciliğini kaybettiği için, üst sınıf yeni bir tarzı benimser. En üst statü grupları yeni modaları benimseyerek kendilerini yeniden astlarından ayırmaya çalışırlar.”⁸

Bourdieu ise modanın yayılımının Simmel’in tanımladığı süreçten daha farklı ve daha karmaşık olduğunu savunur. Bourdieu’nun sınıfsal yeniden üretim ve kültürel beğeni kuramı, toplumsal yapıları, kültürel beğeni sistemleri ve bunlarla ilişkili yaşam tarzlarını içine alan karmaşık sınıfsal kültür sistemleri olarak ele alır.

“Sınıfların içinde bireyler kültürel malların kendi sınıflarının zevk ve davranış standartlarına uygunluğunu değerlendirme yetilerine dayanarak toplumsal farklılık ve kültürel sermaye için yarışır. Hem kültür bilgisini hem de kültürü değerlendirmeye ve takdir etmeye yarayan eleştirel yetenekleri içine alan kültürel pratikler, çocukluk dönemi boyunca, ailede ve eğitim sistemi içinde kazanılır ve mevcut toplumsal sınıf yapısının yeniden üretimine katkı sağlar.”⁹

Bourdieu’nün kuramına göre, işçi sınıfın giysilerinin pratik, işlevsel ve dayanıklı olmaları estetik açıdan şık ve hoş olmalarından daha önemlidir. Diğer bir deyişle Bourdieu, işçi sınıfının beğenilerini zorunluluk kültürüne dayandırmaktadır. Ancak, bu kuramın sınıfların ve buna bağlı olarak toplumsal yapıların nasıl korunduğunu açıklamada yararlı olmakla birlikte, hızlı toplumsal değişim dönemlerinde bireylerin nasıl tepkiler göstereceği ve nasıl bir yaşam tarzını benimseyecekleri konusunda yeterince açıklık getiremediği görülmüştür.¹⁰

⁸ Crane, D, a.g.y. , s. 18

⁹ Crane, D, a.g.y. , s. 19, 20

¹⁰Crane, D, a.g.y. , s. 20

Simmel, moda değişim kuramıyla modanın, 19. yüzyıldaki toplumsal sınıflar arasındaki rolünü açıklamasına rağmen, yukarıdan aşağıya doğru yayılma düşüncesini taşıyan onun bu yaklaşımı 1960'lara kadar Batılı toplumlardaki moda olgusunun yayılma biçimi olmuştur. 1960'lardan günümüze ise modada aşağıdan yukarı doğru olan ters bir süreç yaşanmaktadır.¹¹

Kullanım amacının çeşitliliği giysi kavramının sosyolojik olarak çok geniş bir alanda ele alınmasına ve incelenmesine yol açmıştır. Flugel giysilerin bedeni ve ruhu koruyan işlevinden söz eder. Giysiyle bedeni gizlemek bazen günahlardan arınma bazen de bazı cinsel arzuları bastırmak anlamını taşıyabilmektedir. Rouse, Flugel'in saptamalarını desteklerken, her iki kuramcı bu yaklaşımlarını Yahudi-Hıristiyan geleneğine dayandırır. Ayrıca geleneklerin, batılı misyonerler tarafından hem giysilerle hem de çeşitli ideolojilerle yaygınlaştırıldıklarından da bahsederler. Ancak farklı kültürler arasında farklı mahremiyet anlayışları olduğu düşünülürse doğal olarak korunma için bile olsa tek bir giysi kalıbının varlığını kabul etmenin yanıltıcı olduğunu belirtmek gerekmektedir.¹²

Tarihsel gelişimi içinde giysinin işlevleri; biri giysinin bedenle etkileşime girdiği çevreyle ilişkili olarak fiziksel, diğeri de, giysinin bedene yüklediği toplumsal anlamı ifade eden iletişimsel boyutta olmak üzere iki yönde ele alınmaktadır. Modanın beden sosyolojisinde bir alt başlık olarak incelenmesi beden sosyolojisine de yeni bir inceleme alanı sağlar. Moda da beden sosyolojisinin içinde yer alan görünürlüğün uygulama alanı olur. Her bireyin ve dolayısıyla da her toplumsal sınıfın farklı bedensel güzellik estetik anlayışları ve yaklaşımları vardır. Bu yaklaşımların sadece sınıfsal değil cinsiyet bazında da olduğunu açıklayan Bourdieu'ya göre bu farklılıkların çözümlenmesi sonuçta cinsiyetle ilişkili olarak bedenin kullanımını vurgulamaktadır.¹³

Kadın giysilerindeki değişimi cinsel ima prensibi ile açıklayan görüş olarak bilinen 'Değişen Erojen Bölgeler Kuramı' tarih boyunca giyim modasında kadın

¹¹ Crane, D, a.g.y. , s. 28

¹² Himam Er, F. D., a.g.y. , s. 19

¹³ Himam Er, F. D., a.g.y. , s. 19

bedenin farklı bölgelerinin erojen kılındığı varsayımlarında bulunur. Bu görüş önceleri Sir James Laver'in yazılarında görülmekle birlikte daha sonraları Flugel tarafından *The Psychology of Clothes* (Giysilerin Psikolojisi;1930) adlı çalışmasında daha belirgin bir şekilde ortaya konmuştur.

Flugel, ölçülülük ile gösteriş arasında yaşanan psikik çatışmanın yarattığı kararsızlığı, moda değişimini harekete geçiren başlıca etken olarak açıklar. Bu kararsızlık, rekabet ve cinselliğin giysiler yoluyla toplumsal statüyü ifade etme amacıyla ortaya çıkar.

“Ama belki de modanın bütün çeşitlemeleri arasında en büyük ağırlığı ve önemi taşıyan vücudun en çok öne çıkarılan kısmıyla ilgili olanıdır. En coşkun halinde moda, ender olarak Doğa'nın verdiği silütle yetinir; tersine tek bir parçayı veya niteliği özellikle vurgulamak peşindedir ve sonra da o parça veya nitelik, erotik çekiciliğin özgül merkezi haline getirilir. Ama sonra ölçülülük ağır basar [Flugel'e göre ölçülülük- gösteriş karşıtlığından doğan gerilim, modadaki kilit güç'tür] ve daha da fazla çekicilik potansiyeli taşıyan bu merkezler, özellikle gizlenip bastırılacak nesnelere dönüşür.”¹⁴

Erojen Bölgeler Kuramı modanın belli bir dönem, erkeklerin gözünden kadınların erojen bölgelerini dikkate almakta ancak, erkeklerin giysilerindeki değişimin nedenlerini açıklamamaktadır. Değişen Erojen Bölgeler Kuramı, modayı sadece cinsellik alanıyla sınırlı tutuyor olmasından ve kadın bedenindeki erojen bölgelerin neye göre değiştiğini tam olarak yanıtlanamamasından dolayı eleştirilmiştir. Ayrıca kadın giysilerinin sadece erojen bölgeleri ifade ediyor olmayıp sosyal, politik duruşları da temsil ettiği bilinmektedir. Buradaki ifade edilmesi gereken şey, kültürel görelilik ve cinsel rollerle ilgili olarak değişen modanın mantığıdır.¹⁵

¹⁴ Davis, Fred, **Moda, Kültür ve Kimlik**, Çev: Özden Arıkan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997 s.98

¹⁵ Davis, F., a.g.y., s. 101

Genel olarak bakıldığında şiddetli politik çalkantıların, sosyal ve kültürel değişimlerin yaşandığı 1960'lar ve özellikle de 1970'lerde moda, kapitalist dünyanın kirli yüzünü, kadınların bastırıldığı erkek egemen dünyayı temsil ettiği düşüncesiyle karşı karşıya kalmıştır. Bu süreç 80'li yıllarda da devam etmiştir.

1960'lı ve 70'li yılların modasında, otantik ve doğal yaşamı savunan ifadeler ön plana çıkmış, bedene ait söylemlerde de sağlıklı giysiler giymek ve zinde olma yönünde bir düşünce başlamıştır.

1980'lerde moda tasarımcılarının yaygın bir strateji olarak geliştirdikleri kavramsal giysilere yönelik tasarımları geleneksel tüm yaklaşımları altüst etmiştir. Bu dönemde pek çok moda tasarımcısının moda dünyasından çok güncel sanatla ilgili tasarımlara yöneldiklerinden söz edilebilir. Giysiler giyimden çok sergilerde yer alabilecek şekilde tasarlanmıştır. Dünyanın her yerinden her türlü ürüne ulaşmayı sağlayan küreselleşmeyle birlikte, bir yandan modada tarihsel geri dönüşler yaşanırken aynı anda da karma tarihsellik olarak ifade edilebilecek bu yaklaşımla birlikte sanatçılar ve tasarımcılar son derece zengin bir ilham kaynağına kavuşmuşlardır. Tasarımcılar toplumsal cinsiyet rollerini sorunsallaştırarak modada yeni estetik arayışlara yönelmişlerdir.

1980'lerde moda, feministlerin bir kısmı için erkeksi görünümü kurgularken ve bu onaylanan bir ifade olarak kabul görürken, diğer yandan da kadınsı detayları vurgulayan moda, kadın bedenini kullanarak onu ikincileştiren, cinsel obje haline sokan bir alana dönüşmüştür.¹⁶

Günümüz modasının sadece güzelliğe, çekiciliğe yönelmediği, tüm tasarımların bu yönde yapılmadığı da somut bir gerçektir. Özellikle 1990'larda modanın bedeni de kapsayacak şekilde öfke, şiddet, yıkım ve pisliğe yönelik yaklaşımlar sergilediği görülmektedir. Başka bir deyişle yirminci yüzyılın sonlarına doğru moda, kitleleri memnun etmek ve kendini pazarlayabilmek adına avangard bir duruş sergileyerek kendisiyle özdeşleştirilen kavramları tersyüz etmiştir.¹⁷

¹⁶ Himam Er, F. D., a.g.y. , s. 21

¹⁷ Svendsen, Lars; Moda ve Sanat, Çev: Uran Apak, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı: 107, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008, s. 100-104

Kapitalizm ile birlikte başlayan değişimlerin bireysel düzeyde kendi kendini anlama, kişisel doyuma ulaşma, mahremiyet ve cinsiyet ilişkilerinin niteliğini de, değişmiştir. Bu ilişkiler içinde beden, adı geçen ilişki biçimlerinin dışavurumu için çok önemli bir kanal ya da taşıyıcı durumuna gelmiştir. Susan Kaiser giysilerin moda olması gibi bedeninin de modaya dönüştüğünden, başka bir deyişle moda olan bedenlerden söz eder.¹⁸ Tüketim toplumunda hem bedeninin korunmasına hem de bedeninin görünümüne yönelik mekanizmalar işlemektedir.

Moda endüstrisi, kendisini kimlik, cinsiyet ve bireysellik üzerine kurulu bazı önemli kavramlar üzerine temellendirirken, kadın bedenini de kendi kontrol mekanizmasının içine dâhil ederek dayatmacı bir söylem oluşturmuştur. Moda, kadın bedenini asla yaşlı ve bakımsız göstermek istemez ve bu sistemi kurgularken bedeni baskı altına alır bu baskı bedene sürekli ince bir fiziğe sahip olmayı, estetik olmayı, dönemin moda akımlarına uygun giysiler giymeyi ve bu ürünleri satın almayı önerir.

“Toplumsal analizlerde bedeninin merkezi bir statüye kavuşmasının önemli bir nedeni, günümüzün tüketime bağlı toplumlarında bedeninin de temel bir tüketim nesnesine dönüşmüş olduğu gerçeğidir. Bedeni kaplayan bu giysi de artık bedeninin tekrar yapılandırılmasına bağlı olarak değişmektedir. Foucault'nun deyimiyle bedenimiz artık bizim yaratmak zorunda olduğumuz bir nesne olmuştur. Başka bir deyişle diyet ve estetik gibi yöntemlerle bedene doğal olmayan yollarla müdahale edilmektedir. Yapay bedenlerin oluşturulmaya başlandığı günümüzde artık istenilen güzelliklere sahip olunabilmektedir. Güzellik ve moda endüstrisi bugün tüketicilerine sonsuz gençliği vaat etmektedir.”¹⁹

¹⁸ Kaiser, Susan, B.; **Social Psychology of Clothing: Symbolic Appearances in Context**, Fairchild Publications, Çev: Ufuk Uysaloğlu, New York, 1998, s.97

¹⁹ Himam Er, F. D., **a.g.y.** , s. 21-22

Moda dergileri, film, popüler müzik ve medyanın diğer unsurlarıyla şekillenen küresel moda pazarı, moda ve bedene dayalı toplumsal kimliğin oluşum süreçlerini belirlerken, bir yandan kadınları, ‘erkek öznelliğini’ benimsemeye teşvik etmekte, bir yandan da kadınlara, bedenlerini kadın cinselliğinin egemen kültürde somutlaşan eril yorumlara göre nasıl değerlendirmeleri ve sunmaları gerektiğini göstermektedir.

Bugün giysilere yeni anlamlar katma; farklı biçimler ve renklerde yenilikler yaratma peşinde olan moda tasarımcılarının yarattığı kadın bedenine yönelik imgeler, farklı alanlarda üretilen kadın imgeleriyle örtüşmektedir.

“ ...XX. Yüzyılın sonlarında modanın hedefi, hem giyim eşyalarına anlam kazandırma yönelik imgeler sunmak hem de giysilerin kesim, biçim ve renklerine yenilik getirmektir. Moda tasarımcılarının yarattıkları ve sezonluk gösterilerinde ve mağazalarda sergiledikleri imgeler, fotoğrafçıların moda dergileri ve reklamlarda sunduğu imgelerin yanı sıra üreticilerin katalogları için yarattıkları imgelerle ve televizyonda, filmlerde ve kliplerde sunulan kadın imgeleriyle uyum içindedir. Bu imaj yaratıcılar film, televizyon ve sanat tarihinden sokak kültürlerine, eşcinsel altkültürlere ve pornografiye kadar uzanan çok çeşitli kaynakları karıştırırlar.”²⁰

1.2. Veblen’e Göre Moda

Amerikalı iktisatçı- sosyolog Thorstein Veblen, “Aylak Sınıfın Teorisi” (Theory of the Leisure Class) adlı kitabında, modayı, toplumsal sınıf farkına dayanan kapitalist sistemde, üst sınıf tarafından “itibar temsili” olarak, özellikle giysiye yönelik yapılan savurganca tüketim ve gösterişsel israfın görüldüğü bir alan olarak ele alır.²¹

²⁰ Crane, a.g.y. , s.263 (Kaplan, 1987; Myers 1987’den alıntı)

²¹ Veblen, Torstein, **Aylak Sınıfın Teorisi**, Çev: Zeynep Gültekin, Cumhuriyet Atay, Babil Yayınları, İstanbul, 2005 s. 115-117

Veblen modanın insanı kurtarabilecek birkaç özellikten biri olan çalışma ilkesiyle de tamamen aykırı düştüğünü ileri sürer.²²

Veblen'in moda alanındaki düşüncelerine kapsamlı bir şekilde değinmeden önce onun bu alan hakkındaki görüşlerini belirgin biçimde etkileyen iktisadi ve sosyal yaklaşımlarına açıklık getirmek gerekir.

Yirminci yüzyılın başında, klasik teoriye karşı çıkan ve Coser'e göre Marksizm'i reddetmesine karşın görüşlerinde Marks'ın derin etkileri görülen, heteredoks iktisatçıların başında gelen Veblen, çalışmalarında geleneksel iktisat anlayışını katı bir şekilde eleştirmiş, yaşadığı dönemdeki Amerikan kapitalizminin olumsuzluklarına da karşı çıkmıştır.²³

Veblen, az sayıdaki üretim faktörlerinin alternatif üretim olanakları arasında nasıl örgütlenmesi gerektiğini konu edinen Ortodoks iktisat teorisinin aksine, iktisadın konusunun kurumsal yapının tarihsel süreçteki gelişimini incelemek olarak belirlemiştir.

Veblen, kurum kavramını "toplumun çoğunluğu tarafından kabul görmüş düşünce alışkanlıkları"²⁴ olarak tanımlarken, bir toplumda farklı zamanlarda oluşan kültürün kendinden önceki zamanlardaki kültürler yardımıyla ancak evrimci bir yaklaşımla açıklanabileceğini savunmuştur.

"Javis A. Coser'in 'Master of Sociological Thought' adlı ünlü çalışmasında da belirttiği üzere Veblen'in fikirlerinin oluşmasında Spencer ve Darwin'in evrimci görüşlerinin etkisi çok büyüktür. ... Veblen klasik ekonomistlerin tarihsel olmayan (non-historical) kategorilerini yıkmak için Darwin ve Spencer'in evrimle ilgili görüşlerini kullanır. Veblen'e göre ekonomik

²² Davis, F., a.g.y. s. 188

²³ Kızılçelik, Sezgin; **Sosyoloji Teorileri – 2**, Emre Grafik Tasarım- Dizgi&Kapak, Konya, 1994, s.352

²⁴ www.canaktan.org 17.04.2010, 14:22 P.M.

davranış, klasik ekonomistlerin değindikleri gibi değişmesi mümkün olmayan yasalara dayanmaktan uzak olup, ancak ve ancak evrimci terimlerle açıklanabilir. Onun için ekonomiler evrimsel bilimdir, bilgidir. Coser'ın da vurguladığı üzere Darwin ve Spencer'in evrimsel doktrini Veblen'in genel metodunu belirlediği gibi hem de O'nun insanlığın tarihi ile ilgili görüşlerinin belirlenmesini sağlamıştır.”²⁵

Veblen, insan doğasının yapısını tartışırken, insan davranışlarının şekillenmesinde düşünce alışkanlıkları, bu alışkanlıkların gerisinde de içgüdüler bulunduğunu savunur. İçgüdülerden kaynaklanan düşünce alışkanlıkları da kurumlardan başka bir şey değildir ve bu kurumlar insan davranışlarını yönlendirmektedir.

İnsan evrimini sosyolojik muhakemeyi kullanarak inceleyen Veblen, toplumsal değişim ve rekabet olgusunun sosyal yaşam süreci üzerinde, bireysel-ekonomik içgüdülerin etkilerinin araştırmasını yaparak “teknolojik evrimcilik” teorisini geliştirmiştir.²⁶

Sosyal kurumların oluşum aşamalarını, gelişimlerini ve kurumsal yapının ekonomi üzerindeki etkilerini detaylı şekilde araştıran Veblen, teknolojik değişim ve sosyal evrime yol açan şeyin insan doğasının temel özellikleri olduğunu savunur. Veblen'in öngörüsüne göre sosyal evrim süreci insan değerlerindeki değişimle başlayıp teknolojiyle sona ererken, teknoloji aynı zamanda düşünsel boyutta ve yaşam pratiğinde değişimlere yol açacaktır. Özel mülkiyetle başlayan toplumsal sorunlar, üretimde kullanılan teknolojinin gelişmesiyle birlikte çözümlenebilecektir.

“... bu egemen sınıfın ya da 'aylak sınıfın' toplumlardaki üst konumunu sürdürmesini sağlayan alt sınıflar üzerindeki zihinsel etkisidir. Bağımlı kesimler üzerinde bu etkinin kurulabilmesi ise, Veblen'in açıklamasının kendi gelişmesi içinde, üretimde kullanılan teknolojinin gelişkinlik düzeyine göre ve farklı içerikler

²⁵ Kızılcılık, S, a.g.y s. 352

²⁶ Kızılcılık, S, a.g.y s. 354

aracılığıyla olmuştur. İleride ise, Veblen'e göre, gün gelecek, gene teknoloji etmeninin kendi gelişmesi iledir ki, üretimin tüm sınıflara yeteceği bir düzeye erişilecek; ... bağımlı konumdaki sınıflar ile, egemen durumdaki 'aylak sınıf' arasındaki bugünkü toplumsal statü farkları ortadan kalkacaktır.”²⁷

Thorstein Veblen, insanlar arasındaki farklılığın nedenini toplumsal üretim sürecindeki istihdam yerlerinin farklılığı olarak açıklar ki, bu Veblen'in terminolojisinde sınıfsal farklılık anlamına gelmektedir.²⁸ Ekonomik mülkiyete dayalı sınıfların farklılaşması Veblen'e göre ilkel vahşet döneminden barbarlığa geçiş günlerine dayanır. Üretim sürecinin dışında kalanların oluşturduğu “aylak sınıfın” ortaya çıkışı da bu geçiş döneminde olmuştur.²⁹

Aylak sınıfın ortaya çıkış dönemini Sezgin Kızılcılık Kinloch'un “Sociological Theory Its Development and Major Paradigms”³⁰ adlı yapıtına dayalı olarak şöyle açıklamaktadır:

Veblen'in tipolojisi toplumun evrim aşamalarından oluşur. Bu aşamalar şunlardır:

- a) *Barışçıl –Barbar Aşama (Peaceable – Savage Stage) :*
Veblen'e göre bu aşama insanlığın varlığının doğal ve ilk periyodunu gösterir. Bu aşama boyunca insanlar doğayla çok yakın ilişki içindedirler. Bu aşamada çok az bir iş bölümü vardır, din toplum için merkezi faktör durumundadır. Yüksek derecede sosyal dayanışma vardır ve topluluk(community) düzeyi oldukça yüksektir.
- b) *Alt – Barbarlık Aşaması(Lower – Barbaric Stage):*
Veblen'e göre ekonomik gelişmeyle birlikte alt barbarlık aşamasına geçilir. Bu noktada iş bölümü başlamış ve özel mülkiyet sahipliği ile birlikte toplum içinde hatırı kırıci farklılıklar (invidious distinctions) ortaya çıkar.

²⁷ Oskay, Ünsal, XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri, A.Ü.,S.B.F Yayınları, Ankara, 1982, s.265

²⁸ Oskay, Ü, a.g.y, s.265

²⁹ Oskay, Ü, a.g.y, s.265

³⁰ Kızılcılık, S, a.g.y, s. 355

- c) *Yüksek-Barbarlık Aşaması (Higher-Barbaric Stage) :* Veblen'e göre bu aşama daha çok olumsuzluklarla doludur. Bu aşamada zenginlik ve özel mülkiyet (private property) artmıştır. Toplumda bir aylak sınıf (a leisure class) ortaya çıkmıştır. Bunun yanında toplumda monopolistik elitler vardır. Bundan dolayı kapitalizmin sosyal temelleri kurulmaktadır.
- d) *Paranın Egemen Olduğu Toplum Aşaması (Society at the Pecunary Stage):* Veblen'e göre bu aşama en negatif aşama olup doğal içgüdülerin bozulduğu buna karşılık aylaklık ve tüketimin arttığı bir aşamadır. Ekonomik sistemin temeli reklamcılık(advertising) ve savaştır. İlişkiler maddi temele dayalı olup, gayri şahsidir. Değerler oldukça materyalisttir. Bireysel kazançlar ve çıkarlar(interest) ön plandadır. Kapitalizmin, bürokratikleşme ve yabancılaşma en üst düzeye ulaşmıştır".³¹

Aylak Sınıfın Teorisi adlı çalışmasında çatışma ve rekabetin egemen olduğu kapitalist dünyayı özellikle de Amerika'nın kapitalist ekonomik yapısını eleştiren Veblen, aylak sınıfın sistemde var olan aldatmacalara başvurarak çalışan sınıfı sömürmekte ve sınıflar arasında sürekli bir zıtlaşma yaratmakta olduğunu savunur.

“... çağdaş kapitalist Amerika'nın ve genel olarak kapitalist dünyanın temel özelliği, ticaret ve endüstri, mülkiyet ve teknoloji, parasal sorunlar ve endüstride çalışma(iş,istihdam) alanı yaratma ikilikleri arasında, çözümü bulunamayacak bir çatışmanın diğer bir deyişle zıtlaşmanın bulunmasıdır. Bu açıdan Veblen'e göre bu dünyaya endüstri toplumunun içinde olmaktan ziyade, daha çok onun sırtından geçinen bir aylak sınıf(leisure class) egemendir. Aylak sınıf yalnızca aşağı sınıflarda yer alan insanları sömürmekle kalmaz, aynı zamanda, endüstri sanatlarının

³¹ Kızılcılık, S, a.g.y, s.356

gelişmesine engel olan ve üretimin artmasına ket vuran fiyat sistemini de sömürerek, insanlığın evrimci gelişmeler yolunda daha ilerilere gitmesini engellemiş olur.”³²

Moda evreni, toplumsal sınıfa, beğeniye, toplumsal kimliğe ve kişilerin toplumdaki simgesel araçlardan yararlanış biçim ve ölçüsüne göre şekillenir ve farklılaşır. Veblen konuya toplumsal sınıf farklılaşması açısından yaklaşan ilk sosyal bilimcilerden biridir.

Sosyal yaşamın ekonomik olarak tanımlanmayan özelliklerinin yanı sıra, barbar dönemde ortaya çıkan aylak sınıfın kaynağı, izlediği çizgi, bu sınıfın modern yaşamdaki yeri, değeri ve davranış biçimleri Veblen’in moda alanındaki yaklaşımlarının odak noktasını oluşturur.

“...modanın motorunun ve modağa bağlı hareketlerin geçerlilik kazandığı zemini oluşturanın, tam da modern toplumun bu kesin biçimde farklılaşmış, toplumsal olarak katmanlaşmış yapısı olduğunu belirtmiştir... Özellikle de Veblen ile Simmel modanın ardındaki motivasyonun temeli olarak bu toplumsal sınıf farklılaşması meselesini çok fazla öne çıkarmaktadır. Yine de kıyafet tarzı ile modanın bir toplumun bütün üyeler için aynı zaman diliminde aynı anlamı taşımadığını, o yüzden de üst üste giyilen şeyin, kolaylıkla toplumdaki sınıf ve statü sınırlarının simgesel dayanağı oluverdiğini çok anlaşılır bir şekilde dile getirdikleri kesindir.”³³

Veblen’e göre, giysiye yapılan harcama, ekonomik işleyiş yasalarının günlük yaşamdaki uygulandığının en iyi göstergesidir. Her modern toplumda, giysinin ticari değeri, insana sağladığı mekanik hizmetten çok modağa ve giysi için kullanılan malzemenin itibarlı olmasına bağlıdır.

³² Kızıılçelik, S, a.g.y, s.362

³³ Davis, F, a.g.y, s.20

Veblen'e göre insan giyim kuşamında 'giysi' ve 'giyinme'³⁴ unsurları birbirinden farklı, bağımsız ve uyumsuz unsurlardır. Giyim kuşamın bu iki unsurundan giysi, gelişim sırasına göre öncelik taşımaktadır.

Giysiyi iktisadi teorinin kapsamında ekonomik bir olgu olarak ele almasını sağlayan şey, giysinin giyicisinin ya da giysi sahibinin (bazen aynı giysiyi giyenle giysi sahibi aynı kişiler olmayabilir) serveti temsil ediyor olmasıdır.

*“Her ne kadar aynı kişi olmaları zorunlu değilse de, bu iki kişi aynı ekonomik birimin organik üyeleri olmalıdır ve giysi, giysicisinin temsil ettiği ekonomik birimin servetinin göstergesidir. Toplumsal birimin erkek(ve ona bağlı olanlar) olduğu ataerkil toplum düzeninde kadın giysisi, menkul malı olduğu erkeğin servetinin bir sembolüydü. Birimin hane olduğu modern toplumda ise, kadın giysisi, kadının ait olduğu hanenin servetini ortaya koyar.”*³⁵

*“Veblen, kentli burjuva ailesinin gelişmesiyle birlikte bir erkeğin karısı ve kızları, kendilerini çoğu zaman unvana ya da yüksek sosyal statününün temeli olan başka bir şeye sahip olmadıkları halde dünyada önemli konumlarda- değerlendirdi, politikaya ve yönetime katılmaktan alıkonulmuşlardı- giyimi, dekorasyonu ve başka tüketim faaliyetlerini ailenin, özel olarak da ekmeği kazanan erkeğin statü iddialarını duyurmak üzere bir ifade amacı olarak kullanılmaktaydılar.”*³⁶

Veblen, erkek giysisi ile kadın giysisi arasında yüklendiği anlamlar açısından temelde bir yakınlık olmamasına rağmen en gelişmiş modern toplumlarda, giyimin en somut dışavurumunun kadın giyim kuşamında görüldüğüne dikkat çeker. Maddi gücün göstergesi Veblen'e göre toplumsal biriminin gözle görülür şekilde harcama yapabilme ve verimsizce tüketebilme kapasitesidir. Burada kadının işlevi, değerli

³⁴ Veblen, B. Thorstein., Kadın Giyiminin İktisadi Teorisi, Çev: Esen Ezgi Taşçıoğlu, **Cogito Dergisi**, Sayı: 55, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008, s.151

³⁵ Veblen, B.T, **a.g.y.**, s.152

³⁶ Davis, F, **a.g.y.**, s. 52

malları ya da giysileri gösterişli bir verimsizlikle tüketmesiyle toplumsal birimin mali gücünü sergilemek olmuştur. Başka bir deyişle kadının yeri gösterişli bir verimsizlikte bir tüketim aracı olmaktadır.³⁷

Veblen'e göre giysinin temel ilkesi gösterişli israftır. Bu ilkeye bağlı olarak ikinci ilke gösterişsel aylaklık prensibidir. Bu ilke de, faydasız bir giysi ya da ziynetin sürekli olarak değiştirilmesini sağlayacak harcamanın yapılabilmesidir. İkinci ilke, modası geçmiş hiçbir şeyi giymeme arzusunu doğurur ve bu arzu giderek ihtiyaca dönüşür. Günümüzün en gelişmiş toplumlarında bu ilke kendini 'hiçbir giysi bir kereden fazla giyilmemelidir' düşüncesinde karşılık bulur. Buradaki yenilik ihtiyacı modanın altında yatan ilke olarak görülebilir. Veblen'e göre moda sürekli bir akış ihtiyacı duymaz ve kolaylıkla değişebilir. Akış, değişim ve yenilik giysinin temel ilkesi olan gösterişli israf tarafından talep edilir. Üçüncü prensip olarak giysi pahalı ve rahatsız olmakla kalmayıp aynı zamanda güncellik özelliği taşımaktadır.

Veblen üçüncü prensibe bağlı olarak şöyle der:

“Giyinmenin kabul edilmiş en son tarzının mecburi gereği bu kabul edilen modanın sezondan sezona sürekli değiştiği gerçeği kadar herkese yeterince tanındık gelse de, bu akış ve değişim teorisi üzerine çalışılmamıştır. Doğal olarak kusursuz tutarlılık ve doğrulukla diyebiliriz ki, bu yenilik prensibi gösterişsel israf kanunu altında bir diğer sonuçtur. Açık olarak, şayet her giysinin kısa bir süre için hizmet görmesine izin verilirse ve geçen sezonun hiçbir parçası mevcut sezona taşınıp daha fazla kullanılmazsa giysideki müsrif harcama çok artar. Çoğu bu varsayıma dayanarak gösterişsel israf normunun tüm giysi meselelerinde bir kontrol gözetimi uyguladığını, böylece modadaki herhangi bir değişikliğin müsriflik geleneklerine uyması gerektiğini bize söyletebilirken, geçerli tarzlarda değişiklik yapmak ve kabul etmenin kaynağı ile ilgili soruyu cevapsız bırakır

³⁷ Veblen, B. T., a.g.y, s.153

ve ayrıca belli bir zamanda belli bir tarza uymanın neden bildiğimiz gibi o kadar mecburen gerekli olduğunu açıklamakta başarısız kalır.”³⁸

Veblen’e göre gösterişsel israf normu, giysinin güzel ya da yakışır olma gereği ile çatışma ve uyumsuzluk halindedir. Bu çatışma ve uyumsuzluğu sağlayan ne gösterişsel israf ne de güzellik normu modadaki varolagelen değişimleri açıklayamaz. İtibar standardı giysinin müsrif harcama göstermesini şart koşarken israfın tümü ucuz ve basit olan zevke saldırır. Gösterişsel israf prensibi yararsız harcamayı zorunlu kılar. Bu nedenle Veblen, giysinin gösterişsel pahalılığını çirkin bulur. Veblen’e göre modadaki değişimler işlevsel açıdan yararsızdır ve içyapısı gereği çağ dışı kalmaya da açıktır.

“En özgür uçuşlarında bile moda bir miktar gösterişsel kullanım taklidinden çok ender uzaklaşır. Yine de, kullanışlılığının aldaticılığı hep görünür ve bunların esasındaki faydasızlık kendisini dayanılmaz bir şey olarak dikkatimize öyle çarpar ki; biz de kurtuluşu yeni bir tarzda buluruz. Ancak yeni tarz itibarlı müsriflik ve faydasızlık şartına uymak zorundadır. Faydasızlığı kendinden önceki kadar çirkinleşir ve israf kanununun izin verdiği tek çare aynı şekilde faydasız ve savunulamaz olan bazı yeni yapımlarla çıkış aramaktır. Moda giyimin esas çirkinliği ve kesintisiz değişimi böyle oluşur.... Belli bir zamanda moda olan stillerin iddialı güzelliği, ya da ‘harikalığı’ geçici ve sahtedir. Yalnız değişen birçok modanın hiçbirisinin zamanın sınavına dayanamayacağı gerçeği tasdik edilmiştir.”³⁹

Giyime ve diğer kıyafetlere yapılan aşırı harcamaların temelde zenginler arasında belirgin olan tüketim, israf ve boş zaman faaliyetlerinin kurumsallaşmaya yaradığını ifade eden Veblen, üst sınıfın bütün bunlardan yararlanarak alt seviyedeki insanlara karşı simgesel düzeyde üstünlük sağladığı düşüncesindedir.

³⁸ Veblen, T. a.g.y, 118-119

³⁹ Veblen, T. a.g.y, s.121

“Modadaki çirkinlik ve istikrarsızlık arasındaki bu zaman ilişkisi tarzlar ne kadar hızla başarılı olur ve bir diğerinin yerine geçerse sağlıklı zevke o kadar saldırgan geldiği sonucuna temel olur. Bu nedenle toplum, özellikle toplumun zengin sınıfları kendi insani temas sahasında ne kadar zenginlik ve hareketliliği geliştirirse gösterişsel israf kanunu kendisini giyim konusunda o kadar zorla ispatlayacak, güzellik duygusu maddi itibar kuralı sayesinde o kadar açıkta kalacak ya da ağır basacak, modalar o kadar hızla değişecek ve birbiri ardı sıra moda olan değişken stiller o kadar tuhaf ve hoş görülmez olacaktır.”⁴⁰

Veblen, modadaki değişim olgusunu net bir biçimde ‘tabana inme’ olarak nitelendirmemektedir. Ancak modanın sınıf farklılaşması sağlamasına yönelik politik yaklaşımlarında, toplumsal yapının üst sınıfından başlayıp alt sınıflara inen bir moda sürecinin varlığını gösteren pek çok ifadeyle karşılaşılabilir.

“Veblen, ’in (1899) ve daha küçük ölçekli olmakla birlikte Simmel’in (1904) öğrencileri tarafından geliştirildiği şekliyle moda sürecinde tabana inme kavramı, adından da anlaşılacağı gibi temel olarak modanın, toplumsal yapının en tepesinden başlayıp aşağı doğru ilerleyerek en dibe, Marx’ın lümpen proletarya adını verdiği, bizim ise bugünlerde çoğunlukla ‘alt sınıf’ diye düşündüğümüz katmana ulaşmadan durması biçimde açıklanabilir. Bu iniş sırasında yeni moda, başlangıçta estetik açıdan yenilikçi olabilecek özelliklerini, kitle pazarının ekonomik gereklerini karşılamaya yönelik stiller yoluyla kaybedip giderek avamlaşır ya da günlük dille ‘döküntü’ hale gelir. Moda, alt orta sınıfa ve işçi sınıfının üst katmanlarına geçtiğinde artık moda olmaktan çıkmıştır elbette. O sırada üst sınıf, özellikle de moda bilinci daha yüksek olan kesimi, başka bir modayla ilgilenmektedir. Böylece döngü, en baştan bir daha başlar.”⁴¹

⁴⁰ Veblen, T. a.g.y, s.122

⁴¹ Davis, F, a.g.y, s. 126

1.3. Walter Benjamin'e Göre Moda

Benjamin modanın fetiş mal ile giyinen birey arasında, aktif olmayan nesne ile aktif özne arasındaki ilişki gibi aracılık ettiğini vurgular. Benjamin'de moda, meta fetişizminin bir yansıması ile uzun zamandır bastırılmış ve tarihsel uyanış anında harekete geçilecek ütopyik bir arzu olarak görmek arasında gidip gelmektedir.

“Mal denilen fetişe hangi dinsel tören kurallarıyla tapılacağını moda saptar. Grandville, modanın istemlerinin kapsamını, günlük kullanım eşyalarını ve evreni de içine alacak biçimde genişletir. Modayı en uç noktalarında izleyerek doğasını gün ışığına çıkarır. Moda, organik dünyayla çatışkı içersindedir. Canlı beden ile organik dünya arasında bir tür pezevenklik yapar. Cesetlerin hakkını canlılarda gözetir. Anorganik dünyanın cinsel çekiciliğinin boyunduruğundaki fetişizm, modanın can damarıdır. Mal kültü, bu can damarını kendi hizmetine alır.”⁴²*

Benjamin yaptığı çalışmalardaki saptamalardaki modayı ifade ederken ‘diyalektik imge’ kavramını kullanmıştır. Peter Wollen, Benjamin’in Pasajlar kitabının girişiminin bütününün temel taşı olarak gördüğü bu kavramı projenin tamamlanmamışlığını göz önüne alarak bir bakıma belirsiz ve bulanık bir kavram olarak açıklar.⁴³

Benjamin’in moda ile olan ilgisi giyim endüstrisinin tarihsel sürecinden çok giyim kuşamın tüketim ve sergilenmesinin psikolojisini fenomenolojisini ve estetiğini anlamaya ve açıklamaya yönelik bir ilgidir. Onun modayla ilgili olan bu yaklaşımı, ne var ki moda olgusunu tüketicilere bırakmak yerine denetimi elinde tutmaya çalışan tekstil endüstrisiyle de yakından ilgilenmesini zorunlu kılmıştır.

⁴² Benjamin, Walter; **Pasajlar**, Çev: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s.84

⁴³ Wollen, Peter, **Pasajlar Yapıtı’nda Moda Kavramı** Çev: Elif Gökteke, Cogito Dergisi, Sayı:55, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008, s. 206

* Grandville: Fransız grafik ve karikatür sanatçısı. İgnace Isidore Gérard’ın (1803–1847) sanatçı adı

“Ersnt Simmel’in ilkin, 1905’te yayımlanan ve Benjamin tarafından Pasajlar Yapıtı’nda alıntılanan Die Philosophie der Mode [Modanın Felsefesi] adlı küçük kitabında belirttiği gibi, moda hem bireysel seçim, hem de bir grup psikolojisi meselesidir. Simmel’in söylediği gibi moda ‘Sivrilme gereksinimini, farklılaşma, değişim ve bireysel zıtlık eğilimini tatmin eder. Öte yandan moda aynı zamanda ‘belli bir modelin taklit edilmesidir ve dolayısıyla toplumsal uyum sağlama gereksinimini tatmin eder; bireyi herkesin yürüdüğü yola götürür, her bireyin davranışını tek bir örneğe yönelten genel bir koşul sağlar.”⁴⁴

Bu açıdan bakıldığında moda giyineni normdan ayırır ya da taklit yoluyla giyinenin bir gruba katılımını sağlayabilir. Birey bir moda başlatıcı olabildiği gibi, bir taklitçi ya da modanın sadık bir takipçisi olabilir.

Yeniliğin tekrarlanabilirliğinin moda hareketinin belirgin özelliği olması Benjamin’i etkilemiştir. Bunu Pasajlar Yapıtı’nın ilk taslak çalışmasında toplumsal yaratımda birinciliği kapmak için bir tür yarış olarak açıklar.⁴⁵

Benjamin, moda kavramıyla ilgili olarak, sonsuz değişiklik olasılıklarının moda öğeleriyle birlikte var olduğunu gözlemler. Başka bir noktada modayı hava durumuyla ilişkilendirip ikisinin de önceden kestirilemeyeceği ve ikisinin de değişkenliğinden söz ederken aynı zamanda dönüp dolaşıp daima yeniden gelenin, sonsuza dek aynı olanın döngüsünden bahseder.⁴⁶

Benjamin’e göre moda ‘modernitenin döküldüğü kalıp’ olarak görülmektedir. Modayı ölümle de ilişkilendiren Benjamin, ölümü iki ayrı biçimde; birincisi modanın döngüsel niteliği ile bağlantılı olarak ifade ederken ikinci olarak da bedenle gizli bir ilişkisi olduğundan söz eder. Moda bu özelliği ile bedeni gizlerken aynı zamanda kendi yeniliği ile bağdaştırarak yenilemeyi hedefler.⁴⁷

⁴⁴ Wollen, P, a.g.y. s.202

⁴⁵ Wollen, P, a.g.y. s.205

⁴⁶ Wollen, P, a.g.y. s206

⁴⁷ Wollen, P, a.g.y. s206

‘Diyalektik imge’ kavramını moda paradoksundan bir anlam çıkarmak amacıyla kullanan Benjamin ilerleme ideolojisinin üstesinden gelmek gerektiğini belirtir. Benjamin’e göre ilerleme teknolojisi, moda ideolojisi olarak adlandırılabilir şeyin içinde, moda ideolojisinin döngüsel niteliğine bağlı olarak bitmek bilmeyen yenilik ve eskime tekrarından dolayı örtük bir şekilde yer almaktadır. Yenilik ve eskime tükenmez bir biçimde kendilerini geçersiz kılarcasına ilişki içindedirler.

Benjamin modayı toplumsal üst yapının ana ögesi olarak açıklar. Benjamin’e göre :

“İçinde toplumun var olduğu ekonomik koşullar üst yapıda ifade edilir. [ama yansıtılamaz] ... Uyanış rüyanın içerdiği ütopyik arzuyu serbest bırakır, modanın hayal aleminde özellikle güçlü olan bir arzudur bu, moda “sonsuz dek güncellenen” in çift yüzlü dünyasıdır.”⁴⁸

Freud’un geçmişin yükünden kurtulmak için rüyaların yorumlanmasının gerekliliğine ve bunun mümkün olabildiğine inandığı gibi, Benjamin de tarihsel olanın anımsanması ve yorumlanmasını, geçmişin pençesinden şimdiye ve geleceğe ilişkin eylem olasılıklarına getirilebilecek kısıtlamalardan kurtulmanın bir yolu ve ön koşulu olarak görmektedir.

Benjamin’in moda ile olan ilgisinin sadece modanın toplumbilimsel yönü, sınıf, para ve prestij ile sınırlı olmadığı söylenebilir.

1.4. Barthes’e Göre Moda

Barthes 1957’de yazımına başladığı Moda Dizgesi adlı çalışmasını arkadaşı Greimas’ın da desteğiyle 1963’te tamamlar. Greimas 1950’de moda üzerine yaptığı doktorasını tamamlayıp İskenderiye Üniversitesi’nde Fransız dili tarihi dersleri verdiği sırada aynı üniversitede bulunan Barthes’la tanışır. O tarihlerde Barthes doktora konusu olarak Fransız tarihçi Jules Michelet’i incelemektedir. Tezinin

⁴⁸ Wollen, P, a.g.y., s. 206

büyük bir bölümünü Grimas'a okutur ve çok olumlu tepki alır. Grimas, Barthes'a "Saussure'de, kullanabilirdiniz" der ve Saussure'yi tanımayan Barthes'a yeni bir kapı açar. Yazmakta olduğu çalışmasını doktora tezi olarak sunmaktan vazgeçen Barthes için yeni tez konusu modanın dili üzerine olacaktır.⁴⁹

Barthes *Moda Dizgesi* adlı çalışmasının önsözünde; *araştırmanın konusunun kadın giyiminin, günümüzdeki moda dergilerinde betimlendiği biçimiyle yapısal açıdan çözümlenmesidir; yöntem, başlangıçta Saussure'un göstergebilim [fr. Sémiologie] adı altında ön-gerçek olarak ileri sürdüğü genel göstergeler biliminden esinlenmiştir*⁵⁰ der.

Ancak araştırmasında Saussure'dan yola çıksa da Barthes, 'dil göstergebilimin parçasıdır' düşüncesindeki ustasının aksine 'göstergebilim dilin bir parçasıdır' fikrini savunur.⁵¹

Barthes moda olgusunu dilbilim kavramlarına başvurarak yeniden bir anlam dizgesi oluşturmaya çalışarak açıklar. Giyilen giysilerde ya da fotoğraflanan giysilere bakarak modanın anlambilimini araştırırken, görsel dizge ile yazılı dizgenin çözümlenmesi arasında bir seçim yapmak zorunda kalan Barthes'ın, yazılı dizge üzerinde karar kıldığı görülür. Bununla birlikte Barthes'ın çalışmasını gerçek moda üstüne değil betimlenen moda üstüne yapması göstergebilime saygısızlık olarak algılanmamalıdır. Her ne kadar çalışması dilsel yaklaşımlar içerse de modanın çözümlenmesi ya da analizi kesinlikle Fransız dilinin bir bölümü ile ilgili değildir. Çünkü çalışmasında sözcüklerin üstlendiği şey herhangi bir gerçek nesnelere derlemesi değildir. Bunlar önceden anlam dizgesi olarak oluşturulan giysilere ait özelliklerdir. Bu açıdan bakıldığında çözümlenme konusu gerçek koddur. Modanın açıklanmasına dayalı çözümlenme giysiyle de dille de ilgili değil, ama birinin bir diğerine aktarılmasıyla ilgilidir. Barthes'a göre gerçek giysinin dizgesi sözün dışında kalan bütünsel moda, temel moda diye bir şey yoktur.

⁴⁹ Rifat, Mehmet, **Roland Barthes: 'Kadın Giyiminde Sizce En Önemli Yer Neresidir?'** ya da **Barthes Göstergebiliminin Doğuş Çizgisi**, Cogito Dergisi, Sayı:55, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008, s. 107-112

⁵⁰ Barthes, R., **a.g.y**, s.114

⁵¹ Kahraman, Hasan Bülent, **Cinsellik Görsellik Pornografi**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005, s.155

Giysinin gerçek yanına modanın sözünden önce yer vermek saçmadır. Gerçek neden ise bunun tersine kurucu olan sözden kurduğu gerçeğe doğru gitmeyi gerektirir.

Barthes modayı tek başına ele alınacak bir olgu olarak görmez. Modayı gösterge-gösterilen-gösteren ilişkisi içerisinde sorgulayan Barthes'a göre moda bütün göstergeler gibi aynı zamanda bir gösterendir. Moda Barthes'a göre bir ileti olarak onu kullanana göre bir şeyi ifade eder. Bu yönüyle bir gösterge, dışarıdan bakana göre ise bir gösterendir.

“Saussure'dan hem aldığı ilhamla hem de ondan ciddi biçimde koparak şu iddiayı öne sürer: moda bir dildir. Gene aynı noktaya dönecek olursak Göstergibilimin İlkeleri'nden bu yana devam eden yaklaşımı içinde Barthes'a göre moda bir dildir ama dillerden bir dildir ya da dillerden sadece bir tanesidir.”⁵²

Barthes aynı adlı eserinde giysileri tanımlarken giysilerin gerçek dilini belirlemenin yanı sıra giysilerin ve sözcüklerin farklı anlamlarda ele alınmasını kesin bir biçimde ortaya koymuştur.

“Barthes'a göre 'Dildeki her şey bir göstergedir, hiçbir şey durağan değildir, her şey anlamlıdır, hiçbir şey anlamı taşımaz. Giyim kodunda, her zamana bir durağanlık hâkimdir... bir etek anlam belirtmeden var olur, anlam belirtmekten önce de var olur; taşıdığı anlam gözcü ancak uçucu bir anlamdır; [Moda yazısı] kimliksiz nesnelere ele alır ve... onları anlamlarla doldurur, onlara birer gösterge olarak hayat verir; aynı zamanda verdiği hayatı onlardan geri de alabilir, bu açıdan bakıldığında anlam bir nesneye bahşedilmiş bir lütuftur.”⁵³

Moda neden giysiden bu kadar çok söz eder ve nesne ile kullanıcı arasında neden böyle bir anlam koyar? sorularını soran Barthes,⁵⁴ bunun yanıtını ekonomik

⁵² Kahraman, H.B, a.g.y. , s.155

⁵³ Harvey, John, **Giysiler, Renk ve Anlam**, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 107, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008, s.79

⁵⁴ Barthes, R. a.g.y, s.116

yapılanmada bulur. Sanayi toplumu, hesap yapmayan tüketiciler yaratmak zorundadır. Giysileri üretenler ile satın alanlar aynı bilinçte olsalar da, giysiler eskime durumlarına göre satın alınır ve üretilirlerdi. Moda bu eskimenin ağır işleyen sürecini, kendi kendini yok etmekte özgür bir zaman koyup gerçek nesnenin simulark'ını yaratır. Bunu, satın alanın bilincini bulandırmak ve hesap yapmasını engelleyerek yapar. Müşterinin önüne görüntüler, satın almayı cazip hale dönüştürecek pek çok aracı serer. Barthes, arzu ettiren şeyin nesne değil ad olduğunu, sattıran şeyin düş değil anlam olduğunu vurgular.⁵⁵

Barthes moda konusundaki düşüncelerini açıklarken moda dergilerindeki fotoğraflardan yararlanır. Barthes'a göre moda fotoğrafı herhangi bir fotoğraf değildir. Kendine özgü kurallara sahip iletişimde özel bir dil yaratan yapısı vardır. Yazıya dökülmüş giysinin yapısı ile görüntü olarak sunulan giysinin dili birbirine karışmaz. Hem dil hem görüntü şeklinde temsil edilen ve Barthes'ın gerçek giysi olarak açıkladığı her iki yapı özdeş değil ama eşdeğerlidir.

Barthes'a göre moda sosyolojisi gerçek giysiye, göstergebilim ise yaratılan tasarımlar bütününe yöneliktir. Moda giysisinin betimlenmesini toplumsal bir olgu olarak açıklayan Barthes yine moda giysisini iletişim araçlarıyla yayılan kitle kültürünün değişmez bir ögesi olarak ele alır. Moda giysisinin bu yapısı onun tartışılmasını, çözümlenmesini gerekli kılar. Moda sosyolojisi başlangıçta hayal edilmiş bir modelden hareket eder ve onu bir dizi gerçek giysi aracılığıyla gerçekleşmesini izler. Doğal olarak toplumsal koşullar, yaşam düzeyleri ve roller ile aralarında bağlantı kurabileceği davranışları sistemleştirmeye çalışır. Göstergebilim ise farklı bir yol izleyerek düşünsel ya da hayali bir giysiyi betimler. Giysilerin oluşum pratiklerinin tanınması ile değil imgelerin tanınmasıyla ilgilenir.

Barthes'ın çalışmasında ele aldığı önemli konulardan birisi de bedendir. Herkesin üretim temsilcisine dönüşmesi gibi herkesin mankene dönüştüğü süreçte artık herkes beden olarak birer moda temsilcisi haline gelmiştir.

“Barthes, “modaya ait vücut”un üç özelliğinden söz etmektedir (Système de la mode, s.261):

⁵⁵ Barthes, R. a.g.y, s.117

- 1) *Saf bir biçimden ibaret, özgün hiçbir niteliğe sahip olmayan, totolojik açıdan giysiyle tanımlanan vücut,*
- 2) *Ya da her yıl örneğin şu vücut (şu vücut tipi) bu yıl moda denilmektedir (ilan edilmektedir). Modayla vücudu bir araya getirmenin bir başka biçimi de budur.*
- 3) *Özel bir biçimde düzenlenen giysi gerçek vücudu dönüştürerek, onun, modanın yarattığı ideal vücut olarak algılanmasını sağlayacaktır.”⁵⁶*

1.5. Baudrillard’a Göre Moda

Her türlü gönderen sisteminin sona erdiği günümüz tüketim toplumunda moda giderek masalsı bir evrene dönüşmüştür. Moda göstergelerine ait göstergelerin ortadan kalkmasıyla, göstergelere istenildiği gibi yer değiştirmek birini diğerinin yerine koymak mümkündür. Giysi, beden ve nesne modalarında böyle bir durum söz konusudur. Günümüzde bireysel ve sosyolojik her alan, kodun egemenliği altındadır. Kodun egemenliğinden kaçamayan alanlardan biri olan moda da gösterilenler gözümüzün önünde durmaksızın akıp giderken moda ait gösterenler anlamını yitirmektedir. Böylesi bir ortamda cinsiyet ayrımının ortadan kalkması gibi gösteren ve gösterilen ayrımı da anlamını yitirmektedir ve cinsiyet büyük bir fetişizm haline gelmektedir. Modanın dayattığı şey ise, içerdiği akla gelebilecek her türlü gönderen sistemini kapsayan kokuşmuş bir akılcılıkla insana ait düşsel evreni yok ettiği kendi masalsı dünyasıdır.

Baudrillard’a göre, moda göstergesi altında nesne ile olan her türlü ilişki cinselleştirilerek ya da cinsellikle ilişkilendirilerek yok edilmektedir. ‘Zaman’ ticari mal göstergesi olarak biriktirilebilirken, moda göstergesi altında ise sürekliliğini yitirmekte ve parçalanabilmektedir.

Baudrillard, kimlik düzeyinde ele alınabilecek her olgunun moda tarafından etkilenmesinin nedenini, modanın tüm bu olguların köklerini unutturup onları tekrarlanmaya mahkûm etmesine bağlar.

⁵⁶ Baudrillard, J, a.g.y. s.168

*“Moda her zaman ‘retro’ olmuştur; ancak bunu geçmişi yok sayma koşuluyla başarabilmektedir. Bir başka deyişle biçimlerin hayaleti andıran ölüm ve yeniden yaşama döndürülmeleri koşuluyla güncelliğin nedeni şimdiki zamanın göndereni değil, total ve anında gerçekleştirilebilen bir yeniden kazanım sürecinin göndereni olmasıdır. Moda paradoksal bir şekilde güncel olmayandır.”*⁵⁷

Moda, biçimlerin önce ölmesine daha sonra da güncel olanı güncel olmayan görünümüleriyle taciz etmek üzere geri gelmesini sağlayan bir süreci yaratır. Bu estetik olarak yeniden baştan başlama estetiğidir.

*“Moda: Ölüm ve malum modernin elinden anlamsızlığını alan şeydir... Moda: Henüz doğmamış bir dünya ve gerçeği yutup yok eden şeydir. Moda, ölü göstergelerin tüm enerjilerini yaşayan anlamı etkileyebilmek için harcadıkları çalışma sonucunda elde ettikleri şeydir.”*⁵⁸

Baudrillard'a göre moda kendi kendine yeten tiyatral bir toplumsallığı hedefler, bu da modayı herkesin yaşamına girerek, kendi imgesini görmeyi arzuladığı bir aynaya dönüştürür. Amacı iletişim kurmak olan dilin tersine moda iletişimin kendisi olmayı ve bunu mesaj taşımayan bir anlamın bitmeyeceği bir meydan okuma oyununa çevirmeye çalışır. Dolayısıyla modanın verdiği estetik hazzın güzellik ya da çirkinlikle bir bağı olmamaktadır. Baudrillard burada şu soruyu sorar ve yanıtlar: *“Öyleyse moda iletişim denilen gereksiz bir yansıma sahip bir şölen midir? “Şölen”sel terimi daha çok giyim modası ve bedensel göstergelerle ilgili bir şeydir. Çünkü bunlarda “wasteful consumption”, “potlaç”a özgü bir şeyler vardır bu özellikle haute couture için geçerli olan bir yaklaşımdır. Çünkü bu yaklaşım Vogue dergisinin, modayı bir iman biçimine dönüştürmesini sağlamıştır.”*⁵⁹

⁵⁷ Baudrillard, J, a.g.y. s. 154

⁵⁸ Baudrillard, J, a.g.y. s. 154

⁵⁹ Baudrillard, J, a.g.y. s. 165

Potlacı, din, hatta hayvanlara özgü dans ve kürklerinden oluşan görünümle gibi masalsı bir dışavurum ritüeli olarak ifade eden Baudrillard, modayı oyuna benzettiği toplumsal yapıyı hedef alan yasak çiğneme biçiminde yorumlamaktadır. Potlacı şölen terimiyle açıklayan Baudrillard, reklamın tüketim şölenine, iletişim araçlarının bir haber şölenine fuarlarınsa bir üretim şölenine dönme isteklerine karşı Vogue dergisinin de böyle bir şölene karşı çıkmak istemeyeceğinden bahseder.⁶⁰

Hemen her yerde yapılan işlevsel harcama, simgesel harcama gibi gösterilmeye çalışılmaktadır. Çünkü yararlılık ve işlevsellik ilkelerini hissedilir bir yoğunlukta dayatan ekonomik yapı kendisinin ötesine geçen hemen her şeyde bir oyun ve yararsızlık kokusu aratmaya başlar. Değer yasasının ekonominin ötesine geçmiş olması ve günümüzdeki gerçek yaygınlaşma alanının modeller hukuku olduğunun farkında olunmaması bunun temel nedenidir.

“...Modellerin bulunduğu her yerde değer yasası kendini dayatmakta, göstergeler aracılığıyla baskı yapmakta, hatta göstergeleri bile baskı altına almaktadır. İşte bu yüzden simgesel ritüeller ve moda göstergeleri birbirinden radikal bir şekilde ayrılmaktadır.”⁶¹

Baudrillard göstergelerin simülasyonla birlikte gerçek ve gönderen sistemlerinin süper gösterge olarak şekillenmesine yol açtığını ve başka da bir işe yaramadıklarını ifade eder. Aynı modanın çıplaklığı bir çeşit giysiye ait süper göstergeye dönüştürerek salgilaması gibi. Baudrillard’a göre gerçek artık ölmüştür, onun yerini gerçekçi gösterge almıştır. Modern göstergedeki bu paradoks onun potlacıdaki ritüel göstergeden kopmasına neden olmuştur. Ticari mala özgü masalsılık taşıyan moda bunun da ötesine gidildiğinde bu simülasyonun kod ve yasaya özgü bir masalsılığa dönüştüğü söylenebilir.

Baudrillard’a göre cinselliğin giysi, makyaj gibi şeyleri egemenliği altına aldığını düşünmek büyük bir yanılgıdır. Cinsellik bağınaz bir şiddetle yüklü olduğu dönemlerde bile asla modanın hedefi olmamıştır. Modanın karşı çıktığı ‘cinsellik’,

⁶⁰ Baudrillard, J, a.g.y. s. 167

⁶¹ Baudrillard, J, a.g.y. s. 166

gönderen sistemleri ilkesi düzeyinde ele alınmalıdır. Buradaki gönderen sistemleri ilkesi, gerçeklik ilkesi ve cinselliği de kapsar. Bu yaklaşım açısından moda çözümlemesi geleneksel şekilde giysinin çözümlemesine indirgenmektedir. Cinsellik metaforu buradaki saptırmacanın sürmesi cinsel bir özgürleşme çağrışımına yol açarak giysinin özgürleşmesi demek olan şeyi ortaya çıkarır. Bu da yeni bir moda akımı dönemi başlıyor anlamına gelmektedir. Baudrillard'a göre moda, cinselliği etkisiz kılar. Cinselliği rakip olarak görür. Moda tutkusu birbiriyle çelişmelerine rağmen birbirine karıştırılan cinsellik ve beden üzerinde oyun oynayacaktır. Moda bedeni sahneye konuş biçimine dönüştürürken beden modanın iletişim aracı haline gelir. Başka deyişle moda bedeni kullanarak kendine iletişim aracı yapar.

“Eskiden baskı altına alınmış bir mabet olarak görülen ve bu sürecin egemen olduğu zamanlarda çözülmesi olanaksız bir bilmeceye benzeyen vücut artık bir yatırım / araştırma alanı haline gelmiştir. Vücut oyunu giysi oyununu, modellerin oyunuyusa vücut oyununu saf dışı bırakmıştır.”⁶²

Bedene ait yeni bir gerçeklik olan cinselliği gizleme kadın vücuduyla birbirine karıştırılmaktadır. Giysinin içinde gizlenen beden mitolojik anlamda dışıdır. Burjuva sınıfının söz sahibi olduğu dönemlerde kadın ile moda olgusunun çakıştığı ve birbirine endekslendiği görülmektedir. Bu dönemde moda gizlenen bir beden üzerine, kadınsa baskı altına alınan bir cinsellik üzerine oturtulmuştur. 18.yy.a kadar böyle bir çakışmadan bahsedilemez. Bugün ise bu çakışma sürecinin yok oluşuna tanık olunmaktadır. Elbise altına gizlenen cinsiyet ile beden arasındaki ilişki ortadan kalktığında kadın ile moda arasındaki ilişki de sona ermiştir. Giderek genelleşen modanın, cinsiyet ve yaş faktöründen kendini kurtarması bir gelişme ya da özgürleşme anlamında ele alınamaz.

“Çünkü bu mantık halen geçerlidir; eğer moda, kadın adlı ayrıcalıklı dayanağından vazgeçerek genelleşiyor ve herkese açılıyorsa, bunun nedeni kadın vücudunu kapsayan yasağın püriten baskı biçiminden daha gelişkin genel bir cinsellikten

⁶² Baudrillard, J, a.g.y. s. 168-170

yoksun bırakma biçimine dönüşerek her yanı kaplamış olmasıdır. Çünkü vücut ancak baskı altında tutulduğu zaman dilimi içinde güçlü bir cinsel potansiyele sahipti ve bu aşamada insanı esir edebilen bir zorunluluğa benziyordu. Moda göstergelerine dönüştüğü andan itibaren, vücut, cinsel açıdan sahip olduğu büyüleyiciliği yitirerek bir mankene dönüşmektedir ki, mankenin cinsel ayırmadan ne kadar yoksun bir sözcük olduğu kuşkuyla yer bırakmayacak kadar açıktır. Salt cinsellik çağrıştıran manken nitelikten yoksun bir cinsiyete sahiptir. Mankenin cinsiyeti modadır.”⁶³

Görüldüğü gibi cinsiyet ayırımını yok ederek ortadan kaldıran moda sıradan bir referansa dönüşmektedir. Her şey cinselleştirilebiliyorsa hiçbir şeyin cinsiyeti kalmamış demektir. Böylesi bir ortamda cinsellik doğal olarak tüm anlamları etkileyecek, göstergeler de cinselliği ve ona ait evreni biçimlendirecektir. Güncel olan paradoks ancak böyle açıklanabilir. Bugün kadın özgürleşirken, moda da aynı paralellikte çılgınca gelişimini sürdürmektedir. Baskı altında tutulan beden serbest kalışıyla cinsel potansiyelini yitiren kadının moda ile ilişkisi kopmuştur. Moda artık kadınla değil kadınsı olanla ilgilenmektedir. Kadının özgürleştirilmesi dışlanma ile eşdeğerdir. Bu süreç son bulduğunda toplumun tamamı da kadınsılaşacaktır.

1.6. Moda İmgelerinin Yaratımı

Sosyal ortamda var olan her türlü görsel kültür formları içinde moda imgeleri çeşitli nedenlerle özel bir yer işgal etmektedir. Öncelikle bunlar bir anlamda hiper metinlerdir. Çünkü giysi, aksesuar, davranış gibi diğer kültür öğelerini birleştiren kültürel yansımalarıdır. Çoğunlukla psikoloji çalışmalarının ortaya koyduğu gibi moda imgeleri en azından kadınlar için kendi imgelerinin oluşturulması ve kendileriyle ilgili kavramların geliştirilmesi açısından önemli bir referans noktasıdır.

⁶³ Baudrillard, J, a.g.y. s. 172

Gerek mekânsal gerekse zihinsel olarak diğer öğelerden bireye daha yakın duran giyim malzemelerinin özgün karakteri açısından bunun böyle olduğu var sayılır. Başka deyişle, giysi kişiyle, kişiyi çevreleyen sosyal dünya arasında bir filtre görevi görmektedir. Giysilere kişiyi temsil etme, sosyal kapsamda insanın performansını kolaylaştırma işlevi gibi görevler yüklenmiştir. Reklamlar da kimlik ile giyim arasındaki güçlü bağları yakalayabildikleri için giysiler asla ticari fotoğraflarda kendi başlarına sunulmazlar. Bunun yerine genellikle kadın modeller tarafından giyilip sunulur ve genelde az çok gerçekçi bir ortamda sunulurlar. Kadın ve erkek modellere yüklenen rol, bir elbisenin yorumlanması ve belirli tipte mesajların iletilmesine yönelik bir roldür.⁶⁴

Çeşitli çalışmalarda görsel imgelerin tek başlarına doğrudan doğruya kadınlara ilgili kavramların temel belirleyicileri olduğu sonucuna varılmıştır. Öz imge ya da benlik imgeleri moda dergileri de dâhil her çeşit kadın dergisinde sunulan fotoğraf ve görsel malzemelerle şekillenmektedir. Bu çalışmalar kadınların genelde görünümelerini karşılaştırıp değerlendirdikleri, çoğunlukla görünümelerini değiştirme planları yaptıkları, bir tür standart olarak kadınların magazin imgelerini dikkate aldıklarını ortaya koymaktadır. Çeşitli tarzlarda giysi, kumaş, makyaj, aksesuar, vücut süslemelerinin sunumu yoluyla moda dergileri okuyucularına çok çeşitli seçenek ve tercihler sunmaktadır. Bunun bir istisnası beden boyudur. Son derece aşırı incelik, mutlak bir standart olarak sunulmakta böylece farklı beden boylarına sahip kadınlar mevcut tüm moda geçerliliği olan giyim tercihlerine ulaşmada açık bir engelle karşılaşmaktadırlar.⁶⁵

Moda fotoğrafçılığı geleneksel olarak fotografik çalışmanın hafif ve canlı yönü olarak tanımlanmıştır. Sürekli bir değişim olgusuyla beslenen bir sektörle olan yakın ilişkisi moda fotoğraflarının mükemmellik yolunda bir geçiş imgesi olarak nitelendirilmesine yol açmıştır. Bazı eleştirmenlere göre ise, ticari amaçla kullanılan moda fotoğrafçılığı diğer fotoğraf tiplerine kıyasla değerini yitirmiş bir şeyleri temsil etmektedir.

⁶⁴ Ruggerone, Lucia, **The Simulated (fictitious) body: The production of women's images in fashion photography**, Çev: Ufuk Uysaloğlu, Poetics, Cilt: 34, Sayı:6, 2006, s.354,355

⁶⁵ Ruggerone, L, a.g.y. s.355

Moda fotoğraflarının sirkülasyonları yoluyla dergiler, çağdaş estetik idealleri sergileyerek, sunum ile tüketim arasında aracı roller oynamaktadır. Öte yandan kamusal alan üzerinde yarattıkları etkiler bazı olumlu ve olumsuz problemleri de gündeme getirmektedir. Finkelstein, özellikle magazin ve diğer dergilerin didaktik (öğretici-yönlendirici) niteliği üzerinde durmaktadır. Bazı dergiler okuyucularına kendi imgelerini nasıl yaratacakları ve kendilerini nasıl sunacakları konusunda bilgi vermekte, okuyucunun bunları içselleştirip yansıtmasını sağlamaktadır. Bu yüzden bu tür dergiler kamuoyu ve özellikle kadınlar tarafından benlik imgesi yardımcıları olarak algılanmaktadır. Dergilerdeki fotoğraflar, kişiliğin olası en uygun ve en iyi imge versiyonlarını sunup, kadınlara benimsetmektedir. Giysiler yoluyla kimlikler tüm özellikleriyle şekillendirilirler. Ekonomik statü, sınıf, beğeni ve kişilik gibi tüm faktörler, giydirilen beden, özellikle kadının, fotoğraf, film ve eskizler yoluyla sunulmasıyla bütünleştirilip tekrar bu yolla yansıtılırlar.⁶⁶

Giydirilmiş beden başka deyişle kadın imgesi kitle iletişim araçlarıyla sunulur. Kadın, giderek toplum tarafından içselleştirilir ve gündelik yaşamın özel anlarındaki kadın bedenine oturtulur. Giysiler, iletilen mesajla benliği oluşturur. Fotoğrafta bu şekilde resmedilen birey benlikle bütünleşir ve onu kalıcı hale getirir. Moda fotoğrafçılığı vücut standartlarının ve tarzlarının sirkülasyonu, pekiştirilmesi ve içselleştirilmesi gibi süreçlerde önemli rol oynar. Reklamlar bize mutsuz ve eksik olduğumuzu hissettirerek belirli hazları nasıl izleyip edineceğimizi öğretir. Sıra dışı ya da olağanüstü yaşam tarzlarına kapı açıp bu yöndeki tüketim arzumuzu kamçılar. Bu yüzden reklam, günlük pratikleri yeniden keşfetmek üzere onları bozar, şekilsizleştirir ve istikrarsızlaştırır. Öte yandan çoğunlukla ulaşılamayan arzuları yaratan romanlardan farklı olarak, ticari imgeler ve giderek moda fotoğrafları kolayca ulaşılan şey olarak bir moda yönelimini sunar bu kolayca satın alınabilen, satılan, günlük yaşamın parçası haline gelen bir şeydir. Reklam bize yeniden üretilen ve sunulan şeylere kendi gözüyle bakmamızı sağlar. Etkin reklamcılık görsel hazza dayanır. İzleyiciye yeni, popüler, tehlikeli ya da cinsel imgeleri görme fırsatı sunarak merak, hayret, özenme gibi duyguları harekete geçirir. Ayrıca reklam aktif şekilde sunduğu ideal dünyalar ile gerçek yaşam arasındaki mesafe algısını tüketicilerin gözünde azaltmaya çalışır. Arzulanan şey ile ulaşılabilirlik arasındaki denge kurulduğunda, ticari imgeler başarılı sayılır. Moda söz konusu olduğunda

⁶⁶ Ruggerone, L, a.g.y. s. 356

imgelerin temel işlevi, toplumun pek çok üyesi tarafından sosyal olarak kabul edilen ve benimsenen kimlik sunumuna yönelik standartları ve güzellik kavramlarını kurup pekiştirmektir.

1970'lerin sonunda moda fotoğrafçılığında moda imgelerine seksüel anlamlar yükleme eğilimi giderek artarken, giysiler beden giyiminden dışlanmış. Beden çıplak şekilde sunulurken, bu yaklaşım, kadın imgesinin cinsel provokatif sembollere dönüşmesine neden olmuştur.

Kadını beden, Helmut Newton gibi tanınmış moda fotoğrafçıların fotoğraflarında bir fetiş, bir arzu nesnesi olarak sunulması, 1970'lerde moda fotoğrafçılığında ortaya çıkan değişimlerin başlangıcını oluşturur.

Aynı zamanda çıplak bedenler, zaman zaman erotik sahnelerle sunulan ve eşcinsel vurgu ya da imalarla moda fotoğraflarında yer almaya başlamıştır. Joplin ve Jeffreys'e göre moda fotoğrafçılığındaki bu eğilim, 1990'larda çok daha belirginleşmiştir.

Gerek ticari imgeler gerek modanın yayılması giderek erkek bakışına hitap eder hale gelmiştir. Bu arada erkek figürleri, kadın gruplarıyla birlikte daha fazla görülmeye başlar. Bakış ya da dikiz kavramı, bilindiği gibi başta sanat çalışmaları olmak üzere kültürel çalışmaların, üzerinde en çok durulan temasını oluşturmaktadır. Bakış eylemi bir imge kapsamında nesne ile izleyen arasındaki ilişki anlamında amaçsız ve kaçınılmazdır. Birisi kendini sunmakta bir başka birisi gözlemektedir. Bakan kişi kendisindeki anlamları, birikimleri gördüğü şeylere yükleyebilir buna karşın izlenen kişi edilgen ve izlenmeye açık hale gelmektedir.

Moda fotoğrafçılığında 'bakış' önemli bir süreçtir ve erkek bakış kavramı yorumsal bir araç olarak ortaya çıkmıştır. Her zaman olmasa da çoğunlukla kadınlar, erkek bakış için çekici olarak düşünülen biçimlerde tasarlanır, fotoğraflanır ve sunulur. Oysa gerçek izleyicilerin çoğu muhtemelen kadınlardır. Kadın, bakış nesnesi olarak kendini erkek bakışına sunarken kadınların kendisine olan bakışını özellikle de bir kadın olarak kendi kendini dikizlemesini ihmal etmez.

Bu durum, moda fotoğrafçılığının geçmişinde, erkek fotoğrafçıların egemen olmasıyla kısmen açıklanabilir.

Ayrıca sanatçının kişiliği özellikle cinsel yönelimleri, ister eşcinsel ister heteroseksüel olsun imgelerin yaratılmasında önemli bir rol oynamış ve fotoğrafların özellikle kadınlar tarafından tüketildiği ve izlendiği gerçeği göz ardı edilmiştir. Sonuçta kadınlar çoğunlukla bilinçli ya da bilinçsiz olarak moda fotoğraflarına bakarken bir erkek bakışını benimsemeye zorlanır.⁶⁷

Erkek bakışı kavramı çoğunlukla eleştirilmiş ve karşı çıkılmış bir kavramdır. Bazı feminist yazarlar kendilerini böyle bir yorumdan uzak tutarak diğer görsel temsillerle birlikte moda imgelerinin her zaman cinsiyetçi bir perspektifle izlenmesi gerektiğini belirtmişlerdir. Özellikle Wilson gibi yazarlar, modanın kadına karşı baskıcı bir güç olarak görülmesinin oldukça politize edildiğini ve haksız bir konuma yerleştirildiğini ileri sürmektedirler. Başka bir deyişle onlara göre moda, modern kadın için potansiyel olarak özgürleştirici, donatıcı ve güçlendirici bir araçtır.

Moda fotoğraflarında cinsel arzu nesnelere olarak edilgen pozlarla sunulan kadın bedenlerinin, zaman zaman sanki kadın düşmanı bir bakış altındaymışçasına ölgün ve aşağılanmış bir şekilde de fotoğraflandığı görülmektedir.

Moda fotoğrafçılığında oluşturulan kadın imgeleri, simüle edilmiş kurgusal bedenler olarak ortaya çıkmaktadır. Moda reklamlarında boy gösteren kadınların stereotipik imgelerinin kullanım nedenlerini algılayıp kavramak ve analiz etmek için, İtalyan Iceberg firmasının tanıtım kampanyalarında yer alan moda imgelerinin üretimi örnek olarak sunulabilir. Bu çalışma, kadınların nesneleştirilmesinde tipik erkek bakışının ya da perspektifinin fotografik imgelerle oluşturulmasını örneklemektedir. Iceberg diğer ürünlerle birlikte Gilmar firmasına ait örgü ürünü olan bir marka adıdır. 1970'lerde genç Fransız tasarımcı Jean-Charles de Castelbajac ile iş birliği yapan Gilmar firmasının ortak kurucusu çizgi film eskizlerine dayanan özellikle güçlü ve renkli grafiklerle donatılmış, yenilikçi ve son derece değerli iplerle yapılan bu ürünü piyasaya sürmüştür. Başlangıçtan itibaren

⁶⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz: Berger, John, **Görme Biçimleri**, Çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 1988

yapılan reklamlar sıra dışı ve yenilikçi olup, Andy Warhol, Carla Fracci, Franco Moschino, Vivienne Westwood gibi çağdaş sanatçıların portrelerinden oluşan bir dizi çalışmayla, tanınmış İtalyan sanatçıların çizgi film ve fotoğraflarını kapsamaktadır. Koleksiyonun sürekli tekrarlanan motiflerinden biri ve aynı zamanda reklam kampanyasının teması genel olarak Warhol ve Lichtenstein tarafından temsil edilen Amerikan pop art sanatıyla ilişkilidir. Bunlardan Lichtenstein, özellikle çizgi film dünyasından esinlenmiştir. Bu sıra dışı kampanyanın başarısıyla birlikte şirket, fazla gösterişli olmayan, daha geleneksel bir iletişim stratejisi belirlemiştir. Buna göre tanınmış fotoğrafçılar ve ünlü top modeller çağrılmıştır. 1990'ların sonunda şirketin iletişim politikası tekrar gözden geçirilmiş ve temel fikir olarak marka ismi felsefesini yorumlayabilecek ünlü bir fotoğrafçı kullanma düşüncesi benimsenmiştir. Bu amaçla, şirket Andy Warhol tarafından tanıtılan David LaChapelle adlı Amerikalı bir fotoğrafçıyı seçmiştir. Iceberg ile LaChapelle arasında 3 yıl süren işbirliği Iceberg'in iletişim sürecini derinden etkilemiş ve şirketi moda reklamında en gelişmiş noktaya ulaştırmıştır. Bu çalışmada firma ile moda fotoğrafçısı arasındaki dokusal bir uyumdan söz etmek mümkündür. Aslında bir editoryal yazının geleneksel karakteri bir öyküyü anlatmanın temel özelliği olup bir anlatı şemasıyla birbirine bağlanan imge veya görüntü diziliminden geçmektedir. Oysa reklamlar genelde bağımsız imgeler üzerinden şekillenir. LaChapelle ile birlikte Iceberg, karakterlere uyan ve sonuçta bir yaşam tarzından söz eden doğru şekilde tasvir edilen mekânları ve yeniden oluşturulan senaryoları vurgulayarak kısa öyküler şeklinde ticari metinler sunmaya başlamıştır. Çünkü belirli yaşam tarzlarında çalışmak, tüketicilere, bir marka adına sahip olanlar hakkında açık mesajlar göndermek, şirket yöneticisi, sahibi ve sanat yönetmeni olarak hangi frekansların yollandığını açıklamak önemlidir. La Chapelle'in Iceberg kampanyaları için yarattığı imgelerin esin kaynağı, ünlü kişilerin yaşamları olmuştur.⁶⁸

Ünlüleri parlak ve göz alıcı şekilde süsleyerek vurgulaması, LaChapelle'i 1990'ların başından bu yana ticari fotoğrafçılıkta kalıcı ve geçerli bir güç durumuna getirmiştir. Dönemin en ünlü fotoğrafçılarından biri olmasa da, LaChapelle bambaşka bir özellik taşımaktadır. Dehasını ünlüleri kendi yaşam tarzları ve kendi

⁶⁸ Ruggerone, L, a.g.y. s. 363,364

stereotipleri üzerinden anlattığı görsellerinde yakalamak mümkündür. Ayrıca La Chapelle'nin fotoğraflarında yer alan cinsellik, kültürel yorumunun temel ögesi olarak, uyumsuz, çözümsüz, rahatsız edici, itici ama aynı zamanda da erotiktir.



Iceberg Bahar-Yaz kampanyası 2003⁶⁹

(<http://web.ebscohost.com/>)

Modeller, tanınmış kişilerin benzerleri arasından seçilmiş, yukarıdaki fotoğrafta, Scarface filmi anımsatan bir kare içinde gerilimli ve açıkça suç etkinliklerine katılırken gösterilmişlerdir. Bu imgelerin gerisindeki kültür tipi, kadın ve kadın vücudunun son derece nesnelleştirildiği bir kültürdür. Scarface sekansında bize erkeklerin gangster, kadınların ise onların yalnızca sevgilileri olarak sunulduğu bir dünya gösterilir.

⁶⁹ <http://web.ebscohost.com/> 15.07.2009 17:45 PM.



Iceberg Sonbahar-Kış Kampanyası 2003⁷⁰

(<http://web.ebscohost.com/>)

Ayrıca genelde LaChapelle'in çalışmasında ve Iceberg'in imajlarında istisnasız cinsellik gerek hetero gerekse homoseksüel olarak merkezi konumda bulunmakta, kullanılan giysiler ise bu aşırı seksüel havanın pekiştirilmesi yönünde vurgulanmaktadır. Gerek kadın gerek erkek bedenleri fotoğraflarda son derece önemlidir. Zaman zaman bunlar işlenir ve süslenir. Bazen de temsil edilen bedenler çılgınca ve istismara uğramış özellikte görülürler. LaChapelle'in imgelerinde kadınların cinsellik ikonları olarak sunulması erkek bakışının tipik örnekleri olarak yorumlanabilir. Kadın fotoğrafları, kadın düşmanı görüş açısıyla çoğunlukla

⁷⁰ <http://web.ebscohost.com/> 15.07.2009 17:50 PM

ölümcül, ikincil ve aşağılanmış özelliklerle sunulmaktadır. LaChapelle bu çalışmasında tıpkı bir sanatçı gibi ticarileşmiş bir kanal aracılığını kullanarak kendi yaratıcılığını ortaya koyar. Bu fotoğraflardaki kadın tipleri Iceberg'in dişilik kavramıyla birebir örtüşmektedir.

LaChapelle ilk fotoğrafta bir evin içinde dört sütun göstermektedir. Bu sütunlardan biri şık, gösterişli, ikinci sütun son derece renkli, üçüncü sütun seksi ve göz alıcı, dördüncüsü ise pop dünyasına referans oluşturan özellikler taşır. Burada pop, sanatsal ve ritimsel anlamda, Amerikan pop kültürü anlamında kullanılmıştır. Başka deyişle 50'lerin sonu ve 60'ların başında yerleşen Amerikan pop-art'ın tanımıyla çakıştırılmıştır.

Fotoğraflardaki imgeler özellikle taşkın ve bazı durumlarda saldırgan olabilmektedir. Çünkü bunlar oldukça sapkın kişilerle dolu, yasa ve kural tanımayan uçuk kaçık ortamlarda betimlenmektedirler.

Bu gibi reklam fotoğraflarında ortaya çıkan dişil ya da kadınsı imge hemen hemen her zaman için kaba ve kadınları sanki sadece nesneymişçesine resimlemenin bir aracı olarak algılanmıştır. İşin ilginç yanı, kadınların, bu imgeleri dergilerde gördüklerinde pozitif yanıtlar vermeleri reklam kampanyasının başarısını belirlemiştir.

Farklı yaş gruplarındaki kadınlar incelendiğinde, reklamlarda sunulan kişilerin yaşam tarzları ile gerçek kadın arasındaki kopukluk ve ilintisizlik ortaya çıkmıştır. Bu durum, kadın toplumunun özellikle en kırılgan kesimleri başta olmak üzere, düşük özsaygı, benlik imajının zedelenmesi ve hayal kırıklığına yol açabilen bir durumu tanımlamaktadır. Moda ikonografisi yeni giysi modelleri ve aksesuarlarıyla ilgili bilgi sağlamasının ötesinde sosyal kültürel bir rolü de yerine getirmektedir. Sıradan kadın gerçekliği, reklam ya da iletişim kampanyalarının odağında yer almaz. Genelde bu kampanyalar soyut, idealize edilmiş moda tasarımcısının kafasında yer alan kurgulanmış stereotipik kadın modellerinden esinlenmiştir. Dolayısıyla vücut şekillerinin sunumu, özellikle kadınsı, bedenler estetik anlamda ideal olarak düşünülemez. Tersine halkın taklit edeceği sosyal modeller olarak sunulur. Moda ile ilgili diğer sektörlerin yanı sıra moda sektörünün kendisini var

olan uygun, her an hazır, dolaşımdaki geçerli ama değişen arzular evreni olarak sunması, dönüştürmesi, yeniden icat etmesi reklam dünyası için son derece önemlidir.

İKİNCİ BÖLÜM

MODA, MODA FOTOĞRAFI, SİNEMA

2.1. Moda Fotoğrafçılığının Tarihsel Gelişimi

Moda fotoğrafçılığı, bir yandan kendi estetik geleneklerine dayanan genel bir fotoğrafçılık formu olarak tanınma savaşı verirken, diğer yandan arzu, kışkırtma, kışkırtılma dürtülerini barındıran dışillik imgelerinin yaratılıp yansıtıldığı bir çizgi izlemiştir.

Moda fotoğrafçılığının ardarda gelen, gelişip farklılaşan tekniği ile dışillik teknikleri arasındaki ilişki, moda olgusunun 20.yüzyıl boyunca şekillenebilme çabalarıyla bütünleşmiş ve onlardan ayrılmaz hale gelmiştir.

Moda fotoğrafçılığı, moda anlarının bir kaydını yakalamanın yanı sıra pratik ve tarihsel gelişim süreci açısından giyim, kuşam ve bunların kuşattığı insan bedenleriyle ilgili temel bilgi kaynağı olma özelliği de taşımaktadır. Fotoğrafçılık gerek gerçekçi biçimde giyim kuşamın tanımlanması açısından gerekse giysiler, giyenler ve içerikler arasındaki ilişkileri araştırıp bunları sunma yollarını bularak sergilemesi açısından moda temsilinde devrim yaratmıştır.

Barthes'e göre Rönesans boyunca portre yapma gelenekleri moda tanımını şekillendirmiş, yeni bir kostüm ya da giysi, giyilir giyilmez bununla ilgili model üzerinde yeni bir resim ya da portre yaratılmıştır.

Aynalar yardımıyla oturan kişinin yüzü yansıtılmış, ayna oturan kişinin kimliğini bir ölçüde güçlendirmiş, bunun bir portre olduğu ve doğrudan doğruya giysilerin soyut bir tasviri olmadığı çizilen yüzde özellikle vurgulanmıştır. Fotoğrafçılık tekniği gerçekçiliği açısından benimsenmiş ancak pratikte bu teknik yeni görme biçimlerini teşvik eden ya da kışkırtan farklı görsel temsil formlarını yapılandırmıştır. 19.yy.'da fotoğrafçılık, kara kalem vb. çizim yöntemleriyle rekabet etmiştir. Çizim ya da resim, sanat ekolleri ve dekoratif tarzlarla iç içe ilişkili iken, fotoğrafçılık nesnel ve olayları kaydetmenin nesnel bir tekniği olarak sınıflandırılmıştır. Moda tasarımcıları ve editörler giysilerin görkemli ve estetik olmasını isterken, moda dergileri de illüstrasyonlara zemin hazırlamıştır. En çok imrenilen moda illüstrasyonları Paul Iribe'nin elinden çıkan renkli mürekkep

çizimleri olup bunlarda detay en aza indirgenmiş renk ve şekle ağırlık verilmiştir. Iribe ayrıca okuyucuya ya da bakan kişiye sırtlarını dönen modelleri sunma cesaretini gösteren ilk sanatçıdır. İllüstrasyon ustalarının uçuk kaçık halleri ve takıntıları, çekilen fotoğrafın temeli olarak resimsellik geleneklerini benimseyen erken dönem moda fotoğrafçılığıyla belirgin bir kontrast oluşturmuştur. Çekilen fotoğraflar, biçimsel olarak önceden tasarlanmış duruşları, vurgulanan zarafeti, göz alıcılık ve benimsenen moda tarzlarını içermektedir. Bu durum tekstil modalarında modellik yapacak, sosyeteye yeni giren gençler ve aristokratların kullanımı ya da tasviriyle özellikle vurgulanmıştır.

“Başlangıçta, moda fotoğrafçılığıyla portre fotoğrafçılığı arasında keskin bir ayırım bulunmamakla beraber kullanılan materyaller, mekân ve ışıklandırma farklılıkları bazı fotoğrafların bu alana yakınlaşmasına neden olmuştur. Bu fotoğrafların önemli örneğinden biri III. Napolyon’un metresi olan Kontes Castiglione’nin stüdyo fotoğraflarıdır.”⁷¹

Fotoğrafçılığın moda tasvirinde ilk kullanımı, kendine ait giysiler içerisinde Countess de Castiglione’nin 1856’da 288 fotoğraftan oluşan albümüdür. Metropolitan Sanat Müzesi bu konuda kontesin kamera ile baştan çıkarılan ilk kadınlar arasında olduğu yorumunu yapmaktadır. Daha önceki hiçbir koleksiyon böylesine takıntılı bir arzuyu ortaya koymamıştır ve daha önce hiç kimsenin bilinen böyle bir koleksiyonu yoktur.⁷²

“Louis Pierson tarafından hazırlanan albüm, giysi ve aksesuar kombinasyon birlikteliklerine bağlı olarak fotoğrafçılıkla farklı kimlikler yaratılabileceğini ve kimliklerin değiştirilebileceğini göstermektedir. Bu da bugün anladığımız moda kavramıyla örtüşmektedir. Castiglione kontesinin albümü fotoğrafçılığın da teşvik ettiği narsisizm göstergesi sayılabilir.”⁷³

⁷¹ Dayı, Handan; **1990 Sonrası Türk Moda Fotoğrafında Genel Eğilimler**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, , Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2006, s.80

⁷² www.query.nytimes.com 15.06.2009 17:15 PM

⁷³ Ducros, Françoise; **‘The Dream Of Beauty Fashion and fantasy’, A New History Of Photography**, ed. Michel Frizot, Könemann, Köln, 1998, s.536

1850 ile 1880 yılları arasındaki moda fotoğraflarının büyük bir kısmı ticari reproduksiyonlardan ziyade sosyal portrelerden oluşmaktadır. Siyah-beyaz fotoğraflar çoğunlukla sonradan elle renklendirilmişlerdir. 1881'deki yarım ton baskı işleminin gelişmesi ile basılan sayfa üzerinde fotoğraf reproduksiyonları oluşturulmuştur.

“Moda fotoğrafçılığının kimliğini kazanmasındaki bir başka neden ise 1886 yılında Frederick Eugene Ives’in geliştirdiği yarım ton tekniği ile fotoğraflarla metinlerin aynı sayfada basılması olmuştur. 1892’de ‘La Mode Pratique’ bu tekniği yaygın bir biçimde kullanmış ve bunu renklerle zenginleştiren ‘Les Modes’ dergisi izlemiştir. İlk ticari moda çalışması Charles Reutling tarafından 1850’lerde kurulmuş olan stüdyoda gerçekleştirilmiştir. Charles Reutling, içerisinde birçok aksesuarın bulunduğu stüdyoda hem dönemin ünlü sanatçıları fotoğrafıyor hem de Fransız dergilerine ticari anlamda moda çekimleri yapıyordu.”⁷⁴

Bu süreç renkli, transparan, gravür tekniklerinin kullanımı şeklinde renkli baskıların ve 1935’te Kodakchrome’un gelişimine kadar moda fotoğrafçılığında temel teknik olarak kalmıştır.

20.yy. başlarında giysi tanıtımı, moda fotoğraflarının basında yer almasıyla giderek hızlanmış ve moda fotoğrafı bu yönde kullanılmıştır. Doğal olarak bir ürünün tanıtılabilmesi, satılabilmesi görülür olmasıyla mümkündür. Bu dönemde kadınların izlediği gerçeğinden yola çıkarak, moda fotoğraflarının görülebileceği dergi ve gazeteler yayımlanmıştır.

Birinci Dünya Savaşı sırasında bir kayıt aygıtı olarak değerinin anlaşılmasıyla fotoğrafçılığın popülaritesi artmıştır. Savaş sonrasında değişen dengeler modaya ve moda fotoğrafına bakış açısını da değiştirmiştir. Modernizm her alanda etkisini gösterirken moda da daha geniş kitlelere hitap etmeye başlamıştır. Teknik gelişmeler, ışığa duyarlı film yardımıyla sağlanan görüntülerin netliğini giderek

⁷⁴ Dayı, H, a.g.t. s.80,81

arttırmıştır. Kameralar daha küçük ve daha ucuz hale gelip kullanımları da yaygınlaşmıştır. Moda tasarımcıları artistik tarzın bozulmasına izin vermeksizin, üretilen giysilerin dikiş yeri gibi detay özelliklerini yansıtan fotoğrafların değerini oy birliği ile kabul etmiştir. Fotoğrafçılık moda illüstrasyonunun alternatifini hem de ucuz ve zahmetsiz alternatifine haline gelmiştir. 1920'lerde illüstrasyon ve fotoğraflar moda dergilerinde, kataloglarda ve mağazalarda birlikte yan yana kullanılır olmuştur. 1930'ların sonuna doğru moda baskısının geçmişi hemen hemen unutulmuştur. Onun yerini giderek moda fotoğrafçılığı almaya başlamıştır. Dergi ve yayınlardaki fotografik imgeler, illüstrasyonlardan daha popüler olup daha fazla satmaya başlamıştır. Bilgi verici ve gerçeği daha doğrudan yansıtan fotoğraf kareleri usta elinden çıkma sanatsal çizimlerden daha popüler hale gelmiştir. En çok satanlar 1930'ların sonları ve 1940'larda moda fotoğrafına hakim olan Steichen, Hoyningen-Huene, Horst ve Beaton'un renkli fotoğrafları olmuştur. Giyim kuşam betimlemelerinde model oluşturan aristokrat, cemiyet gündemine oturanlar ve ünlü kişiler, figür olarak kullanılan elit moda dergileri ve mağazalarda köklü şekilde yer almaya başlar. Profesyonel modeller fahişelikle ilişkilendiriliyorken, saygın giyicileri tanıttıkları ve sunacak muhtemelen ikircikli kadınların bu alanda kullanımı şok edicidir. Sonuçta tasarımcılar, fotoğrafçılar ve moda dergileri yeni tarzları sunmak üzere mevcut elitin kabul gören sosyal değerlerini savunan kadınları tercih eder olmuşlardır. Bu yaklaşım, fotoğrafçıların yeni sanatsal hareketlere yönelmelerine ve bu hareketlerin tekniklerini bulup çıkarmalarında ve kullanmalarında etkili olmuştur. Modernizm geometrik hatları, köşeli ve açılı düzenlemeleri, dekoratif motifleri, fotomontajları deneme gibi süreçleri teşvik etmiştir.⁷⁵

“19. yy sonrası başlayıp, 20.yy.'da gelişen Avant-garde akımlar moda fotoğrafı üzerinde yoğun bir şekilde kendini hissettirmeye başlamıştır, dönemde modernizm etkisi devam ederken bir yandan da sürrealizm ve art-deco gibi çağdaş akımlar moda fotoğrafı üzerinde etkisini göstermeye başlamıştır. Sürrealist akımların izlerine daha çok Avrupalı fotoğrafçıların

⁷⁵ www.query.nytimes.com 16.06.2009 19:20 PM

işlerinde rastlanırken yeni nesnellik ya da objektiflik akımı ise etkisini yavaş yavaş yitirmeye başlamıştır.”⁷⁶

Gerçekçilik, görünüşte dürüst şipşak pozların ve imgelerin, günlük sahneler ya da alışlagelmiş ortamlarla bütünleşmesine yönelik esinleri sağlamıştır. Sürrealizm, düş benzeri süper gerçekçiliği oluşturacak fotografik imgenin deneysel ve manipülatif distorsiyonlarını ve solarizasyonlarını teşvik etmiştir. Bu teknik yapılar dışillik, güzellik ve hareket dolu yeni ortaya çıkan imgelerde yansıtılmıştır. Fotoğrafçılar hareket halindeki modelleri çekmeye başlamıştır. İlk hareketli fotoğraflardan biri 1932’de Jean Morel tarafından çekilen Lillian Farley’in fotoğrafıdır. Munkacsi, daha sonraları 1944’de kameraya doğru koşmakta olan model Lucile Brokaw’ı fotoğraflayan Morel’i sahnenin arka planına yerleştirmiştir. Peter Rose Pulham, Miss Tilly Losch’u 10 serilik bir fotoğraf içinde çekerek üzerindeki elbisenin nasıl hareket ettiğini göstermeye çalışmıştır. Spor modası fotoğrafçılığının gerçekçi imgesi modern kadına kendi yaşamına uyarlayabileceği bir vizyon sunmuştur. Norman Parkinson modada elitist ve nadir kadın imgesini reddetmiştir. Parkinson’un koşan zıplayan kadın fotoğrafları, moda fotoğrafçılığının kalıcı ve derin etkisinin izlerini taşır. Statik pozlar, büyük ölçüde kaybolmuş, bunların yerine anlatsal anlar, flulaşmış hareketler ve anlık izlenimler almıştır. Bu eğilim rahat ve günlük giyim tarzlarının popülerleşmesiyle birlikte daha da güçlenmiştir. Moda fotoğrafçılığı deneyimle karakterize edilmiştir. Fotoğraflar şok edici şekilde tasarlanmış, fotoğrafçılar da moda editörleri tarafından kendilerine getirilen kısıtlamalara karşı direnmişlerdir.⁷⁷

Cecil Beaton kadınların yapay ve elitist şekilde temsil edilmesine isyan etmiştir. Dönemin en önemli ve cesaretli fotoğrafçılarından birisi olan Beaton, moda fotoğrafının kurmaca dünyasını yıkma riskini göze alarak modayı en acı verici gerçekliğin ‘savaşın’ üstüne oturtmuştur. Onun fotoğraflarında arka plan olarak savaş nedeniyle yıkılmış Londra görüntüleri yer almaktadır. Tüm çalışmalarında sürrealizmin etkisi görülen Beaton’ın amacı, alışılmadık pozlar veren modellerin rahatsız edici ışıklandırılmaları ile tül ve ayna gibi aksesuarlarla zenginleştirilmiş fotografik görüntüde uzamsal bir kopukluk yaratmaktır. Beaton şöyle der : “Tüm

⁷⁶ Dayı, H, a.g.t., s.85

⁷⁷ www.query.nytimes.com 16.07.2009 15:15 P.M.

yaptığım geçmişin kokuşmuş elegantlığından kurtulmaya çalışmaktır. Bu nedenle mankenleri oldukça pis dekorlar üzerinde yapaylıktan uzak bir şekilde fotoğraflayarak gösterdim.”⁷⁸

Moda fotoğrafçılığı moda endüstrisi tarafından hem şekillendirilmiş hem de kısıtlandırılmıştır. Fotoğrafçılar, belirli bir fotoğrafı ayırt edecek sıradışı açı ve çekim özellikleri arayarak dönemin kurallarına meydan okumuşlardır. Buna karşılık fotoğrafçılar kendileri adına çalıştıkları moda editörleri tarafından kısıtlanmışlardır. Editörler, elit bir fotoğrafçı zümresi yetiştirmiş olmasına karşın, fotoğraf imgesi seçiminde titiz hatta acımasız davranmışlardır. 1930’lar önemli bir değişim dönemi olmuştur. Renkli reproduksiyon süreci hala karmaşık, pahalı ve prestijli bir süreç olmasına karşılık moda fotoğrafçılığının popülerleşme olanaklarını iyileştirmiştir. Modernite ile olan ilişkisi nedeniyle renkli fotoğrafçılık, moda fotoğrafçılığının ortak dili haline gelmiştir. İlk renkli fotoğraf 1932’de Vouge dergisinde basılmış ve 1950’ye kadar siyah beyaz fotoğrafın tekrar kullanımı söz konusu olmamıştır.⁷⁹

Moda illüstrasyonları ve fotoğraflarının 1900 ile 1920 yılları arasında kadınlara ağırlık verdiği bilinmektedir. Erkeklerin betimlenmesine ait kurallar da 1930’lara kadar değişmeden kalmıştır. Dişillikle ilgili imgeler, çeşitli aşamalardan geçerek sonunda homojen özellik kazanmıştır. Fotoğrafta estetiğe ağırlık vermek, modayı temsil etme baskılarıyla rekabet etmektedir. Gerçekçilik, modernizm, fotomontaj ve fotojurnalizm, fotoğrafın gerçekçi izlenimini arttırmada kullanılan tekniklerdir. Bu gerçekçiliğin ana çerçevesi tüketim kültürüdür. Fotoğraflar Hollywood görkemini, kadınlar için yeni kent yaşam tarzlarını ve yeni özgürlükleri kapsayan modern görünüm ile aynı anlama gelir olmuştur. Moda fotoğrafları, izleyeni ayartıp baştan çıkararak gerçek dışı, görkemli bir dünyayı betimleyen son derece belirgin, çarpıcı görsellerdir.

1930’ların yüzleri taş bebek benzeri kusursuz, vücutlar ise köşeli geometrik, modellerse tamamen gençtir.

⁷⁸ Demirci, Banu; **Moda Fotoğrafının Gelişimi ve Çağdaş Yaklaşımlar**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2002 ,s.24

⁷⁹ Smedley, Elliott, ‘**Escaping to Reality Fashion Photography in the 1990s**’, **Fashion Cultures: theories explorations and analysis**, Çev: Ufuk Uysaloğlu ed. Stella Bruzzi, Pamela Church Gibson, Routledge Taylor & Francis Group, 2000, s.144

Moda fotoğrafının gelişmesi ile film sektörünün gelişmesi arasında yakın bir ilişki bulunmaktadır. Filmler görsel olarak fantezilere, anlatılara yeni temsil kodlarına dayalı bir tüketim toplumunun yeni rol modellerini, imgelerini izleyicisine empoze etmektedir. Film yıldızlarının sinemadaki görünümlerinin vurgulanması için kozmetik ürünler geliştirilmiştir. Doğal olarak kozmetik ürünlerin kullanımı moda fotoğrafçılığını da yakından etkilemiştir.

“Modern reklamda fotoğrafçılık adlı 1937 tarihli bir İngiliz kitapçığında cinsiyet farklılıklarının temsili için aşağıdaki öneri sunulmuştur: ‘Cildin dokusunun bilinen ifadesi erkek öznelerle istenilen karakteri kazandırmaktadır. Erkeklerin yüzleri yeniden dokunulmaması gereken unsurlardır. Yüzün gölgeli tarafı bütün detayları içermelidir.’”⁸⁰

İkinci Dünya Savaşı moda fotoğrafı için bir geçiş dönemidir. Moda fotoğrafçılığı giderek daha politik, daha eleştirel bir tarz benimseyerek savaş döneminin düşüncelerini ve özelliklerini yansıtır olmuştur. Sıradan kadın ve erkeklerin yaşantıları üzerindeki savaşın etkilerini işlediği deneme ve yanılgıların yanısıra yeni arayışlar içerisinde gelişimini sürdürmüştür.

Lee Miller kendisine özgü moda fotoğrafları çekerek sosyal belgeleri üretmede mükemmelleşmiş olan dönem fotoğrafçılarından biridir. Lee Miller’in Vogue dergisinde yayımlanan moda fotoğraflarında savaşla birlikte değişen değerler açıkça görülmektedir.

“Miller’in fotoğraflarında geçmişteki gösterişli ve avangard hayal dünyasından vazgeçilmesi gerektiği savunulmuş, acı gerçekler ile yüzleşerek, giysilerin çok daha fonksiyonel ve yararlı olması gerektiği vurgulanmıştır.”⁸¹

Savaş sonrası fotoğrafçılık teknik deneyim ile kadınların yeni algılamalarını birleştiren büyü ve rahatlık taşıyan bir olgunluk dönemine girmiştir. Ayrıca cinsellik

⁸⁰ www.query.nytimes.com 11.07.2009 14:20 P.M.

⁸¹ Dayı, H, a.g.t., s.91

moda fotoğrafçılığının temel motifi haline gelen bir başka unsur olmuştur. Savaş sonrasında kısıtlamaları ve zorunlu tutumluluğu sonunda, kumaş tasarrufuna yönelik moda, daha az kumaş kullandığı giysilerde dişiliği vurgulayan çizgileri ön plana çıkararak kadınsı formu işlemeye başlamıştır.

Dior'un 'Yeni Bakış Kavramı' yeni modayı mükemmel bir örnek olarak sunmuş ama ilk kez gösterildiğinde tartışmalar yaratmıştır. Yeni tarzı giyen modeller, gerçekte vücutlarından fırlamış giysileri üzerlerinde taşımışlardır. Bu, yeni bakışın başarısı olarak algılanmıştır. Öyle ki bu bakış, 1950'ler boyunca moda fotoğrafçılığının en çok kullanılan ve tekrarlanan leitmotifi olmuştur. Teknik olarak moda fotoğrafçılığı belgesel tekniklerini sosyal yorum anlayışı ile birleştirirken, fotojurnalizmin de tasarlanmış anlık hareket ve ihtiras öğelerini içerir hale gelmiştir. Irving Penn ve Richard Avedon'un çalışmaları da bu tekniklerle özdeşleşmiştir. Modanın fotoğraflanmasına yönelik yeni olgunluk dönemi ile birlikte moda fotoğrafçılığı, meslek olarak saygı ve popülerlik kazanmıştır. Bu yıllar moda fotoğrafçılığının yükseliş dönemidir. Moda her yerdedir, ve moda fotoğrafçılığı yeni nesil fotoğrafçı ve modelleri kendine çekmektedir. Modeller de sıradan genç kadınlar için rol modelleri olarak statü ve prestij kazanmıştır. Kaçınılmaz olarak, moda fotoğrafçılığının başarısı belirli bir standartlaşmayı ve tutuculuğu da beraberinde getirmiştir. Ancak 1960'lara doğru tatminsizlik, hoşnutsuzluk açık bir devrime dönüşür ve moda 60'lar kuşağının çalkantılı, heyecanlı öfkesinin ve başkaldırısının işareti haline gelir. Avrupa kaynaklı Haute Couture'nin egemenliği moda butikleri, sokak tasarımcılarının giyim ve modeldeki yeni arayışlarının başarısıyla yıkılmıştır. Yeni moda, kendisini tanıtan modellerle özdeşleşen, bütünleşen genç kadınlar için çok cazip hale gelmiştir. Moda fotoğrafçıları 1960'ların ruhu üzerinde yoğunlaşarak ironik bir şekilde sermayelenmişlerdir. Avedon, bu sıkıntılı dönemlerde kadınları yansıtan ve moda fotoğrafının kısıtlılıklarını reddeden sosyal ifadeler yaratmada kararlı olan fotoğrafçıların başında gelmektedir. Avedon, Amerikan Bale Tiyatrosu'ndan alınan bir dizi mimik ve jesti kendi fotoğraflarına katarak yepyeni hareket ve gösteri kuralları yaratmıştır. Avedon düzenli olarak fotoğraflarla oynayarak mükemmel fotoğrafı yaratma adına gerçekçiliği reddetmiştir.⁸²

⁸² Ducros, F, a.g.y., s. 550,551

“... Avedon'un fotoğraflarını çarpıcı kılan bir başka unsur ise sanatçının kurguladığı arka fonlardır. Bu doğal platformlar zaman zaman bir opera binası iken bazen de bir çiçekçi dükkânı stüdyo gibi kullanılmaktadır. 1955'de Avedon birçok fotoğrafında bu çarpıcı arka planları kullanır. Paris'te 'Dovima ve Filler' adlı moda fotoğrafı bu fotoğrafların en önemlilerinden biridir. Bu fotoğrafı gücün ve zarafetin doruk noktası olarak ifade eder. ... Avedon bundan sonra da birçok fotoğrafında Dovima adındaki mankeni fotoğraflarında model olarak kullanacaktır. 1956'da ise Avedon ve Dovima ortaklığı bir film ile kendini gösterir. Sinema tarihinde çok önemli bir yere sahip olan bu film Stanley Donen'in yönettiği Fred Astaire'nin Avedon'u canlandığı Audrey Hepburn'ün de yer aldığı 'Funny Face' filmidir. Film tamamıyla Avedon'un kariyerinden ve fotoğraflarından esinlenerek yapılmış ve film için birçok moda fotoğrafı çekimi gerçekleştirilmiştir.”⁸³

Avedon ayrıca çektiği fotoğraflarla dönemin profilini çıkartırken hem moda hem de portre fotoğrafçısı olarak biçimsel ve içeriksel yaklaşımları ile çağdaşlarından ayrılır. Avedon'un fotoğrafa yaklaşım tarzı Andy Warhol'un pop-art portre yaklaşımları ile örtüşür.

“1960'ların sonunda Pop-Art akımı, modern tüketim kültürü içerisinde yer alan imgelemi incelemeye dayanan öncülüğünü Andy Warhol ve Roy Liechtenstein gibi isimlerin yaptığı sanat akımı olarak Avedon da dâhil pek çok sanatçının dikkatini çekmiştir. Pop-Art kaynakları reklamlar ve şöhretler aynı zamanda Avedon'un kaynakları olarak göze çarpmaktadır.”⁸⁴

Sonuçta fotoğrafçıların yeni bakışın niteliğini belirlediği ve moda olan 'ben'i kurduğu söylenir. Moda endüstrisi içindeki güçleri artan. moda fotoğrafçıları, genç nesle örnek olan yaşam tarzlarıyla birer kahramana dönüşmüşlerdir.

⁸³ Dayı, H, a.g.t., s.92

⁸⁴ Dayı, H, a.g.t., s.93

Korkunç üçlü diye adlandırılan David Bailey, Terence Donovan ve Brian Duffy moda fotoğrafçılığında anlatım tarzını güçlendirmede ve yeni bir bakış şekli yaratmada haklı bir yere sahiptirler Bailey ve Duffy moda fotoğrafı çekmenin olağanüstü cinsel bir eylem olduğunu kabul etmişlerdir.

“... İşçi sınıfına mensup Bailey giysileri önemsemeyen bir moda fotoğrafçısı olarak ünlenmiş, moda dünyasını biraz da hafife alarak ‘giysi dediğin sadece bir giysidir’ ifadesini kullanarak modelin cinsel cazibesi üzerinde yoğunlaşmıştır. Bailey’e göre mankeni fotoğraflamak seksi bir olaydır. Ayrıca fotoğraf makinesini penise benzeten Bailey fotoğraf çekmenin bir güç sembolü olduğunu vurguluyordu.”⁸⁵

Bu yaklaşım, fotoğrafçı ile model arasındaki ilişkinin açık şekilde cinsel içeriğini oluştururken 1960’ların fotoğrafçılık anlayışının da temel özelliği olmuştur. Bu döneme ait fotoğraflara bakıldığında, cinsel çağrışımların ve belirgin şekilde seksüalize edilmiş vücutlar arasındaki karşılaştırmaların açık ve doğrudan sunulduğu görülmektedir.

Bu dönemde John French, bir modelin kişisel özelliklerini yakalayabilmenin önemini kavramıştır. Fotoğrafçı ve kamerayla yakın ilişki içinde kalan modeller cinsellikle ilişkilendirilebilecek şuhluğu yansıtmaktadırlar. Moda fotoğrafçılığı daha da önü alınamaz hale geldikçe fotoğrafçılar tasarımcılar ve moda editörleri arasındaki gerilimler zirveye çıkmıştır. Tasarımcılar, fotoğrafçıların modanın görselliğini yitirdiğinden, fotoğrafçının modelle ilgilenmesinden ve çekmekte olduğu modeli ön plana alıp giysi dışında her şeyle ilgileniyor oluşundan yakınır hale gelmişlerdir. Moda endüstrisi, fotoğrafçıların gücü ve saygısızlığından nefret ederek ilkelere uyma konusunda onlara baskı uygulamak zorunda kalmışlardır. Tasarımcılara göre fotoğrafçılar giderek daha çılgın önü alınamaz fotoğraflar çekerek sınırı aşmışlardır. Sonunda kamuoyu kahraman haline gelen fotoğrafçıya karşı tutum göstermeye başlamış, buna bağlı olarak da moda fotoğrafçısı kültür etkisini yitirmiştir. 1960’lardaki başkaldırıları moda fotoğrafçılığı için yeni kuralları

⁸⁵ Steele, Valerie; **Fifty Years of Fashion New Look to Now**, Çev: Ufuk Uysaloğlu, University of Yale, 1997, s.44

ve estetiği şekillendirmiştir. Bu yeni estetik yaklaşım ve kurallar, sinema televizyon ve videonun etkisiyle, moda dergilerinde görülen değişimlerle kesişmiştir. Fotoğrafçı, sanat direktörü ve editörün rolleri belirsizleşip, aralarındaki sınırlar kalkmıştır. Başka bir deyişle fotoğrafçı sanat direktörü, sanat direktörü editör, editör de fotoğrafçı olabilmektedir. Sonunda fotoğrafçılar farklı başkaldırı yolları bulmaya başlamıştır. Bu dönemde Helmut Newton ve Guy Bourdin zalimce gerçekçilik ve erotizm kurallarına yönelik eğilimin birer örneği ve kahramanı olarak ortaya çıkmışlardır. Moda fotoğrafçılığının sınırlarını genişleterek ya da kaldırarak, modanın temellerini sorgulayan ve diğer kültürel tartışmalara vurgular yaparak şok eden imgeler yaratmışlardır.⁸⁶

“1970’ler yeni bir dönemin habercisiydi. 60’larda başlayan seksüel gelişmeler, 70’lerde bazı moda fotoğrafçılarının fotoğraflarında yumuşak bir pornografiye geçiş sağladı. Bunun en iyi örneklerinden biri Helmut Newton’du. Newton fotoğraflarında bu çarpıcı erotizmi ve vahşi dişiliği kullanırken, toplumsal çelişkileri de bu yöntemle yansıtmıştır. Aslında bu değişimin ilk işaretlerini veren kişi Cecil Beaton’du ama akımla özdeşleşen Helmut Newton oldu.”⁸⁷

1970’ler moda fotoğrafçılığında farklı deneyimlerin ve hiper çelişkilerin yılları olmuştur. Bu dönem moda fotoğraflarındaki ana unsur cinsel motiflere olan vurgu ya da takıntı olmuştur. Kadın cinselliği ile ilgili algılar, feminist eleştiri bombardımanına dönüşmüş, feminist çevreler ve aydınlar Newton ve Bourdin’e cinsiyetçi, istismarcı, gerici ve kadın düşmanı suçlamalarıyla saldırmışlardır. Guy Bourdin’in fotoğrafları öylesine çarpıcı ve belirgindir ki ister kadın ister erkek olsun fotoğraflara bakan kişinin fotoğraftaki herhangi birisiyle özdeşleşmesini hayal etmek imkânsızdır.

“Bourdin’in fotoğrafları çoğunlukla gizem ve yoğun şiddet duyguları içeren karelerdi. Fotoğraflarda makyajla estetize edilmiş görsel semboller yapay olarak mükemmel bir şekilde sunulmaktaydı. Bourdin karelerinde hikâye anlatan ilk

⁸⁶ Smedley,E, a.g.y., s.146

⁸⁷ Dayı, H, a.g.t. s.99

fotoğrafçıdır... Bourdin'in imajları kara mizahı ve abartılmış şiddeti vurgulayan görsellerdir ve bu görseller daha sonraki fotoğrafçıları da etkilemiştir."⁸⁸

Moda fotoğrafındaki erkek egemenliği Deborah Turbeville ve Sarah Moon gibi bir dizi kadın fotoğrafçının ünlü olduğu 1980'lerde biraz sarsıntı geçirmiştir. İkisinin moda fotoğraflarında sunulan elbiseler, çok az önem taşımakta, fotoğraflar negativizm ve parodi içermektedir. Bu fotoğrafçılar poz ve jestlerin karikatürize edilmesi yoluyla modelleme ustalığının becerisini ve fotoğrafçılık kurallarını sorgulamışlardır. Özellikle kadın fotoğrafçılar özdeşimle ilgili çelişkili noktaları ve arzuyla ilgili süreçleri ifade etmekteydiler.

Moda fotoğrafçılığında 1980'li yıllar, göz kamaştırıcı sunumların yapıldığı bir dönem olarak belirtilebilir. 80'lerde fotoğraf alanında üretilen optik görüntülerin dijital ortama transfer edilmesiyle pek çok sanat dalında olduğu gibi fotoğraf alanında da 'görüntü üretimi' üzerine yeni bir tartışma başlamıştır. Fotoğraf sadece fotoğraf makinesiyle değil, yazılım programları sayesinde bilgisayar ortamında da üretilir duruma gelmiştir. Bu süreç günümüzde de gelişerek devam etmekte, görüntünün çoklu medya kullanılarak sunumunun 'yeni bir üretim biçimi' olarak ortaya çıkması da sanat yapıtlarının biçim, içerik ve estetik olarak yeniden değerlendirilmesini zorunlu kılmaktadır.

Moda fotoğrafçılığı 1990'ların cinsel takıntılarıyla çelişkili olan yeni bir döneme girmiştir. Bunlar post-feminizm, yeni erkek imajı, eşcinselliğe yönelik ikirciklilik olarak ortaya çıkmıştır. Sonunda erkekler de arzu nesnesi haline gelmiş ve moda fotoğrafının öznesini oluşturmaya başlamışlardır. Bu dönemin önemli ismi Bruce Weber'dir. Weber erkek modelleri de cinsel ve fetişistik nesneye dönüştürmüştür. Weber'in Calvin Klein için çektiği fotoğraflar Chet Backer tarafından 'Homo-Erotic Fashion' olarak değerlendirilmiştir. Weber'in fotoğraf kareleri, Finkelstein'in 50'den 70'li yıllara dek süren, modaya yönelik sosyal

⁸⁸ Kismaric, Susan ve Respini, Eva, **Fashioning Fiction**, Çev:Ufuk Uysaloğlu, The Museum of Modern Art, New York, 2004, s.7

değişimi inceleyen araştırmalardaki hipercinsellik ve belirsiz cinselliğe yönelik düşünceleriyle örtüşür.⁸⁹

Öte yandan fotoğrafçılıkta- gerek sanat gerekse moda fotoğrafçılığı üzerinde- egemen ağır paradoksal etki yapan bir başka eğilim de mevcuttur. Bu eğilim akılda kalan sosyal görüngü ya da izlenim amacıyla dikkate alınmayan geniş imgeler evreninden türemektedir. Bunların doğum yeri şipşak fotoğraflar ve aile albümleridir. 1990'larda şipşak ve aile albümü estetiği hemen hemen sinema kültürünün etkili olduğu kadar moda fotoğrafçılığına da ilham vermeye başlamıştır. Bu ilham poz ve spontane olmak üzere iki şekilde oluşmaktadır. Fotoğraflarda, şipşak algıyla ritüel anlar ve aile etkileşimi ilişkileri içerisindeki kusursuz, mükemmelleştirilmiş senaryolar çağrıştırılmaktadır. Bunun yanı sıra spontane şipşak çekimlerde gerçeklik ya da otantiklik duygusu magazin sayfalarına taşınmaktadır.

1990'larda Corrine Day, Juergen Teller, Mario Sorrenti ve Terry Richardson gibi fotoğrafçılar düzenli olarak gerçek yaşam ya da spontane olgular şeklinde kendi arkadaş ve sevgililerinin fotoğraflarını çekip magazin dergilerinde yayımlattırmışlardır. Bu dönem moda fotoğrafçılığı kendisini by-pass etmiştir.

1990'ların başka bir özelliği de moda fotoğrafının sinemadan etkilendiği gerçeğidir. Bu moda fotoğrafının biçimsel ve içerik olarak yeni bir yol bulup kendine özgü farklı bir dil oluşturma çabasını göstermektedir. Kurgusallığın fotoğrafta bir yöntem olarak geliştirilmesiyle Cedric Buchet ve Cindy Shearman gibi fotoğrafçılar çalışmalarında sinematik teknikleri uygulamaya başlamışlardır. Sinemanın görsel etkisi ayrıca Philip Lorca diCorcia, Glen Luchford, Craig McDean'in fotoğraflarında da görülmüştür. Bu fotoğrafçılar sinemanın imgelerini ve stratejilerini kendi amaçları doğrultusunda kullanmışlardır. Öykü içeren karelerinde filmlere özgü ışıklandırma ve kamera açıları kullanılmasına kadar değişik tekniklerle çalışmışlardır. Yine bu dönemde farklı bir yöntem olarak başını Nan Goldin ve Juergen Teller'in çektiği enstantane ağırlıklı fotoğraf çalışmalarını görmektedir.

⁸⁹ Dayı, H, a.g.t., s.100

Sinemanın görsel dilinin ve enstantane estetiğinin yanı sıra farklı bireysel çekim tarzlarını da deneyen çok sayıda moda fotoğrafçısı bulunmaktadır. Bu fotoğrafçılara örnek olarak David Sems, Nobuyoshi Araki, Nick Knight, Steven Klein, Annie Leibovitz, David LaChapelle, Mario Testino, Jean- Baptiste Mondino, Oliviero Toscani, Carter Smith, Dewey Nicks, Sean Ellis, Michael David Adams verilebilir.

Bu fotoğrafçılardan David LaChapelle, Dewey Nicks, Carter Smith ve Sean Ellis 'in 2000'li yılların başından itibaren moda fotoğrafçılığında sinema yönetmenliğine yöneldikleri görülmektedir.

Tüketim toplumuna geçişle birlikte moda anlayışındaki değişimlere paralel olarak moda fotoğrafçılığında da anlatım ve sunum biçimlerinin değiştiğine tanık olunmaktadır. Özellikle bilgisayar teknolojisinin bu alanda kullanılmasıyla birlikte, yukarıda da belirtildiği gibi görüntü elde etme ya da yaratımı yeni bir boyut kazanmıştır.

Günümüzdeki moda fotoğrafının tarihini oluşturan fotoğrafçıları ve çalışmalarını doğal olarak tek tek ele almak mümkün değildir. Herbirinin farklı şekilde anlatım dili kullanması hepsini ayrı bir inceleme konusuna dönüştürmektedir. Şunu da eklemek gerekir ki, günümüzdeki moda fotoğrafçılığının gelecekte nasıl şekilleneceği konusunda bir tahminde bulunmak gerçekten güçtür.. Ama bunu belirleyecek olan şey, modanın kadın bedenine bakışı olacaktır.

2.2.Modâ ve Sinema

1960'ların başlarında Barthes, sinemanın kitle iletişimin bir model aracı haline geldiğini belirtmiştir. Günüümüzde bu açıklama kısmen de olsa geçerlidir. Sinemanın gözlerimizin önüne gerçekmiş gibi serdiği izlenen şeyin temsili, başka bir deyişle gerçek yerine 'görüngü' milyonlarca kopyayla hemen hemen aynı anda tüm dünyada izlenmekte olup, kendisine özgü biricik ve benzersiz ya da yeri tutulamaz özellikler taşır. İmgeler, yoluyla düşünme, gerçekliğin temsil edilmesiyle eş anlamlıdır. Sinemadaki metaforlar ve anlatılar günlük yaşamların ayrılmaz birer parçası haline gelmektedir. Filmdeki gerçeğe benzerlik hayal gücümüzü besleyen bir gerçekliktir. Sinema, düşünür, öyküler yaratır, anlatı teknikleri geliştirir. İnsan tipleri ve beden formları sunar. En sıradan olandan en uç noktaya kadar duygular ve ihtiraslarla birlikte deneme yanılma sınırları dahilinde yeni yeni alanlar keşfeder. Sinemanın görünür kıldığı insan özneleri dünyamızı kalıcı ikonlar şeklinde işgal eder.

Bir çağı ya da bir düşü belirleyen, kendilerini günlük yaşamın gezginleri haline dönüştürebilen Hollywood karakterleri ve yıldızları ister gerçek ister fanteziye yönelik olsun, sinemadaki fiziksel görünüşlerini giysi, makyaj ve saç şekilleriyle donatırlar.

Sosyal yaşamda giyinme, saç yapımı, makyaj gibi fiziksel görünüşün değişimine yönelik eylemler, bir şeyleri yeniden anlatan, yeniden öyküleştiren bir dili oluştururlar. Bir karakterin vücudu üzerindeki her işaretin sosyal tanımı, tarihsel kimliğe, grotesk vurguya, kişilik ve duyguyla ilgili dönüşüme yönelik tam ve kesin bir anlam taşıdığı sinemada da durum farklı değildir. Dolayısıyla sinemanın bu büyük duygu yaratıcı işleyişi içinde 'giysi' bir başka göstergesel sistemi temsil etmektedir. Bunun işaretleri de ayırt edici özellikler haline gelerek film, metin, film müziği ya da seslendirmeler genelde daha önemli olan dilbilime ait birimler olarak işlev görürler. Eğer görüntü, düşünceyi destekleyecekse, başka bir deyişle filmsel yapıya yardım edecekse, bu durumda metni daha bütünlüklü kılan ya da zaman

zaman hareket ve diyalogların yerine söz alıp konuşan giysi, makyaj gibi işaretlerde somutlanmalıdır.⁹⁰

Sinemadaki 'gerçekgibilik' bir metnin, kamuoyuyla olan ilişkini ve diğer metinlerle olan ilişkisini, aynı zamanda da anlattığı öykünün içsel işlevini ilgilendiren ya da tanımlayan 'şey' olarak açıklanmıştır. Bu açıdan gerçekgibilik salt gerçekçi sinemayı başka deyişle temsil edilen tarihsel mekânsal ve sosyal gerçekliğe bağlı kalmayı konu olarak almaz, tersine, sinemanın bizzat yapılandırmaya ve kuşkusuz bütünleştirmeye yardımcı olduğu düşünülen kamuoyu da dâhil kültürel metinler arasındaki daha karmaşık bir rezonansı (çok sesliliği ve uyumu) ele alır. Algıladığımız ya da kavradığımız ve anlam diye tanımladığımız şeyler, bu düşünce kategorisine dâhildir. Örneğin klasik Western'deki görünüm tarzına göre kovboy imgesi, bacakları etrafındaki püsküller, tabancanın kılıfı, şapka formu, ceket ve pantolon gibi giysiler ile tamamlanmakta ve tanımlanmaktadır. Bu imgeler ne denli gerçekçilik içermektedir? Kovboy imgesi ile bütünleşen John Wayne ile vahşi batıdaki bir silahşorun orijinal 19.yy.'a ait bir fotoğrafında herhangi bir benzerlik var mıdır? Bunların yanıtı, geçerli olan şeyin filmdeki giydirilmiş beden gerçek modele bağlı olması değil, tersine, filmle izleyenler arasındaki doğrulama sözleşmesi ve beden üzerindeki işaretlerin tanımlanabildiği gerçekgibilik düzeyi olmasıdır. Bu doğrulama sözleşmesi, iki ayrı konum ya da bir söylemdeki iki farklı figür olan gönderen ve alan, ileten ve iletilen gibi iletişim sürecindeki iki taraf ya da iki aktörün arasındaki bir çeşit adı konmamış ama bilinen bir anlaşmadır. Filmdeki karakterin giysileri, aksesuarları ya da saç stili izleyene gerçekimsi gibi gözükebilir. Dahası imgeler, metinsel ve metinler arası bir düzeyde, giyilen giysiyi inanılır kılabiliyorsa, bu imgeler bakan kişilerin hayal güçlerini uyarabilecektir. Sonuçta yönetmen, oyuncu kadrosu ve film endüstrisi gibi çok sesli karmaşayla çok katmanlı sosyal algılayıcılar arasında duyarlı bir şekilde imzalanan sözleşmede gerçekgibilik doğrulamaya dönüşür. Bu sözleşmenin koşulları ya da içindeki maddeler perdedeki giydirilmiş beden sadece güvenilir olması değil aynı zamanda sosyal açıdan da gerçek olmasını tanımlamakta, hem gerçeklikte hem filmde geçmişte ve günümüzde diğer benzer bedenleri kendi imgesiyle yaratabilmesini de kapsamaktadır.⁹¹

⁹⁰ Calefato, Patrizia, **Clothed Body**, Çev: Ufuk Uysaloğlu, Berg Publishers, 2004, s.91

⁹¹ Calefato, P, **a..g.y.** s.92

Kostüm drama, tarihsel giysiler kullanılan film türüdür. Fakat günümüzün ya da geleceği temsil eden sinemayla ilgili ne varsa 20.yy'ın icat ettiği dönemsel formları da tanımlamaktadır. Burada sinema, diğer büyük iletişim modelleme sistemi olan modayla buluşmaktadır. Eğer film beraberinde dönemin beğeni ve eğilimleriyle birlikte modayı da getiriyorsa, bu durumda görüntü, görsellik, doğrulama ve fantezi arasındaki garip ve ilginç bütünlük sayesinde sinemanın bu gibi beğeni eğilim ve tarzları sunup yönlendirerek prototip ve yeni tarzlar yarattığı da doğrulanmış olur. Bunu, sosyalden sinemasal olana, sinemasal olandan sosyale doğru bir hareket olarak tanımlamak mümkündür. Sinema ve moda; iki kurum, iki işaret sistemi imge ile kimlik arasındaki ilişki problemini açığa çıkaran iki dildir. Hareketli imgenin görsel kimliğinden günlük yaşamın bedensel kimliğine doğru bakıldığında, ikisi arasında oluşan ‘kendimizi nasıl imliyoruz?’ sorusu açığa çıkmaktadır. Jacques Aumont sinemaya hem anlatsal düzeyde hem de imgenin plastisitesi ve form düzeyinde çoğunlukla kendini gösteren yaratıcı bir kapasiteyi yüklemektedir. Aumont bu yaratıcı kapasitenin film algısı açısından önemini, bunun bilincinde olmayan kişilerin görüşü açısından önemsiz unsurlar içinde kendini ortaya koyduğunu belirtmektedir. Sinemasal temsil, kelimenin tam anlamıyla sosyal öznelerin ya da konuların birbiriyle ilişkili olarak tanımlandığı, betimlendiği bir dünyayı ifade etmektedir. Sinema duygu, arzu ve düşünceleri oluşturan duygu yapıcı bir işleyiştir. Çoğunlukla giysiler bu duygu ve duyum yaratma sürecinde aracı roledirler. Giysiler sadece nesne değil, aynı zamanda seyircinin gözüyle sosyal anlamda zamansallıkla, dönemsellik, davranış kalıplarıyla ve anlamlarla yüklü olan işaretlerdir.

Buna örnek olarak iki Hollywood klasiğindeki iki ayrı sahneye bakılabilir; Yönetmenliğini Bill Wilder'in yaptığı Double Indemnity (Çifte Tazminat)'de Barbara Stanwyck'in oynadığı kadın karakter ayak bileğindeki bir takı şingirdayarak merdivenlerden inerken bir erkek tarafından ilk kez görülür. İzleyenler kadının bacaklarındaki şingirdamanın erkek karakterin bakışının ritmine uyduğunu görürler. Bu aynı anda kameranın da görüşüdür. Bir oda dolusu insanın dikkatli bakışları altında, kadın karakterin eldivenlerini çıkartırken dans edip şarkı söylediği Charles Vidor'un Gilda filminden alınan diğer sahnede, kadının erkek partnerinin bakışı ya da izlenimi kameranın izlenimi ile özdeşleşir. Dolayısıyla izleyenler de aynı görüntüyü izler. Her iki durumda film kamerası sosyal açıdan

erkeğin bakışındaki arzuyu temsil etmektedir. Bu nötr bir temsil formu olarak hem kadın hem de erkekler tarafından paylaşılan doğal, nesnel olarak sunulan bir bakıştır.⁹²

Hitchcock, *Notorious* (Aşktan da Üstün) filminde, kadını arzusunun olası bir nesnesini çerçevelemektedir. Cary Grant'ın arkadan görünüşü böylesi bir kadını arzuyu temsil eder. Diğer iki örnekle kıyaslandığında buradaki farklılık erkek karakterin Ingrid Bergman'ın önünde dururken uzun süre arkadan görünmesidir. Burada kadın karakterin bakışı, izleyicinin bakışı ve kameranın bakışı örtüşmez. Ve doğal nesnel bir evrensellik efekti de yaratmaz. Buradaki kadının bakışları özel bir bakıştır. Ve kadın isterse kişisel arzusunu aktör üzerinde yoğunlaştırabilir.⁹³

Böylelikle giysilerle yazılan ve kamerayla gösterilen erkek ya da kadın bedeni kendisini tanımlayan sosyo-seksüel ilişkiler ağının bir parçasıdır. Truffaut'nun *In L'homme Qui Aimait Les Femmes* (Kadınları Seven Adam) adlı çalışmasında kamera gözüyle erkek bakışı arasındaki ilişki, meta-semiyotik bir ironi ile işlenmektedir. Kadının bacakları düz ipek çoraplar içinde yansıtılmaktadır. Film izlendiğinde beynimizdeki kamera doğal diye yansıtılan temelde güçlkle algılanan bir mesaj olarak yorumlanan moda özelliklerini ve giysileri izlemektedir.⁹⁴

Sinema ve moda iki ayrı mit, kült ve yıldızlardan oluşan iki haznedir. İzleyici Audrey Hepburn'ün Tiffany'nin önünde ayakta duruşunu düşleyebilir, vahşi karakterli Marlon Brando tarafından giyilen deri ceketini tercih edebilir, Anna Magnani'nin neo-realistik siyahının acısını duyumsayabilir. Çok daha yakın zamanda Nirvana'da Stefania Rocco benzeri mavi saç, Beşinci Element'teki Gaultier ürünlerine ya da Dünyanın Sonuna Doğru adlı filmde sunulan elektronik bileklik ve ekipmana bir an sahip olunabileceği hayal edilebilir.

Bununla birlikte sinema ve moda zaman zaman paradoksal teknikler kullanarak mit üzerindeki sosyal ortam yansımalarını restore edebilmektedir. Örneğin kadın karakter Betty Davis'in kırmızı elbisesinin sosyal kurallara karşı meydan okumayı temsil ettiği William Wyler'ın *Jezebel* çalışmasında bir çeşit

⁹² Calefato, P, a..g.y. s. 93

⁹³ Wood, Robin; **Hitchcock Sineması**, Çev: Ertan Yılmaz, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2004, s. 334

⁹⁴ Calefato, P, a..g.y., s.94

sembolik düzensizlik yaratan performans işlevini tekstil ürününe yüklemek gibi. Kılık değiştirme (maskeleye) ve transvestizm (dönüşümsellik), kadının erkek kılığında Blake Edwards'ın Victor-Victoria filminde olduğu gibi, filmin anlatısı için hayati derecede önemli olabilen teknikler izleyiciye sunulmaktadır. Kurgulanmış erkek striptizinin cinsel rollerin yeniden tanımı ve ironik bir sosyal direnç stratejisi haline geldiği The Full Monty filmindeki çıplaklık da bu tekniklere ayrıca örnek gösterilebilir.

Ugo Volly'e göre: *'Moda ile sinema arasında rekabet, bulaşma iç içe geçme ilişkisi olduğunu buradaki hırslı arzulu koşulların açık şekilde birbirine hitap eden iki işaret dili sistemini birleştiren üç koşulun, farklı sonuçlar ve etkiler sunsa da var olduğunu belirtmektedir. Bunlar: moda ve sinema arasındaki rekabet, etkileşim ve birbirine geçiştir.'*⁹⁵

Bu saptama tipik olarak Antonioni'nin Blow-Up adlı filminde görülmektedir. Filmde moda dünyası, anlatı ve imgelerin gerçek statüsüyle ilgili soruna zemin işlevi görmektedir. Bu filmde, mevcut stereotiplere uymayan yine de son derece güzel olan Vanessa Redgrave ve Jane Birkin gibi kadınların yeni ve orijinal imgelerinin oluşturulması ve de elbiseler içerisinde, bir devrim için ideal metropolitan bir mekân olarak kullanılan Londra atmosferinde, popüler kültür formunda moda özgü top modelin dünyevi imgesini isimleri ve bedenleriyle oluşturan David Hemmings'in modellerine dayanarak, -Verushka gibi- o günün çerçevesinde dönemsel bir aura yaratılmıştır. Aynı aura Robert Altman'ın oldukça soğuk filmi Préta-Porter (Hazır Giyim)' da hissedilmektedir. Burada film yönetmeni, 1980'lerin parlak moda dünyasını kuru ve nötr bir şekilde, içi boş ve ahmak stereotiplerin müstehcen çılgınlık şovu olarak sunmuştur. Bu film, çıplak modellerin moda geçit-resmine tipik bir örnektir ve yönetmenin kurumsal modanın bitip tükenmiş olduğu, kendi yaratıcı kapasitesini tamamladığı görüşünü somutlaştırmaktadır. Ayrıca kamuoyunun podyumda sunulan her şeyi kabul edeceği Andersen'in 'İmparatorun Yeni Elbiseleri' masalında olduğu gibi tamamıyla duyarlılıktan yoksun mesajları içerdiği vurgusu da yapılmaktadır.

⁹⁵ Calefato, P, a..g.y. s.94

İletişim kanalları olarak moda ve sinema özgün bir sinerji ile bir araya getirilmektedir. Aralarındaki ilişki sadece kült imgelerin çağrıştırılmasıyla tanımlanamaz. Ve yapılacak her analiz sinema ve modayı oluşturan düşünce ve emeğin çoksesliliğini içermelidir. Sahne kostüm tasarımcısının rolü bu çok sesliliğin önemli bir parçasını oluşturur. Kostüm tasarımcısının görevi ile moda tasarımcısının görevi kuşkusuz farklıdır. Yine de zaman zaman bir film hem kostümleri yaratan aynı zamanda filmin anlatısı içerisinde semiyotik bir birim olarak işlevlere karar veren moda tasarımcısıdır. Jean Paul Gaultier'ın Beşinci Element'teki rolü buna tipik bir örnektir ve Audrey Hepburn'ün başrolünü oynadığı filmlerde modacı 'Givenchy'in' rolünden tür olarak farklıdır. Çünkü ikinci örnekte terzi bizzat yıldızın vücudunu tasarlamıştır. Oysa Beşinci Element'te moda ve mimari gibi kurumlar imaj yapıcılarını olmakta, böylece bizzat kendi içlerinde anlatsal, stilistik birimlere dönüşmektedirler.

Renata Molho moda tasarımcısının tek engelinin beden olduğunu buna karşın sahne kostüm tasarımcısının önceden belirlenmiş faktörleri ve teknik özellikleri dikkate alması gerektiğini söylemektedir. Dokuz tasarımcının her birinin dokuz İtalyan filminden alınan sahne, tema ya da önemli bir anı yeniden işlemek üzere davet edildikleri sinema ve moda arasındaki ilişkiye ağırlık veren 1998 Biennale Di Firenze' deki sergide filmlerin üzerinde meta-semiyotik olarak çalışılmıştır. Aynı sergide 90'lardan bu yana oluşturulan yedi film moda ile sinema arasındaki ilişkide devrim yaratan bir araç olarak tanımlanmıştır. Bu devrim tarz filminin geri dönüşümünün müjdesini vermiştir ve burada kostüm, eşyalar ve işlenen tarz, merkezi bir rol oynamakta, zaman zaman gasp edercesine sahne ışığını, senaryo ve aktörlerle paylaşmaktadır.⁹⁶

Sinemada görsel işaretlerin temel önemi tartışılmaz. Öte yandan modanın işaret sisteminde görsel olanın konumu araştırılmamıştır. Bu yüzden, moda ile görsel semiyotik arasındaki ilişkiden söz etmek 20.yüzyıl semiyotik biliminin geçmişine bir çeşit epistemolojik meydan okumaya dönüşmektedir. Özellikle bu Barthes'ın giysinin sözcüğe indirgenmesi olarak algılanan moda sistemi projesinde, linguistiğin semiyolojiye göre öncüllüğünde ve sözelin sözel olmayana göre önceliğinde görülmektedir. Barthes'ın eserinin yayımından yaklaşık elli yıl sonra

⁹⁶ Calefato, P, a..g.y. s.95,96

semiyotik, günümüzde artık bir giysiyi tanımlanmış moda sınırları içinde okuma ve yorumlamanın ötesine geçmenin mümkün olduğunu göstermektedir.

Moda sadece bir sözcük ya da sadece bir imaj olmadığı için, dünyadaki popülerliği görsel boyutuyla ortaya çıkmaktadır. Bu boyut, duygu algıları, sosyal söylemler ve işaretler arasında kurulan ilişkisi yoluyla gerçekleşen beğenin yanı sıra moda giysilerinin yapıldığı kumaşlar, tarzlar ve formların semiyotiğiyle ilişkilidir. Sözel dışı bir dili oluşturan giyim, gerek toplum gerekse birey açısından geçerli olan bir çeşit yansıtma ve simülasyon olarak dünyanın modellenmesi aracıdır. Belirli bir düşünce çizgisi boyunca oluşan bir dönüşüm olarak giydirilmiş bedenin semiyotiği, duygularla işaretler arasındaki ilişkiyi çeşitli ve birbirinden bağımsız şekillerde vurgulamaktadır.

Giyim yoluyla beden kültürel işaretler, mesajlar ve davranış kalıplarıyla dile gelir, algılanır ve algılar. Bu dünya iki semiyotik perspektifle incelenebilir. Bir kesintisizlik ya da devamlılık şeklinde amorf malzeme olarak 'Hamlet'in Bulutu'nda Hijelmslev'in dediği gibi ister sözel ister sözel dışı olsun bu dil anlam ve içerik şeklinde organize olur. İkinci perspektifse insan duyusunun göstergesi haline dönüşecek olan duyarlı şeylerin bir göstergesinin var olduğu bakış açısıdır. Her iki bakış açısından dünya ile bu diller arasındaki bu ilişki Lévi Strauss'un 'bricolage'* imgesi açısından sunulur. Bu duyum üretici sanat, her birinin kendi duyum nitelikleri olan gerçekliğin farklı tanımlama düzeyleri arasındaki ilişkilerin bir ağı olarak tanımlanabilecek şeyi sağlar. Giydirilmiş beden, Hamlet'in Bulutu metaforu benimsendiğinde dünyanın hala bilmediği, duyumsamadığı ya da sahip olmadığı şeyi anlatır.⁹⁷

Geleneksel toplumlarda giyim, dövme, süsleme, makyaj başka deyişle vücudun çeşitli amaçlarda örtünmesi ya da sunulması gibi şeyler, kostüm diye adlandırılan sosyo-kültürel bir sentax (söz dizimi) ile belirlenir ya da düzenlenir. Her şeyin kopyalanabildiği çağımızda bu sosyo-kültürel söz dizimi moda ile belirlenir. Bugün moda kendisini günlük giyim, takı, popüler kültür formu,

*Antropolojik açıdan bricolage aralarında görünürde bir karşılıklık ilişkisi olmayan buna karşın dizilimleri ya da toplamları doğal dünya diye bilinen şey açısından aynı kökenden bir sistem olarak sunulan nesne ve işaretleri birbirine bağlama ya da birbiriyle ilişkilendirme sanatıdır.

⁹⁷ Calefato, P, a..g.y. s.97

evrensellik biçiminde sunan bir işaret sistemidir. Bu sistemde moda, kendini sürekli olarak yeniden icat edip, yeniden üretir. Diğer diller, kavramlar, tarzlarla da etkileşim yoluyla devinimini sürdürür. Bu açıdan moda, sosyal onaylama gereksinimi ile ilintili vücut ifadesi ve algılama formlarını belirleyip bunları yeniden ve yeniden üreten bir sistemdir

Buna olan bağlılık bireyin güvenlik alanını tehdit etmez. Modanın işaret sistemi seri halde kitlesel yeniden üretim potansiyeli dâhil olmak üzere, çeşitli özellikleri kapsadığı için, moda ile duysal, görsel deneyim arasındaki ilişki giderek daha da karmaşıklaşmaktadır. Dünyayı moda ile duyumsama kavramı kendi semiyotik üretim ve iletişim şekillerinin yanı sıra kendi sosyal boyutunun kavranmasının da temelini oluşturmaktadır. Moda dilinde dünya ile ilgili bir anlam varsa, bugün bu, dünyayı anlayışlı bir dünyaya sunmanın temelidir. Bu dünya yine de işitilmeyenler, umulmayanlar ve stereotip olmayanlar açısından dilsiz, konuşmayan bir dünyadır. Baudelaire'in belirttiği gibi bu dünya, kalabalıklarla bütünleşerek modern yaşam ressamının en yüksek beklentisinin, bu kalabalığın bir insan çözü olabileceğinin görülmesi anlamına gelen bir dünyadır.

Moda geçiş anlarını bekler. Ve beğeni dönüşümlerini damıtır. Beğeni ile tarz arasındaki ilişki bile kurumsal olmayan dünyevi modanın gerçek konusu ya da öznesi olan grotesk bedenin şölensel semantik alt üst oluşunun ters dönmüş imgesine uygun düşebilir. İroni, armoni, uyumsuzluk arasında bir oyun olarak elbiseyle gizlenmiş maskeli bir beden olarak giydirilmiş beden, grotesktir ve ters dönmüş estetik sürecin odak noktasını oluşturmaktadır. Bu kapsamda giyimde beden yazısı diye bilinen kavram sözel olan şeylere mutlak bağlılığından kurtulan bir kavram olarak temel bir role sahiptir. Gerek dizin gerekse alfabetik olmayan sözdizimi olarak, gerek giydirilmiş beden üzerinde toplanışı ifade eden doku üstü gerekse vücudu giydirmenin bireysel ve sosyal işaretine bağlanan ya da ona içkin duyu algısı olarak yazı, bedeni giydirmenin bireysel ve sosyal içeriği ile bağlantılı gözükmektedir. Tıpkı eski ya da yeni iletişim alanlarında ve diğer görsel herhangi bir formda olduğu gibi, tarz yaratımı, reproduksiyon ve uygulama alanı olarak moda da, simülasyon tekniklerinin, söylem ve kimliklerin üretilmesi aşamasında ortaya koyduğu sosyal pratiklerle doldurulmaktadır. Böylece çağdaş sahnede yazı ve simülark başka deyişle görüntü ve benzeşim imgesi kendi aralarında kesişir, çatışır

ve örtüşür. Giydirilmiş bedenın görünüşü, fotoğrafçılıktan üzerinde uzmanlaşmış gazeteciliğe, müziğe, metropol kültürüne, bilgisayar diline, tasarıma, görsel ve işitsel sistemlere ve de kaçınılmaz olarak sinemaya kadar çeşitli işaret ve iletişim sistemleriyle desteklenen dokular arası stratejiler yoluyla oluşturulur.

Günümüzde sinema, özellikle sosyal görünüşünün en bütünlüklü eksiksiz ve çeşitli alanlarından birini temsil etmektedir. Ve bu açıdan fotoğrafçılığa göre moda ile olan ilişkisinde daha doğurgan bir role sahiptir. Çünkü tetiklediği işaret, söylem ve algı formlarının bileşkesi yoluyla insan duyarlılığına egemen olur ve onu harekete geçirir. Moda ve sinema görülebilen şeylerin iki formudur. Kullandıkları malzemeler açısından tarz, şekil ve uygulama ile ilişkili olan iki sosyal söylemdir ve içerikleri açısından zaman, mekân ve bedensel kurumlar olarak homojendirler.

Görme ile yazı arasındaki ilişkinin gerek sinema gerekse modanın eş anlı ve sineestetik duyu oluşturucu süreçlerine ilişkin önemli ve benzersiz örneği olarak akla gelen Wim Wenders'in *Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten* (Kentler ve Kıyafetler Üzerine Karalama Defteri) filmidir. Filmin içinde yer alan iki sanat alanı olarak sinema ve modanın ikili sinerjik yaratıcı süreçlerinden söz eden moda tasarımcısı Yohji Yamamoto ile yapılan bir tür şiirsel mülakata tanık olunmaktadır. 80'lerin sonu film gibi kopyalanabilir sanatların kesinlikle simülasyonla temsili ikame ettiği dönem olmuştur. Şey'le onu temsil eden işaret arasındaki örneğin negatif film ile analogik olarak temsil edilen sahne arasındaki ikili ilişki o şeyin sentetik konstrüksiyonu ile dijital bilginin minimal birimleri ve titreşimleriyle yaratılmıştır. Filmin açılışındaki ana sorun bu açıdan imge ile kimlik arasındaki ilişkiyi tanımlayan bir sorudur. Film Wenders'in kimlik kavramıyla ilgili yansımalarını kapsayan hareketli bir metin ile başlar: "... *Kimlik..... kimlik nedir? Nereye ait olduğumuzu bilmek mi, neye değer olduğumuzu bilmek mi, kim olduğumuzu bilmek mi? Kendimizle ilgili bir imge yaratırız ve bu imgeye benzemeye çalışırız. Kimlik dediğimiz şey bu mu acaba? Kendimiz ile ilgili yarattığımız imgeyle bizzat kendimiz arasındaki uyum mu?*"⁹⁸

Yamamoto'nun yüzü küçük bir video ekranında ana çerçeve dâhilinde dublike olacak şekilde dijital ile analog arasındaki bir yerde bir tür montaja yönelik sık sık

⁹⁸ Wenders, Wim; **The Act of Seeing**, Çev:Halil Yoleri, Verlag der Autoren, Germany, 1992, s.103

oluşan söylemle, Paris gök çizgisine egemen olan Pompidou merkezinin şeffaf koridorlarının bir açısını kareleyen sürekli değişen bir film bir video kamerayla dönüşümlü olarak, Wenders, popüler kültürün çağdaş bir formunu anlatırcasına moda içindeki beklenmedik sıra dışı bir gezintiye çıkar. Yönetmenin dışarıdan görüntüsüz sesi başlangıçla ilgili dâhice bir anlatımdır, ‘modayla değil dünyayla ilgileniyorum’ ifadeleri Pompidou merkezinin üstlendiği moda ve kent, film projesine karşı bir tür öz savunma olarak iştilir. Bununla birlikte film, kent ve moda gibi üç proje bu sözlerle yansıtılır. Moda, dünya ve metropol tek bir sembol ya da metafor haline dönüşür. Kenti yaşama ulaştırmaktan ziyade kentin filmini çekmede Wenders’in kullandığı video kamerayla görüntüler elektronik olarak yansıtılır. Sinema modadır, moda kenttir, kent de dünyadır. Kentlerde yaşıyoruz, kentler de bizim içimizde yaşamaktadır. Konuştuğumuz dili değiştiriyoruz. Alışkanlıklarımız, görüşlerimiz ve giydiğimiz giysiler değişiyor. Film ayrıca yüzyılın sonunda Paris’in imgeleri ile bezenmiş Seine Nehri üzerindeki eski köprülerle ilgili görüntü pasajlarında olduğu gibi hem günümüz hem de günümüz içinde geçmişi içeren gerek teknolojik gerekse nostaljik metropol görüntüsü inşa edilen ve modayı temsil eden bir dünya kenti olarak 21. yy. başkenti Paris’in Baudelaire ve Benjamin tarzı yeniden ziyaret edilmesi şeklinde de yorumlanabilir. Bu filmde izlenen kent, diğer her metropolün potansiyel varlığının olmazsa olmazıdır. Biraz Paris biraz Tokyo biraz Los Angeles biraz da Berlin gibi moda bedeni sirküle eder onunla iç içe geçişir ve kent modanın uygun zeminini oluşturur. Gerek Yamamoto gerekse Wenders şehrin karışıklığını sever. Her ikisi de kentsel kimliğin bir imge sorunu olduğunu düşünürler. Gerek film yönetmeni gerekse moda tasarımcısı olarak, Benjamin tarafından algılandığı şekliyle beden formlarındaki fetişizm kentsel kimlikle ilişkilidir.⁹⁹

Sinema da moda gibi ‘bakış’ı harekete geçirerek onu değişime ve dönüşüme çağırdığı için metamorfozları konuşturabilir bunlar üzerinden bir şeyler anlatabilir, kendisini anlatarak anlamı oluşturan kültürel ve teknik süreçleri sergileyebilir. Sinemada görüntü bakış ya da izleme işitme, dokunma gibi diğer insan duyularıyla buluşur ve böylece filmin sağladığı haz, duyuların birbirine karıştığı sineestetik bir hazzla dönüşür. İzleyici duyguların karşılıklı buluşması yoluyla tanıdık olmayan

⁹⁹ Wenders, W, a..g.y. s.104–115

şaşırtıcı görsel hazza yönlendirilir. Algılamanın en temel eyleminde duyular hiyerarşiye tabi değildir. Oysa dünyamızdaki doğrudan bakış şeklindeki görme biçimleri geri kalan her şeyi bize unutturur. Böylece görülebilen şeyden sağlanan olası sapmalar ve tüm synesthesialar* unutulur.

Wenders' in modayla ilgili gündeme getirdiği sorular doğrudan doğruya bir temsil, başka deyişle imgelerin bizim adımıza düşündüğü ve çağdaş mitolojiye eşlik eden seri halde üretilen dizileştirilmiş eserin kutsal aurasının yapılandırıldığı görüntüyü doğrudan doğruya kapsamaktadır. Moda da bu auraya sahiptir. Öyle ki günlük dilde mit ve benzeri şeyden söz ettiğimizde böyle bir tanıma uyan en iyi şey moda ve sinemanın söylemi olmasına karşın mit olarak modadan söz etmeyi güçleştirmektedir.

Sinemadaki yıldız sistemi modadaki üst top model sistemiyle örtüşmektedir. Her ikisi de bedenın giydirildiği ister gerçek ister imgesel olsun bir nesnelere sistemiyle ilişkili olan söylemlerdir. Bu mitsel aura hem sinema ve modayı hem de gerçeklik diye adlandırılan şeyi kuşatmaktadır. Gerçek olanla ilgili böyle bir durum ölümdür. Başka deyişle film starlarının oluşturduğu mit zamanın ötesinde gerçek yaşamdan kopar. Aslında moda ve sinemada kapalı bir sistem olarak oluşturulan mitin ötesinde her iki sistemin dillendirdiği sosyal söylemlerde mitsel olanla ilgilenilmektedir.

* Duyu algılanmasında bozukluk. Bir uyarının normal duyumu algılanması dışında başka bölgede ve farklı özellikte duyular yaratması durumu.

2.3. Erkek Röntgenci Bakış

Postmodern olarak tanımlanan günümüz toplumu, aynı zamanda görsel sinematik çağ olarak da adlandırılmaktadır. Sinema, televizyon, gazete ilanları, billboardlar, fotoğraflar, dergiler, bilgisayarlar, cep telefonları attıkları her adımda insanları farklı imgeler ve mesajlarla dolu olan görüntü bombardımanına tutmaktadırlar. Özellikle bunu oluşturan iki önemli görsel sunum olarak sinema filmi ile moda fotoğrafçılarının sinema filmi formundaki hareketsiz karelerinde yer alan erkek dikizci bakışı arasındaki ilişkide sinematografik imgenin nasıl kurgulandığı günümüz eleştirmen ve kuramcılarının en önemli inceleme konularından biri olmuştur. Cinsel bir eylem olarak açıklanan erkek dikizci bakış, ilk kez Laura Mulvey tarafından 'Görsel Haz ve Anlatı Sineması' adlı makalesinde ele alınmıştır. Bu makalede sinema, psikanalitik bir gözle sorgulanmaktadır.

“ ... Sinema cinsel bir edimdi. Çığır açan ve feminist sinema çalışmalarını başlatan makalesinde, Mulvey, izlemenin özünde erkek egemen bir eylem olduğunu belirtiyordu. Bir tür röntgencilik izlemek ve dibinde de Freud'un geliştirdiği kuramlar yatıyordu. Röntgencilik, bir özdeşleşme sorunuuydu. İnsan izletme ve izleme (teşhircilik/röntgencilik) eylemlerini kendi öznesi üstünden yaşıyordu. Bunu harekete geçiren de elbette arzuydu. Hatta bir adım ötede bütün bu olgularla iç içe geçmiş olarak yatan duygu özseverlik yani narsisizmdi. Çünkü narsisizm âşık olunan fakat asla ulaşılamayan, karşılaşıldığında yitirilen bir aşktı. Sinemada da buna benzer karmaşık bir süreç yaşıyordu.

“Gene de Mulvey asıl vurguyu izleme sürecinin erkeksiliğine yapıyordu: İzlemeyi oluşturan bakış (gaze) erkeğin öne çıktığı kadının sürekli olarak arzu nesnesi olarak sunulduğu bir düzlemde. Bu nedenle de 'bakış' başlı başına bir olguydu. Çünkü, perdedeki bakış, perdeye bakış karşılıklı etkileşiyordu. Örneğin, perdedeki oyuncu asla kameraya, dolayısıyla gözlerimizin içine bakmıyordu. Daima 'olmayan' bir şeyi imliyordu, 'hiçbir yere'

yönelmiş, bakışlarıyla. O olmayan bakış, arzunun ta kendisiydi. Sinema bu cinsellik düzeyinde yaşanan bir tenis oyunuydu.”¹⁰⁰

Laura Mulvey, sinemanın büyüünün, var olan sosyal kalıplara dayandığını kavramıştır. Makalesinde film ile erotik hazzın iç içe geçmesinde kadının merkezi bir rol aldığını ileri sürer. Cinsel dengesizliğin hâkim olduğu bir dünyada, bakıştaki hazzı, aktif erkek cinselliği ile edilgen kadınlık arasında bölünmüşlüğe bağlar. Belirleyici olan erkek bakışı, fantezilerini buna göre tasarlanmış olan ya da stilize edilmiş dişi formların üzerinden yansıtmaktadır. Geleneksel teşhirci rolüyle kadınlar hem görsel olarak bakılan hem de sergilenen konumda olup, güçlü, görsel ve erotik olarak kodlanmış görünümüleriyle kendilerine bakılma durumunu içselleştirmişlerdir.¹⁰¹

Mulvey’in 1975’te yazdığı söz konusu makalede, erkek bakışıyla ilgili savunduğu teze karşı, günümüzde tam karşıt tezlerin de ortaya atıldığı görülmektedir. Bunlardan en dikkat çeken, ‘Voyeur Nation’ adlı kitabında C. Clavert’in farklı tipteki dikizcilikleri ele aldığı ve üstünlük duygusu ya da başkalarını izleme sürecinde gelişen, daha iyi olma duygusunun nedenlerinden birisinin günümüzdeki dikizciliğin en temel formu olabileceğini ileri sürmüştür. Clavert kadınların da dikizci olabileceğini söylemiştir.

Hangi açıdan bakılırsa bakılsın, görsel dünyanın en temel formu olan beden, özellikle de kadın bedeni, izlenebilir olmanın doğasında var olan özelliğiyle cinsel ve erotik bir fetiş nesnesine dönüştürülmüştür. Görsellik son aşamada Freudyen düşüncenin, skopofili yani izleme hazzı dediği olguya dayanır.

Tekrar Mulvey’in makalesine dönecek olursak;

“Sinema bir takım olası hazlar sunar. Bunlardan biri skopofilidir (scopophilia: gözetlemecilik). Bakmanın kendinin bir zevk kaynağı olduğu durumlar vardır aynen bakılmada da zevk olduğu gibi. Aslında, Cinsiyet Üzerine Üç Deneme’sinde Freud,

¹⁰⁰ Kahraman, H.B., a.g.y., s. 73

¹⁰¹ <http://matjazz.wordpress.com/> 07.06.2009 16:45 PM

skopofiliyi, erojen bölgelerden oldukça bağımsız dürtüler gibi var olan, cinselliği oluşturan güdülerden biri olarak benimsemiştir. Bu noktada, skopofiliyi, öteki insanları nesnelere gibi ele almakta, onları denetleyici ve meraklı bir bakışa tabi kılmayla ilintilendirir. Verdiği örnekler, çocukların voyoristik (voyeurism: dikizcilik) eylemlerinin, özel ve yasak alanı görmek ve emin olmak arzularının (öteki insanların cinsel organ ve bedensel işlevlerine, penisin olup olmamasına ve geçmişe dönük olarak oluşun anına ilişkin) etrafında yer alır. Bu çözümlemede skopofili kaçınılmaz olarak etkindir... Sinema esasen var olan haz verici bakma arzusunu tatmin eder ama daha da öteye giderek skopofiliyi kendi narsistik yönü içinde geliştirir. Ana damar film uyuşmaları, dikkati insan bedenine odaklar.”¹⁰²

Modernist dönemden sonra, her bir sanat formunun dar anlamda birbirinden ayrıldığı ve tam bir format saflığını benimseyip, çoğulculukla çokluk kavramlarına vurgu yapan postmodern dönem ortaya çıkmıştır. Postmodernist sanatçı ilhamını her çeşit sanat dalından alarak eklektik bir yapıda yeni sanat çalışması yaratmaktadır. Tarihsel formların ve imgelerin yeniden tasarlanması, nostaljik oyun, parodi, simetrik uygunluk gibi kavramlar postmodernizm terimi ile ilişkili olan sanatçılar tarafından kullanılan yaklaşımlardan sadece bir kaçıdır. Postmodern toplumda fotoğrafçılık, film ile ilişkili olup, her ikisi de birbirlerinden referans alıp vermektedir. Sinemanın doğuşu ve gelişimi ile birlikte, aynı zamanda sinematik toplum da doğmuş, gelişmiştir. Filmler belirli evrelerden geçerek kültürlere karışır; bunlar yepyeni bir formdaki eğlenceyi sunmuş, çok az sayıdaki kesim için kâr halini oluşturmuştur, Hıristiyan ahlakına bir meydan okuma, bazı kesimler için insan görselliği açısından tehdit oluşturmuştur. Pek çok kesim içinse de bir eğitim aracı tarzına dönüşmüştür. Bu yeni icat yani sinema, batı toplumunu sonsuza dek temel biçimde değişime uğratmıştır. Bu değişimden sonra tüm bu sinematografik imgelerle ve öykülerin insanlara ulaşmasıyla birlikte dünyada olup bitenler, kendilerini kuşatan dünya ile ilgili kültür ve farkındalık daha da artmaya başlamıştır. Sinema, teknik olarak gelişerek yaygınlaşıp insanlara ulaşmasıyla

¹⁰² Mulvey, Laura; ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’, *Narrative, Apparatus, Ideology*, Çev: Ufuk Uysaloğlu, Ed.Philip Rosen, Columbia University Press, New York, 1986, s.200

birlikte, batı toplumunda en yaygın eğlence türünden biri haline gelmiş ve insanların tüm sanat dallarıyla ilgili algısını etkilemiştir.

Sinema çeşitli karmaşık konuları beraberinde getirmiştir. Bazıları; sinemanın gerçekliği, öykülerin işleniş biçimleri, izleyicilerin bakışları ve dikiz kavramıdır. Dikizcilik ve izleyenlerin bakışları birbiriyle son derece ilişkili olup, bunlar ‘moda’ olgusuna bakıldığında izleyeni cezbeden en önemli unsurlar olmaktadır.

Herkesin herkesle ilgili her şeyi öğrenmek istediği dikizci bir toplumda yaşıyor. Televizyonlardaki Big Brother Show, Facebook, dedikodu gazeteleri, talk show programları insanlara başkalarının hayatını daha yakından izleme fırsatı vermektedir. Doğal olarak akla şu sorular geliyor: Dikizcilik nedir? Ve dikizcilik ile ilgili insana çekici ve ilginç gelen nedir? Niçin pek çok insan kendini buna kaptırmaktadır? Yukarıda da vurgulandığı gibi ‘dikizcilik’ psikoanalitik açıdan başkaları tarafından görülmeksizin başkalarını izleme ve gözleme hazzıdır. Çoğunlukla teşhircilikle bir arada tanımlanan, izlemeden duyulan erotik hazla birlikte erkeksi izleyici ya da onun tarafından geliştirilen şekliyle doğrudan ilişkili bir kavramdır. Dikizcilik ayrıca sinema salonunun geleneksel seyirlik kavramı içinde seyircilerin kendilerini gizlerken ekrandaki imgeleri izleyebildiği sinematik bir deneyimi tanımlamakta da kullanılmaktadır. Pencerenin kenarına oturup başka bir binanın içinde soyunmakta olan kişi izlendiğinde ya da yolda kaza yapan bir araba görüldüğünde suçluluk duygularına kapılmaksızın izleme şansına ulaşılır. Her gün göremeyeceğimiz şeylerin cazibesine kapılmamız insan doğasına özgüdür. Aynı şey sinemada filmi izlemek için de geçerlidir. Kendi özel dünyasında bilinmeyen istemsiz bir kişiyi masum ve pasif bir konumda izlemektesinizdir. Buna bağlı olarak sinematografik imge ve dikizcilik arasında doğrudan bir bağlantı olduğunu rahatlıkla söylenebilir:

“... Ana akım filmin kitlesi ve içinde bunun bilinçli olarak evrildiği gelenekler ya da yapılar seyircinin varlığına umarsız büyümlü bir şekilde çözülen, sıkı sıkıya mühürlenmiş, geçirimsiz bir dünyayı tanımlamakta ve izleyici için bir soyutlanma-kopuş duygusu yaratarak izleyicinin röntgenci fantezileri üzerinde oynayıp bunun üzerinden göndermeler yapmaktadır. Ayrıca

izleyicileri birbirinden ayıran sinema salonunun karanlığı ile beyaz perde üzerinde gölge ve ışıkların pırıltısı arasındaki aşırı kontrast, dikizci soyutlanma yansımasını arttırmaktadır. Röntgenci bakış açısından bizlerin ruhsal olarak gözlenen kişiden kopmamız ya da ayrı kalmamız önemlidir. Çünkü ancak bu şekilde kesinlikle doğal bir davranışın parçası haline gelebiliriz. Film gerçekten gösterilse bile ekranın koşulları ve anlatsal birimler izleyene özel bir dünyayı izleme yansıması vermektedir. Öte yandan sinemada izleyicinin konumu kendi röntgenciliklerini bastırılması ve bastırılan arzunun oyuncu üzerine yansıtılması şeklindedir.”¹⁰³

Röntgencilik dar anlamda da olsa sadece erkek alanı içinde değildir. Yukarıda bahsedildiği gibi bu konuya zıt yönde görüşler bulunmaktadır Sinemada incelediğimiz bakış ve dikizcilik sorunu moda fotoğrafçılığında da aynı şekilde ele alınmalıdır. Bilindiği gibi kadınlar özellikle dergilerde yayımlanan moda fotoğraflarının başlıca izleyicisidirler. Ve kadınların yerinin kameranın ya da fotoğraf makinesinin her iki tarafında da eşit olabildiği bilinmektedir. Bu Cindy Sherman’ın fotoğraflarında kullandığı estetik sunumlarda görülebilir. Cindy Sherman’ın fotoğrafları Mulvey’in tezini yadsımaktadır. Onun fotoğrafları salt bakma hazzından farklı olarak daha karmaşık konularla ilgilidir. Kadın izleyiciler de bakma hazzı denilen skopofili hazzına sahiptir. Bu hazda, diğer insanlar kontrol edici ve meraklı bir bakışın nesnelere olarak yer alır. Mulvey’e göre ise kadınlar klasik teşhirci rolde tanımlanmaktadır. Kendilerine birer cinsel nesne olarak bakılmakta ve bu şekilde sergilenmektedirler. Doğaldır ki kendilerini de böyle sergilemektedirler.

Film formunda hareketli imgelerin keşfedildiği dönemden bu yana, sinema ile fotoğrafçılık arasında açık bir ilişki bulunmaktadır. Portrenin, fotografik ifadenin odak noktası olma niteliğinden uzaklaşılmasıyla, hemen hemen tüm fotoğrafların bir filmin ya da bir öykünün dondurulmuş, hareketsiz unsurlarına dönüştükleri düşünülebilir. Karmaşıklığı, melodraması, görsel yapısı ile film dili, aynı zamanda

¹⁰³ <http://matjazz.wordpress.com/> 07.06.2009 16:45 PM

fotoğrafçılıktaki popüler bir dile denk düşmektedir. İlk olarak, filminden alıntı yapılan fotoğraflar 1950'lerde ortaya çıkmış, film sektörünün bir parçası olarak kullanılmıştır. Bunlar kısa sinemasal öyküler için üretilmiş ve ucuz dergiler olarak basılmış böylece yeni bir filmin gösterimine eşlik etmişlerdir. Örneğin, Fellini'nin yaptığı 'Beyaz Şeyh' filmi için benzer fotoğraf kareleri kullanılmıştır. Fellini filmin belirli kısımlarını yeniden canlandırmak üzere ikinci sınıf, aktörlerle çalışmıştır. Fotoğrafçı, Fellini'nin emri üzerine hareketsiz kalan aktörleri sahne sahne fotoğraflamıştır. Daha sonraları film karelerinin birer fotoğraf unsuru olarak sanat formu şeklinde kullanıldığı da görülmüştür. Bir imgenin yaratılma sürecinde görüntü ve performans fikrini benimseyen fotoğrafçılara Cindy Sherman ve Jeff Wall örnek verilebilir. Bunlar sinemanın karmaşıklığından, yapısından, makyajından, ışıklandırma, kostüm, yer, mimik ve jestlerinden oldukça etkilenmişlerdir. Cindy Sherman'ın çıkardığı 'Untitled Film Stills' serisinde yer alan kendi portreleri, ne kendi portresini tanımlamaktadır ne de var olan bir filmin taklididir. Aksine bu fotoğraflar, Mulvey'in feminist denemesine birer yanıt niteliği taşımaktadır. Sherman'ın fotoğrafçılığı, dolaylı ama anlatsal açıdan güçlü bir şekilde gerek bakışın sahibi gerekse imge olarak kameranın önünde ve arkasında kadının yerine yönelik yansısallığı yorumlayan görsel bir metin sunarak, bakma ve cinsel haz kuramlarını sorgulamaktadır. Sherman'ın kompozisyonları birer öz portre nesnesi olarak, kadın fotoğrafçının bakışının görsel uyumluluğu, konumu, kadın bedenini tanımlama ve izleyicilikle ilgili konuları gündeme getirmektedir. Moda fotoğrafçılığındaki bu sinematografik eğilim, modern fotoğrafçılığın kamusal özelliği olarak tanımlanabilecek şeyleri temsil etmektedir.. Film karesi fotoğrafçılığı günümüzde moda fotoğrafçılığında nispeten popüler olup, Glen Luchford, Steven Klein, Steven Meisel, Philip Lorca diCorcia, Cedric Buchet, David LaChapelle, Annie Leibovitz gibi pek çok tanınmış fotoğrafçıya da esin kaynağı olmuştur.

Tüm sinema türleri içinde -ister modada ister reklamcılıkta ya da sanatta olsun- fotoğrafçılara en çekici gelen tür 'kara film' ve bunun türevleridir. Campany'e göre kuşkusuz kara film türü olarak oluşturulan fotoğrafları, derin odak, aydınlatma, karanlık gölgeler, silüetler, sapan, bozulan mizansen gibi bir dizi görsel motif olarak sunmak daha çekicidir.

Günümüzde film karesi fotoğrafı oluşturan moda fotoğrafçıların, cinsellik ve dikizcilik gibi her zaman ilgi çeken bu iki konuyu, etkili ve bilinçli bir şekilde kullandıkları görülmektedir. Her iki konu da üzerinde her zaman tartışılacak ve çok söz edilecek bitmeyen kaynaklardır. Moda fotoğrafçılığının bünyesinde bulunan film karesi yaklaşımı, fotoğrafçılığın sadece yüzeysel ilgi çeken yönünü temsil etmekle kalmaz, kadın ile erkek, nesne ile özne arasındaki karmaşık psikolojik ilişkileri de tanımlar.

Aşağıda film karesi fotoğrafına örnek olarak üç fotoğraf yer almaktadır. Bu fotoğraflar farklı dergiler için farklı fotoğrafçılar tarafından çekilmiştir. Can sıkıntısı, edilgenlik, melankoli ve umursamazlık bu fotoğraflarda yakalanan temel duygular olarak hissedilmektedir. David Lynch, Alfred Hitchcock, Antonini ve Wong Kar Wai filmlerine açık bir atıfta bulunulduğu görülen bu görsellerin, Campany tarafından çağdaş tablo fotoğrafların vasıflarına sahip oldukları vurgulanmıştır. Bu örnek üç fotoğrafın, doğrudan doğruya hareket ve hareketsizlik, gerçekte teatrallik arasındaki örtüşmeleri ve kesişmeleri etkili bir şekilde sundukları görülmektedir.



Yandaki fotoğraf Philip Lorca diCorcia tarafından çekilmiştir. Bilinçli bir sinema tekniğinin fotoğrafçılıkla bütünleştirilmesine yönelik bilinen en iyi çağdaş örneklerden biridir. Philip Lorca diCorcia'nın fotoğrafları daima sinematik ve reklam fotoğrafçılığının

baştan çıkarıcı güçlerini, yavan ve sıkıcı olan anlam olasılıklarını derin şekilde hissedilen algısıyla birleştiren, özenle planlanmış ya da seçilmiş imgelerdir.¹⁰⁴

Lorca diCorcia sıradan olan şeyi doğru şekilde kurgulayıp, zeka ve hayal gücüyle birleştirdiğinde sıra dışı fotoğraflar elde edebilmektedir. Lorca diCorcia'nın moda fotoğrafları, başı sonu olmayan bir anlatısaldan süzülen ya da kopartılan gizemli anlardır. Onun dikizci kareleri çoğunlukla varoluşçu bir umutsuzluk içinde yaşayan, çoğunlukla yabancılaşmış kadınlar şeklinde tanımlanmaktadır. Bu fotoğrafın pencereden çekilmesi dikizci duygulara zaten katkı yapmaktadır. Ve bizlere Hitchcock'un ünlü tanınmış 'Arka Pencere' adlı filminden referanslar sunmaktadır. Fotoğrafta pencere izleyene güvenli bir mesafe sunmaktadır. Gözlenen insanların, dışardan izlenildiklerinden haberi olmadığı açıkça hissedilmektedir. Buradaki olup biten şeylerden emin olunamayacağı için sahne gizemli bir hava taşımaktadır. Şu sorular akla gelmektedir: Buradaki insanlar arasındaki ilişki nedir, insanlar kime bakmaktadır? Dışardan bakıldığında pencere ile çerçevelenmiş olan yarı çıplak kadın üzerinde yoğunlaşılması dikizci bakışın varlığını izleyiciye hatırlatmaktadır.



Steven Klein'in film

karesi özelliği taşıyan bu fotoğrafa baktığımızda bir önceki fotoğraftaki cinsel bakışın bu karede de yer aldığını görmekteyiz. Buradaki bakış iki yönlüdür. Kadın model cinselleştirilmiş bir pozdadır. Kadının bu pozuna dışardan bakan izleyicinin yanısıra fotoğraf karesinin arka tarafında bulunan erkek model tarafından da bakılmaktadır. Fotoğraf olup biten şeylerle ilgili açık bir anlatıya ya da öyküye

¹⁰⁴ <http://matjazz.wordpress.com/> 07.06.2009 16:45 PM

sahip değildir. Bu yüzden uyandırılan merak duygusu, izleyiciyi, yaratılmaya çalışılan öykünün, kodlarını çözmeye zorlar. Karenin iç dinamiği öykünün devam edip etmeyeceğini izleyiciye sorgulatmaktadır.¹⁰⁵



Glen Luchford

tarafından çekilen bu fotoğrafın sinematografik olarak ışıklandırıldığını görmekteyiz. Ortam ışığı, kadının duruşu ve dikkatli çerçeveleme ile, fotoğrafı 'kara film' gizemi ile dolduran klostrifobik bir ortam yaratılmıştır.¹⁰⁶

Luchford'un fotoğrafları karmaşık, psikolojik ve duygusal durumu arttıran sinematik stratejiler kullanılarak modanın sentetik yüzeyinin ötesindeki konuların, kaygıların, duyguların ele alınma şeklini sunmaktadır. Bu fotoğrafta kapının gözünden bakan kadın dikizci olarak betimlenmiştir. Klostrifobik ortamı yaratan poz, çerçeve ve ışıklandırma kadının kapıyı kimin çaldığını kontrol ederek aslında bu kontrolü yapmadığını tersine deliğin öte ucunda olup biten şeyleri gözlemlediğini ortaya koymaktadır. Kadının bakışının asla iyi niyetli olmadığı anlaşılmaktadır. Bu bakış, her zaman takıntılı, nevrotik terimlerle kodlanmıştır ve kaçınılmaz olarak cinsel arzu şeklinde gerilerde bir yerlerde saklanmıştır.

¹⁰⁵ <http://matjazz.wordpress.com/> 07.06.2009 16:45 PM

¹⁰⁶ <http://matjazz.wordpress.com/> 07.06.2009 16:45 PM

2.4. Moda Fotoğrafında Erotizm

Moda fotoğrafında Jean Baudrillard'ın 'baştan çıkarma teorisi (kendisini post-modern bir düşünür olarak asla kabul etmemesine rağmen)* postmodern ikonografi oluşturmanın temelini ifade eder. Başka bir deyişle bu teori görsel kültür çerçevesinde imgelerin üretilmesini tanımlamaktadır. Lacan sonrası, eylem anlamında baştan çıkarma olgusu başka deyişle öteki ya da farklı olan için arzu duyma, hareket ve davranışların oluşumları açısından bilinçaltındaki olup bitenler kavranırsa, kitle iletişim araçlarının insan arzu ve fantezilerini kışkırtmaya yönelik görsel içerikleri yaratma nedenleri daha iyi anlaşılır. 'Bakış' ta, izleyenle izlenen nesne arasındaki oyun, imgeler evreninde kesintisiz sürmektedir. Bununla birlikte film, dergi, sanat, reklam gibi görsel içeriklerde aynı anda her iki cinsin cinsel özelliklerinin manipüle edildiği dikkate alındığında, izleyen ve izlenen arasındaki gözlemlere dayalı var olan geleneksel tanımlamalara belirli müdahaleler gerekli hale gelir. Moda fotoğrafçılığının içeriğinin oluşturulma şekli onu belirli anlamların üretim ve sunumu için bir araç haline getirmektedir. Fotoğrafın konusu, izleyenin bakışının bir nesnesi olarak baştan çıkarma, kader, ölümcül olma gibi temalar olarak belirlenmektedir. Çağdaş moda fotoğrafçılığında erotizmin amacı, izleyeni baştan çıkartmaktır. Ancak kitleleri kışkırtma yönünde daha önceki avangard işlevler ile kendisi arasına mesafe koymaktadır. Her medya imgesi hem bireysel hem de grup arzusunun bir nesnesi olarak sunulan bir fetiş simülasyonuna dayanmaktadır. Bu yüzden bir medya imgesinin her bir görsel kullanımı da fetiş benzeri bir katılımı temsil etmektedir. Postmodern görsel kültürde ölümcül, sinik ve parodi benzeri baştan çıkarma sembollerini tanımlayan insan bedeninin erotizmi, cinselliği ve güzelliği, bütünselleşmiş kitle kültürü içerisine geri dönülmez bir şekilde daldırılmaktadır. Erotik ve cinsel olanın popüler kültür alanı içinde asimile olması başka deyişle kitlelerin imge eğilimiyle bütünleşmesi karakterlerin teşhirinde sansür ve otosansür gibi tüm kısıtlamaları ortadan kaldırmış mıdır yoksa modanın görsel temsilindeki beğeni sınırlarına hala saygı mı duyulmaktadır?

* Ayrıntılı bilgi için bkz: Baudrillard, Jean; **Baştan Çıkarma Üzerine**, Çev: Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005

Hem sanatsal alanda hem de medyadaki belgeselci tavrı ile fotoğrafçıların rolü çok iyi bilinmektedir. Öte yandan son zamana kadar tartışılan şey, bir anlamı belirleyebilme ve anlamın bir mesaj formunda iletilebilmesinin sağlanması ya da anlamın kullanıldığı malzeme açısından retorik ya da kuramsal gücünün oluşturulmasıdır. Bu açıdan bakıldığında gerçekliğin analog sunumu olarak değil tersine kodlanmış bir anlamlar sistemi olarak her bir fotoğrafın incelenmesine Barthes'ın katkısını anlamak kolaylaşır. Buna göre kuramcıların yaptıkları çalışmalar, esas olarak postmodern moda fotoğrafçılığının üretimi kapsamında insan bedenleri ve cinsiyet kimliklerinin temsili üzerinde yoğunlaşarak bizi çevreleyen görsel semantik sistemlerin olası bir yorumuna ve çözümlenmesine dayanmaktadır.

İlk erotik fotoğraflar gerçek anlamda Fransa'da çekilmiştir. Bunlar çoğunlukla erotik biçim ve içerik taşımasına rağmen pornografiyi çağrıştıran, çıplak vücutların yanı sıra çoğunlukla homoseksüel ve heteroseksüel cinsel birleşmeyi gösteren fotoğraflardır. Görsel ve yazınsal olarak arzu ve şehvet uyandıran eserleriyle, resmi ya da kabul gören ahlaki normları aşan yazar ve fotoğrafçıların adı pek bilinmesede, o dönemde, isimleri hapisane ve para cezası şeklinde sık sık duyulan kişiler gündemdedir. Öte yandan zaman içinde fotoğrafçılık demokratikleşmiş ve erotik içerikle endüstrileşmiştir. Kadın bedeninin güzelliği çeşitli şekillerle ve sunumlarla göz alıcı hale gelmiş, çekilen fotoğraflarda yüksek topuklar, bacakları sergileyen ağ şeklinde çoraplar, jartiyer, baş örtüsü gibi formlarla erotik moda ikonografisini belirleyen kadın bedeninin sunumuna ait görsellik daha da vurgulanmıştır.

Aynı zamanda moda-sanat fotoğrafçılığında utanma ve arzu dolu etkinliklerin sürekli yer almasıyla birlikte, oluşan bir çeşit ahlakın baskılanması veya aşılması gerektiği gündeme gelmiştir. Hatta bu yüzden İngiltere'de Fransa kaynaklı göz alıcı, kışkırtıcı içerikli yayınların kitle iletişim yoluyla yayımlanmasına karşı oluşturulan bir yasa çıkartılmıştır. Kısa sürede bu tür yasaklar tüm Avrupa'ya da yayılmıştır. 19. yüzyıl insanı için çıplaklık hem büyüleyici hem kışkırtıcı bir şey olup, bu özelliğiyle uzun süre sıkı ve katı bir sansüre uğramıştır. I. Dünya Savaşı ile birlikte belirgin bir değişiklik meydana gelmiş, klasik figürlerin sunumuyla oluşan son estetiğin kaybolmasıyla ve yeni avangard kavramlara açılan yolla birlikte burjuva değerleri ihlal edilmiştir. İstismara uğramış, kutsallığını yitirmiş bir beden

medyatik sunumu yönündeki eğilim artmış, kültürel örnekler ve estetik klişelerden maskaların çıkarılarak, katı ve kurumsallaşmış zihnin de kışkırtılmasıyla, beden, örtülerinden soyulmuş, çıplak bırakılmış, sonuçta beden ve erotizme yönelik yeni bir tutumun şekillenmesi sağlanmıştır.¹⁰⁷

Erotizm ve cinsellik, medeni moral normların yıkımı ile sosyal provokasyonun bir alanı haline gelmiş ve bu değerlerin istismarı ya da kötü yönde kullanımı sürrealizmde zirveye çıkmıştır. Geçerli ahlaka yönelik saldırı niyeti, onu utanca yerleştirmek, kutsallaştırma ve kutsallığı yıkma şeklinde yoğun çatışmalarla birlikte cinsel tabuları ihlal etme niyeti pek çok sürrealist sanatçıyı kışkırtmıştır. Andre Breton erotizmi ayrıcalıklı bir yer olarak tanımlamış ve yaşamın en derin olayların oluşturulduğu, kurtuluşu sağlayan gerekli alt üst oluşu gerçekleştiren bir meydan okuma ve yasaklar sahnesi olarak betimlemiştir. Bu şekilde kavranan erotizm sürrealist hareketin temel bir unsuru olmuş, avangard isyan için etkin bir silah olarak sürrealist hedeflerin bir aracı haline gelmiştir. Sonuçta, erotik fotoğrafçılığın avangard olarak ortaya çıkması:

—Sivil toplumda engellenen insan cinselliğinin teşhiri ve sunumu biçiminde bir tür özgürleştirici taktik olarak

—Oturmuş sosyal görüşlerin ve moral normlarının kışkırtılmasına yönelik saldırgan, müdahaleci eylem biçiminde

—Bir arzu gücü ve şehvet alanını ortaya koyan sapkın zevkin ve keyfin dışavurumu şeklinde tanımlanabilir.¹⁰⁸

Sürrealistler, estetik duyuların kaynağı olarak cinsel duyular alanını işaret eden Freud'un öğretisindeki banal eylemlerin, durumların ve nesnelere cinsel karakterini doğrulamışlardır. Avangard- erotik fotoğrafçılık, sanatsal bir eylemin boyutunu ve statüsünü içselleştirmiş bu da görsel kimlik yoluyla halüsinasyonlaşmış bir fanteziyi sürüklemiştir. Fotografik fantezi, özel, yakın ve gizli oluşumun derinliklerine girmekte, böylece erotik bir içeriği gözler önüne sermektedir. Skopofiliya görülmekte olanla, ilişki halinde gözleyen kişinin gözle görülmeyen varlığının kayboluşunun ya da kendini kaybettirip izleme biçimindeki mutlak

¹⁰⁷ <http://www.inter-disciplinary.net/> 15.06.2009 14:20 P.M.

¹⁰⁸ <http://www.inter-disciplinary.net/> 16.06.2009 10:35 A.M.

gücüyle pasif özne ve aktif göz açısından egemen hale gelmektedir. Sürrealist yaratıcılık, kadını erotik bir sembole dönüştürmüştür. Bir yanda kadın bedenini çıplaklık ve güzelliğin idealize edilmiş formuyla sunma eğilimi mevcutken, diğer yanda bedenin parçalanışı söz konusudur. Kadın çoğunlukla başsız, kimliksiz, kısmen kişiselleştirilmemiş şekilde sunulmaktadır. Bu, bir bedenin konstrüksiyonu ve dekonstrüksiyonu şeklinde bir sanatçının fantezi, arzu ve manipülasyonunun nesnesi haline gelen bir beden sembolüne indirgeniştir. Öte yandan bir kadın bedeninin bu şekilde parçalanışı, cinsel edilgenliğin ve çaresizliğin simülasyonu olarak yorumlanabilir.

Kadın bedeninin parçalanışı ve bunun üzerinden şiddet, ideal vücut kültürünün alt versiyonunun radikal bir şekilde uygulanması, sürrealist sanatçı Hans Belmer'in parçalanmış taş bebeklerinde görülmektedir.



Doll -Hans Belmer,1936*

Ayrıca gençliğe özgü çekicilik ve güzelliklerle ilgili işaretlerle oynayarak yaptığı çalışmasında Belmer, Bataille'nin, erotizmi kötülük ve kaçınılmaz ölümün sunumuyla ilişkilendiren açıklamasını sorgulamaktadır.

“Bataille için ölüm ve cinsellik karşılıklı enerji değiş tokuşu içindedir ve birbirlerini sürekli yüceltmektedirler. Bataille için erotizm, ölümle cinsellik arasında hiçbir farkın bulunmaması anlamına gelir: Ölüm ve cinsellik doğanın sayısız canlı varlıkla

* <http://www.balkon.hu/> 10.07.2009 14:17 PM

*birlikte kutladığı bir şölenin en çarpıcı anlarıdır. Her ikisi de sınırsız birer harcama anlamına geldiğinden, doğa her varlığa özgü bir nitelik olan yaşayıp gitme arzusunun tersi sayılabilecek şekilde davranmaktadır.*¹⁰⁹



La Bouche-Hans Belmer,1935*

Sürrealist fotoğrafçılığın teknik realizasyonunda fotoğraf manipülasyonu, renklendirme, negatif kullanımı ve deneylerle sağlanan sonsuz biçimsel değişimler ve dönüşümler izlenebilmektedir. Düşler, narkotik etkiyle oluşan görsellik ve uyuşturucunun sağladığı delirium efektleri teknik manipülasyonlar sayesinde oluşturulmaktadır.¹¹⁰

Tüm özellikleriyle avangard sanatsal fotoğrafçılık, moda fotoğrafçılığı alanının oluşturulmasına önemli katkılar sağlamıştır. Dahası avangardın

¹⁰⁹ Baudrillard, Jean; **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm** Çev: Oğuz Adanır, Boğaziçi -Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2008, s. 277

* <http://www.balkon.hu/> 10.07.2009 14:17 PM

¹¹⁰ <http://www.inter-disciplinary.net> 16.06.2009 16:55 PM

başlangıçtaki Rönesans cesaretine geri dönüşüyle bedenini fetişleştirilmesi ve cinselliğe yönelimin, genel olarak çağımızın erotik ikonografisi üzerinde büyük etkisi olmuştur. Erotizm, kültürel olarak şekillendirilmiş ve sembolize edilmiş cinsellik olarak yorumlanabilir. Bu durumda erotizmin kavramsallaştırılması, temalaştırılması ve her türlü kullanımı, bir toplumun, bilinçli, çoğunlukla da bilinçsiz arzularına, fantezilerine, iktisadlarına ve tabularının sunumuna dayanacaktır. Dolayısıyla postmodern reklam ve moda fotoğrafçılığında cinsiyet kimliklerinin temsili yoluyla yer alan erotizmin analizi gerekli hale gelmektedir. Bu da izleyene farklı görsel içerikler sunan moda fotoğrafçılığının tatmin, vaat, fanteziler şeklinde iletildiği mesajların yorumunu oluşturan imgenin, kuram ya da retoriklerinin açığa çıkarılmasını sağlayacaktır. Bu durumda moda fotoğrafçılığı, özü itibarıyla moda nesnelere sunarak, bir vücudun güzellik ve çekiciliğini yüceltme ve onu göz alıcı hale getirme görevini üstlenecektir.

Ayrıca moda fotoğrafları, tiraj avantajı sağlama açısından özellikle önemlidir. Başka deyişle bu, tam da modanın amacına uygundur. Bu yüzden de 'reklam yok' reklamlarıyla ilgili sayısız örnek mevcuttur. Bunun dışında en önemlisi bir fotoğrafın değerli ve anlamlı bir kayıt olarak analiz edilme olasılığı dikkate alındığında, medya ortamında sunulan fotoğrafların talebi kaçınılmaz olacaktır. Çünkü bir tür ikonik özellik taşıyan bu görseller, doğrudan doğruya günlük yaşamdaki kimliklerin oluşturulmasını sağlamada etkili olmaktadır.

Erotizm ve cinselliğin görselleştirilmesinin medeni ahlak normlarının tahribi ve sosyal kışkırtma alanı olduğu avangard dönemden farklı olarak, postmodern süreçte imgelerin aşırı erotizmi tamamen değişik sonuçlar sunmaktadır. Ağırlıklı olarak, erotik karakterlerle medya imgelerinin oluşturulması ve bunların sunumuyla ilgili konular hala insan cinselliğini oluşturduğu halde, görsel sunumun etkileri belirgin şekilde farklıdır. Erotik sembol olan şeyin, kitleleri şoka uğratmanın temel işleviyle avangard şekilde sunulması uygar bir toplumda derinden bastırılan insan cinselliğinin serbest kalışının ve özgürlük açıklamasının bir taktiği olmasına karşın, postmodernizmde erotik-cinsel olan şeyler bir kışkırtma alanının kurtuluşunun ya da benlik çözümlemesinin analizini oluşturmaz. Tersine tamamen yabancılaşmış, tarih öncesi bir uygarlıkla ilgili ortak bir doyuma ulaşma amacıyla sembolik dışavurum

ve baştan çıkarmaya yönelik kaderci, bastırılmış bir gösteri katılım alanını oluşturmaktadır.¹¹¹

Önceki tabuların yıkılmasıyla erkek ve kadın cinselliğinin serbest kalışını izleyen baskılanmış fantezilerin ortaya çıkışı, modern görsel kültürde erotik ve cinsel olanın sunumunda tüm sınırlamaların, sansür ve otosansürlerin yıkımına ya da ortadan kaldırılmasına yol açmıştır. Örneğin, avangard bir fotoğrafta erotik bir süreç *metonimi** ile ifade edilir.

Bazı reklam fotoğraflarında bedenin belirli parçalarının, cinsel, şehvetli ve özenle ortaya konmasının yerini gerekli olmadığı durumlarda bile salt çıplaklığın sunumu almıştır. Eğer cinsiyeti, kültürel olarak cinsiyetin belirlenmiş korelasyonu olarak ele alırsak (ister biyolojik ister öğrenilmiş olarak) bu durumda kadın ya da erkek ama özellikle kadının medyatik olarak sunumu söz konusu bağlantıların geleneksel sunumuna işaret etmektedir. Bu, reklam ve moda fotoğrafında bir cinsiyetin stereotipik sunumlarının çözümlenmesi ve kavranması yönünde bir talebi doğrudan dayatan ya da zorunlu kılan bir şeydir. Başlangıç olarak, kesin olan şey günümüzde moda reklamlarının, içerik yapısının ilintisiz ya da tutarsız yönde geliştirmesidir.¹¹²

Moda fotoğrafçıları çoğunlukla tema ve fotoğraflarını, medyatik alanda varolan imgelerle uyumlu hale getirmeye çalışırlar. Bu yüzden 'kadın' büyük ölçüde cinsel bir nesne olarak bazen yarı çıplak ve doğrudan erkek bakışına ve de hazzına maruz bırakılacak şekilde sunulmaktadır.

1990'larda gençler arasında uyuşturucu madde kullanımı artmış ve farklı alt kültürler ortaya çıkmıştır. Bu dönem moda fotoğrafçılarının beden olarak son derece

¹¹¹ English, Bonnie, **A Cultural History Of Fashion In The 20th Century**, Çev: Levent Berber, Berg, New York, 2007, s.76,77

*Metonimi: Bir kelimenin anlam olarak ilişkilendirilebildiği ya da bir parçası olduğu bütünü yerine kullanılması

¹¹² Williamson, Judith; **Reklamların Dili**, Çev: Ahmet Fethi, Ütopya Yayınları, Ankara, 2001, s. 29,30

ince modelleri, dağınık saçlar, desenli giysiler içinde, koyu tonlarda makyajlı olarak sunma ilhamını vermiş, böylece camp – erotic* bir izlenim yaratılmıştır. Zamanla sado-mazoşizm, fetişizm ve pornografinin artan bir şekilde moda fotoğrafçılığında alt versiyonlar olarak yer aldığı görülmüştür. Bu durum özellikle iç giyimin teşhirci formlarının bağımsız giysiler olarak sunulduğu, dış giyim olarak iç giyim yönelişlerinin ortaya çıkmasında gözlenebilmektedir.

Bu açıdan moda fotoğrafçılığında geleneksel olarak bilinen ve içselleştirilmiş cinsiyet rollerinin yeniden kurgulandığını söyleyebiliriz. Bu kurgu aktif-pasif olan erkek-dişi şeklinde, erkek egemen ya da geleneksel bölümlenmeye dayanan anlatsal bir yapı içermektedir.

Goffman'ın teorisinde, bu kurgusal yapı, cinsiyet alt bölümlenmesi şeklinde tanımlanmaktadır. Bu kavram en geniş anlamıyla kadınsı edilgenliğin simülasyonu ile karakterize edilmektedir. Dolayısıyla bu süreç, erotik fotoğrafçılığın oluşturulması açısından çıplaklığın ve buna yönelik tipik pozların sunulması anlamında, kadın bedeninin erotizminin hatta aşırı erotizminin kullanılması, giderek istismarıyla ilişkilidir. Son derece kışkırtıcı etkiler ilginin, moda fotoğrafçılığının temel görevi olarak, giysilerin sunulmasından bedeninin sunulmasına kaydırılmasıyla sağlanmaktadır. Kadın cinselliği, erkek fantezisinin nesnesi olarak baştan çıkarıcı, yatar pozisyon, açık ağızlar, kapalı gözler gibi kışkırtıcı roller ile abartılı şekilde vurgulanmaktadır. Kadınlar, davetkâr pozlarla genellikle yerde ya da yatak üzerinde uzanmakta, kirli bir ortamda mekân olarak bir evin kullanıldığının algılandığı yerler olarak sunulmaktadır.

Kadınlardan farklı olarak bu tür fotoğrafçılıkta erkekler, ayakta durur konumunda egemenliği vurgulayan bir pozda, doğrudan doğruya üstün erkek, boyun eğen ikincil kadın ilişkisi doğrudan yansıtır şekilde verilmektedir. Dahası bu kontrastın dışında bir kontrast daha vardır. Kadın esas olarak hemen hemen hatta çoğunlukla çıplak olarak, erkek ise her zaman egemenliği vurgularcasına takım elbise içinde çalışkan ve işlevsel olarak sunulmuştur. Öte yandan bu tür fotoğraflar, ille de bir erkeği göstermek zorunda değildir. Bunlar bütün ya da kısmen bir kadının

* Camp-erotic: Güllünc biçimde giyinmek ve davranmak

yalnızca erotize edilmiş vücudunu sunan fotoğraflarda bile temel bir kavram olarak dikkate alınmaktadır. Çünkü fotoğrafların bu şekilde gruplaştırılmasının anlatsal niteliği aynıdır. Ve kadının nesneleştirilmesine dayanmaktadır, diğer bir deyişle kadın, bir kişi olarak erotik fantezinin nesnesine indirgenmektedir.

Moda fotoğrafçılığında başka bir kurgudan da bahsetmek gerekir. Kadınları bireyci, başarılı ve kendi edeplerine ulaşmış başkalarını denetleyen kişiler olarak gösteren bu grupta kadın güzelliği ve erotizmi tarihteki Amazon kadınına gönderme yapılarak sunulmaktadır. Ayrıca bu moda fotoğraflarında kadın giysileri, erkek modasının unsurlarının benimsenmesine dayandırılmıştır. Buna göre kadınlar çoğunlukla hafif erotize edilmiş şekilde yüksek topuklu ayakkabılar, kravat ve gözlüklerle birlikte iş giysileri içinde gösterilmektedir.

Farklı şekilde kadınlar bireysel ya da grup halinde, daha seksi, daha kadınsı giysilerle ifadelerinin yanı sıra giysilerdeki katılığın yok edildiği, tipik erkek duruşları, ayakta durma, birbirine kavuşmuş kollar ve mutlak gücü çağrıştıran bakışları içeren pozlarla da kompozite edilmiştir. Bu tip moda fotoğraflarına, kadını ölümcül kadın olarak sunarak boyun eğdirme işlevini ve nihai olarak erkeğin konumunun alt versiyonunu uygulayan fotoğrafları da ekleyebiliriz. Bu şekilde yapılandırılmış fotoğraflarda cinsiyet hiyerarşisi içinde yer alan özellikle yatan, oturan, diz çöken ve çoğunlukla çıplak olarak tipik dişi biçiminde tanımlanan ikincil cinsiyet kapsamında yer alan erkek figürü de görmek mümkündür. Bu tür moda fotoğrafının anlatsal gücü cinsiyet rollerinin farklı şekillerinden kaynaklanmakta, bunu vurgulanmış, erotikleştirilmiş, nesneleştirilmiş erkek bedeni izlemektedir. Bu aktif erkek-pasif kadın şeklindeki egemen söyleminin tersine aktif kadın-pasif erkek söylemi oluşturulmuştur.

Moda fotoğraflarının başka bir kurgusunda da, cinsiyet ilişkileri devre dışı tutulmakta bireyin ve kolektif arzusunun nesnesi olarak bedenini fetişleştirilmesinin çağrışımı ifade edilmektedir. Böylelikle gerek kadın gerekse erkek bedeni, fetiş olarak idealize edilmiş formuyla süslenmiş, büyü, ulaşılmaz, gizemli bir özne olarak sunulmaktadır. Beden öylesine göz alıcı ve çarpıcı hale getirilmektedir ki kendi üzerinde gezinen izleyicinin bakışını sabitlemekte ya da dondurmakta, bakanı kendisi üzerinde kendinden geçercesine yoğunlaştırmaktadır. Bu tür moda

fotoğrafında beden bir imgenin şişirilmiş içeriğiyle egemenleşmekte ve dikizci hazza maruz kalan erotik bir nesneye dönüşmektedir. Bu yüzden beden moda aksesuarlarına gereksinim duymaz. Beden modanın ayrıcalıklı nesnesi haline gelir ve bütün değişimler doğrudan beden üzerinde gerçekleşir. Bu moda fotoğrafları idealize edilmiş beden formunu kullanarak, vücudun fetişizmini görkemli hale getirse bile, bu tip moda fotoğraflarında beden alternatif cinsellikler, sapkınlıklar ve şiddetin sunumuna maruz kalmaktadır. Dolayısıyla içerik olarak moda fotoğrafçılığı avangard-artistik fotoğrafçılığın daha önce tanımlanmış eğilimleriyle paralellikler göstermektedir. Buradaki benzerlik kadın düşmanlığının simülasyonu ve şehvetli, şiddet dolu, çaresiz, parçalanmış beden sunulması şeklinde var olmaktadır. Düşler, halüsinasyonlar ya da narkotik görüntülerin yaratılması oldukça sık kullanılmakta ve bazı örneklerde de son derece etkili uyuşturucular ve uyarıcıların kullanıldığını gösteren abartılı kareler söz konusudur. Ayrıca, homoseksüel ve heteroseksüel cinsel ilişkilerin tüm açık simülasyon örneklerine de bu tip moda fotoğraflarında rastlanmaktadır. Dolayısıyla yasaklanmış arzu, denetlenemez cinsellik işaretleri grup seksi sunumları ve sonunda bizzat beden üzerinde şiddetin yansıtılması ve bunların kasvetli bir atmosferde ortaya konması söz konusudur. Moda fotoğrafçılığında bu son örnek, son zamanlara gelinceye kadar çok kullanılmamaktaydı ancak, bu gibi anlatı kavramı şiddetle eleştirilmesine karşın günümüzde daha fazla sunulur hale gelmiştir. Daha önce sözü edilen reklam moda fotoğrafçılığı türlerinden anlaşıldığı kadarıyla insan bedeninin erotizmi ya da beden erotize edilmesi çoğunlukla estetik beğeni sınırları ötesinde cinsel eylemin gerçekleştirildiği, istismar edildiği anlamını taşıyan negatif ya da itici cinsellik imgeleri oluşturmakta, bu da bir sosyal sorumluluk sorunsalı ve bir medya etiği değerlendirmesini gündeme getirmektedir.

Bir an geriye bakıldığında 1950'lerden kalma moda fotoğraflarının 20'lerin sonlarındaki kadınları temsil ettiğini ve üzerlerindeki elbiselerin, ilgi odağı oluşturduğu görülebilir. 1960'larda ise yeniyetme güzelliği gözle görülür şekilde vurgulanmış ve kadın cildi giderek daha belirgin şekilde sunulmaya başlanmıştır. Böyle bir yaklaşımın moda fotoğraflarında giyime daha az ilgi gösterip, kadın bedenine daha fazla vurgu yapma eylemine katkı yaptığı söylenebilir. Bu modern reklam moda fotoğrafçılığında zirveye ulaşan bir eğilimdir. Giysilerin seremonisi kamusal alanda avangard-şok işleme olmasa bile beden çıplaklığına daha fazla

ağırlık vermektedir. İdealize edilmiş çıplak beden kitle kültürünün fetişi haline gelmektedir. Her fotoğraf değerli bir kayıt ya da görsel metni temsil ettiği için içeriksel olarak, anlatısal ve anlamsal düzeylerde analiz edilebilir. Bu yüzden içeriği ile ilgili bir yorum olan anlatımın düzeyi, fotoğrafın sözel anlamını vurgulayacaktır. Diğer bir deyişle, bir fotoğrafın içerdiği gizli mesajlardan çıkan anlam fotoğrafın kodlanmış içeriğini oluşturmaktadır. Bu yüzden bizzat bedenlerle sunulan imgelerin salt anlatı ya da içerik düzeyi ile konunun maddi varlığı olarak bedenın taklit yoluyla sunulduğu sonucuna varılabilir.

Öte yandan bir modelin bedeni nötr olması dışında ‘her şey’ biçiminde yorumlanabilir. Dolayısıyla imge içeriklerinin gizli anlamlarının araştırılmasının, bedenın fetiş, eşya, sembol gibi belirleyici olan çok anlamlı tespitine yönelik bir postmodern eğilim olduğu sonucuna varılabilir. İdeal vücutla ilgili yoğun medyatik saplantı, bir varoluşun başka deyişle ‘olan şeyin’ medya yoluyla bir nesneye indirgenmesine yol açmıştır. Bu şekilde bütünü yerine bir parçanın konması bir başka deyişle vücudun tamamının yerine vücudun bir parçasının konması ve bu parçanın bütünü temsil etmesi çok önemli bir fetişizm temsilidir.

Feministler açısından bu da, erkek şiddetinin bir formu ya da hazzı olarak kadın bedeninin görsel parçalar ya da bölümler şeklinde kesilip biçilmesinden kaynaklanan erkek bakışındaki sadist yönelim olarak görülmektedir. Kadın kendi bedenine indirgenmiş, bedeni de cinsel organlarına indirgenmiştir. Pek çok görsel sunum, iyi yönde estetik beğeni sınırlarında var olabilmesine karşın herhangi bir anlamda bu sınırı aşan içeriklerin nadiren tam bir sansürü kapsamaması tam anlamıyla bir bozgunudur. Bunun tersine bir sansür çoğunlukla belirli ülkeler, dergiler, televizyon showları gibi şeylerle sınırlıdır. Oysa diğer süreçlerde sansür hala kamusal anlamda yaygınlaşmış ya da böyle bir sansür internette dolaşım durmaktadır. Bu problem böylesi reklam içeriğinin tamamen kolay ulaşılabilir olması nedeniyle gençlerin ve çocukların pedagojik eğitim sorumluluğu gibi sorunları bağlayacaktır.¹¹³

Günümüzde ortada dolaşan reklam kampanyalarının çeşitli biçimleriyle karşılaşılmaktadır. Özellikle moda ürünlerinin reklamı yapılırken erkek-dişi,

¹¹³ <http://www.inter-disciplinary.net/> 20.06.2009 21:20 P.M.

normal-taşkın gibi ikili yapılar göze çarpmaktadır. Burada sunulan şey, temsilin en somut uygulaması olarak stereotiplerin üretimiyle doğrudan ilişkilidir. Stereotiplerin üretimi, geleneksel olarak anlaşılan ya da bilinen cinsel rollerin ve buna bağlı temel farklılıkların basitleştirilmesi ve sunulması ilkesiyle cinsiyet farklılıklarının temsiline denk düşmektedir. Bu yüzden cinsel olanın sunumu ile ilgili kavramlar, farklılık ve güç ilişkisi sorunsallarının yanı sıra moda fotoğrafçılığının içeriğinin analiz edilmesiyle ayrılmaz bir bütünlük arz ederler.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
MODA FOTOĞRAFÇILARININ ESTETİK YAKLAŞIMLARI
VE SİNEMATOĞRAFİK ÜRETİME KATKILARININ ÖRNEK
FİLMLERDE İNCELENMESİ

3.1.Günümüz moda fotoğrafçılarının bazı estetik yaklaşımlarından oluşan fotoğraf örnekleri:

1.Bedensel ayrıntılar ve fetişizm



fotoğraf 1 Guy Bourdin¹¹⁴
(<http://www.guybourdin.net/>)



fotoğraf 2 Annie Leibovitz¹¹⁵
(<http://www.fotoma.com.ar/>)



fotoğraf 3 Glen Luchford¹¹⁶
(<http://www.vincentborrelli.com/>)

¹¹⁴ <http://www.guybourdin.net/> 19.03.2010 19:30 PM

¹¹⁵ <http://www.fotoma.com.ar/> 19.03.2010 19:35 PM

¹¹⁶ <http://www.vincentborrelli.com/> 20.03.2010 10:30 AM



fotoğraf 4 Helmut Newton¹¹⁷
(<http://atlasshrugs2000.typepad.com/>)



fotoğraf 5 David Lynch¹¹⁸
(<http://www.smh.com.au/>)



fotoğraf 6 Guy Bourdin¹¹⁹
(<http://ffffound.com/>)

¹¹⁷ <http://atlasshrugs2000.typepad.com/> 20.03.2010 10:35 AM

¹¹⁸ <http://www.smh.com.au/> 12.03.2010 10:40 AM

¹¹⁹ <http://ffffound.com/> 20.03.2010 11.00 AM

2. Bedenin parçalanması, gerilim ve şiddet



fotoğraf 7 Sean Ellis¹²⁰
(<http://www.tigrazza.com/>)



fotoğraf 8 Steven Klein¹²¹
(<http://www.npg.org.uk:8080/>)

¹²⁰ <http://www.tigrazza.com/> 20.03.2010 14: 00 PM

¹²¹ <http://www.npg.org.uk:8080/> 20.03.2010 14: 10 PM



fotograf 9 Steven Klein¹²²
(<http://4.bp.blogspot.com/>)



fotograf 10 Guy Bourdin¹²³
(<http://patrishka.wordpress.com/>)

¹²² <http://4.bp.blogspot.com/> 21.03.2010 22:00 PM

¹²³ <http://patrishka.wordpress.com/> 21.03.2010 02:00 AM



fotoğraf 11 Helmut Newton¹²⁴
(<http://graememitchell.com/>)



fotoğraf 12 Jean Baptiste Mondino¹²⁵
(<http://www.theartistandhismodel.com/>)

¹²⁴ <http://graememitchell.com/blog/> 21.03.2010 02:10 AM

¹²⁵ <http://www.theartistandhismodel.com/> 21.03.2010 02:15 AM

3. Zamanın sorgulanması (sanal evrene geçiş)



fotoğraf 13 Guy Bourdin¹²⁶
(<http://www.guybourdin.org/>)

4. Plastikleşmiş beden



fotoğraf 14 Cindy Sherman¹²⁷
(<http://www.cindysherman.com/>)

¹²⁶ <http://www.guybourdin.org/> 21.03.2010 02:20 AM

¹²⁷ <http://www.cindysherman.com/> 21.03.2010 02:15 AM



fotoğraf 15 David LaChapelle¹²⁸
(<http://www.sephi.com/>)

5.Cinsel dönüşüm



fotoğraf 16 Jean Baptiste Mondino¹²⁹
(<http://forums.thefashionspot.com/>)



fotoğraf 17 Jean Baptiste Mondino¹³⁰
(<http://gallery.pdnevents.com/>)

¹²⁸ <http://www.sephi.com/> 21.03.2010 02:35 AM

¹²⁹ <http://forums.thefashionspot.com/> 21.03.2010 03:10 AM

¹³⁰ <http://gallery.pdnevents.com/> 22.03.2010 03:17 AM

6. Öyküsellik



fotoğraf 18 Annie Leibovitz¹³¹
(<http://aichlee.wordpress.com/>)



fotoğraf 19 Annie Leibovitz¹³²
(<http://beatricehirt.absolog.ch/>)

¹³¹<http://aichlee.wordpress.com/> 22.03.2010 10:10 AM

¹³²<http://beatricehirt.absolog.ch/> 19.03.2010 18:00 PM

7.Eşcinsellik



fotoğraf 20 Cedric Buchet¹³³
(<http://community.livejournal.com/>)



fotoğraf 21 Cedric Buchet¹³⁴
(<http://www.polyvore.com/>)

¹³³ <http://community.livejournal.com/> 22.03.2010 17:10 PM

¹³⁴ <http://www.polyvore.com/> 22.03.2010 19:20 PM



fotoğraf 22 Steven Klein¹³⁵
(<http://www.examiner.com/>)



fotoğraf 23 Annie Leibovitz¹³⁶
(<http://blogs.sltrib.com/>)

¹³⁵<http://www.examiner.com/> 22.03.2010 20:15 PM

¹³⁶<http://blogs.sltrib.com/> 19.03.2010 21:10 PM

8. Azmanlaştırma, Yüceltme



fotoğraf 24 Steven Klein¹³⁷
(<http://blog.ctnews.com/>)



fotoğraf 25 Helmut Newton¹³⁸
(<http://www.americansuburbx.com/>)

¹³⁷ <http://blog.ctnews.com/> 25.03.2010 10:00 AM

¹³⁸ <http://www.americansuburbx.com/> 25.03.2010 10:10 AM



fotoğraf 26 David LaChapelle¹³⁹
(<http://carlalovesphotography.blogspot.com/>)



fotoğraf 27 Helmut Newton¹⁴⁰
<http://mademoisellelara.wordpress.com/>

¹³⁹ (<http://carlalovesphotography.blogspot.com/>) 15.03.2010 14:30 PM

¹⁴⁰ <http://mademoisellelara.wordpress.com/> 23.03.2010 11:50 AM

9. Klostrofobi



fotoğraf 28 Glen Luchford¹⁴¹
(<http://wayneford.posterous.com/>)



fotoğraf 29 Glen Luchford¹⁴²
(<http://www.lookonline.com/>)



fotoğraf 30 Glen Luchford¹⁴³
(<http://www.stylebubble.co.uk/>)

¹⁴¹ <http://wayneford.posterous.com/> 27.03..2010 22:00 PM

¹⁴² <http://www.lookonline.com/> 27.03..2010 22:10 PM

¹⁴³ <http://www.stylebubble.co.uk/> / 27.03..2010 17:00 PM

10. Kitsch, İroni, Grotesk



fotoğraf 31 David LaChapelle¹⁴⁴
(<http://carlalovesphotography.blogspot.com/>)



fotoğraf 32 David LaChapelle¹⁴⁵
(<http://zeynepkinli.files.wordpress.com/>)

¹⁴⁴ (<http://carlalovesphotography.blogspot.com/>) 15.03.2010 17:00 PM

¹⁴⁵ <http://zeynepkinli.files.wordpress.com/> 15.03.2010 17:18 PM



fotoğraf 33 David LaChapelle¹⁴⁶
(<http://carlalovesphotography.blogspot.com/>)



fotoğraf 34 David LaChapelle¹⁴⁷
(<http://carlalovesphotography.blogspot.com/>)

¹⁴⁶ <http://carlalovesphotography.blogspot.com/> 24.03.2010 03:30 AM

¹⁴⁷ <http://carlalovesphotography.blogspot.com/> 24.03.2010 03:35 AM

11. Dikizci Bakış



fotoğraf 35 Philip Lorca diCorcia¹⁴⁸
(<http://notsoyellow.blogspot.com/>)



fotoğraf 36 Jean Baptiste Mondino¹⁴⁹
(<http://ammmore.federicocarrara.it/>)

¹⁴⁸ <http://notsoyellow.blogspot.com/> 14.03.2010 14:00 PM

¹⁴⁹ <http://ammmore.federicocarrara.it/> 15.03.2010 15:00 PM



fotoğraf 37 Philip Lorca diCorcia¹⁵⁰
(<http://jacksonhoose.com/>)



fotoğraf 38 Philip Lorca diCorcia¹⁵¹
(<http://2f1.blogspot.com/>)

¹⁵⁰ <http://jacksonhoose.com/> 14.03.2010 14:15 PM

¹⁵¹ <http://2f1.blogspot.com/> 14.03.2010 14:20 PM

12. Yalnızlık, Macera Arayışı, Yaşamın Kıyısında Dolaşmak ve Çaresizlik



fotoğraf 39 Cedric Buchet¹⁵²
(<http://iloveeditorials.blogspot.com/>)



fotoğraf 40 Cedric Buchet¹⁵³
(<http://rag-pony.blogspot.com/>)

¹⁵² <http://iloveeditorials.blogspot.com/> 22.03.2010 22:00 PM

¹⁵³ <http://rag-pony.blogspot.com/> 23.03.2010 14:00 PM



fotoğraf 41 Nan Goldin¹⁵⁴
(<http://www.bbc.co.uk/>)



fotoğraf 42 Nan Goldin¹⁵⁵
(<http://sexualityinart.wordpress.com/>)



fotoğraf 43 Jean Baptiste Mondino¹⁵⁶
(<http://www.formfiftyfive.com/>)

¹⁵⁴ <http://www.bbc.co.uk/> 11.03.2010 16:43 PM

¹⁵⁵ <http://sexualityinart.wordpress.com/> 11.03.2010 16:47 PM

¹⁵⁶ <http://www.formfiftyfive.com/> 17.03.2010 16:48 PM



fotoğraf 44 Annie Leibovitz¹⁵⁷
(<http://www.artknowledgenews.com/>)



Fotoğraf 45 Philip Lorca diCorcia¹⁵⁸
(<http://blog.pinkergreen.com/>)



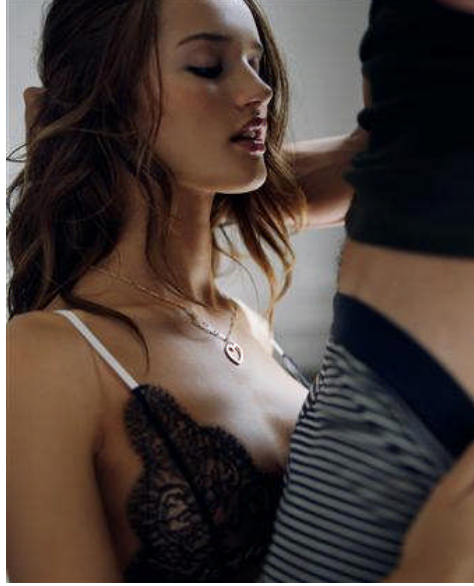
Fotoğraf 46 Philip Lorca diCorcia¹⁵⁹
(<http://spaceintext.wordpress.com/>)

¹⁵⁷ <http://www.artknowledgenews.com/> 19.03.2010 09:00 AM

¹⁵⁸ <http://blog.pinkergreen.com/> 16.02.2010 17:50 PM

¹⁵⁹ <http://spaceintext.wordpress.com/> 16.02.2010 17:55 PM

13. Cinsellik, Erotizm ve Soft Pornografi



fotoğraf 47 Carter Smith¹⁶⁰
(<http://taconearita.livejournal.com/>)



fotoğraf 48 Terry Richardson¹⁶¹
(<http://designblog.uniandes.edu.co/>)

¹⁶⁰ <http://taconearita.livejournal.com/> 12.03.2010 14:20 PM

¹⁶¹ <http://designblog.uniandes.edu.co/> 17.03.2010 15:30 PM



fotoğraf 49 Mario Testino¹⁶²
(<http://kelebekgaleri.hurriyet.com.tr/>)



fotoğraf 50 Steven Klein¹⁶³
(<http://lestattt.wordpress.com/>)

¹⁶²<http://kelebekgaleri.hurriyet.com.tr/> 25.03.2010 16:00 PM

¹⁶³<http://lestattt.wordpress.com/> 11.03.2010 17:00 PM

14. Fantastik ve sürrealistik yaklaşımlar



fotoğraf 51 David La Chapelle¹⁶⁴
(<http://carlalovesphotography.blogspot.com/>)



fotoğraf 52 David La Chapelle¹⁶⁵
(<http://lipstickandpolitics.com/>)



fotoğraf 53 David La Chapelle¹⁶⁶
(<http://carlalovesphotography.blogspot.com/>)

¹⁶⁴<http://lipstickandpolitics.com/> 15.03.2010 16:40 PM

¹⁶⁵ <http://lipstickandpolitics.com/> 15.03.2010 17:00 PM

¹⁶⁶ <http://carlalovesphotography.blogspot.com/> 16.03.2010 11:00 AM



fotograf 54 David LaChapelle¹⁶⁷
(<http://carlalovesphotography.blogspot.com/>)



fotograf 55 David LaChapelle¹⁶⁸
(<http://carlalovesphotography.blogspot.com/>)

¹⁶⁷ <http://carlalovesphotography.blogspot.com/> 16.03.2010 14:00 PM

¹⁶⁸ <http://carlalovesphotography.blogspot.com/> 18.03.2010 16:00 PM



fotoğraf 56 Guy Bourdin¹⁶⁹
(<http://patrishka.wordpress.com/>)



fotoğraf 57 Richard Avedon¹⁷⁰
(<http://mk-miles.blogspot.com/>)

¹⁶⁹ <http://patrishka.wordpress.com/> 19.03.2010 19:42 PM

¹⁷⁰ <http://mk-miles.blogspot.com/> 13.02. 2010 10:45 PM

15. Portreler ve aynadan yansımalar (kendisiyle yüzleşme ve narsisizm)



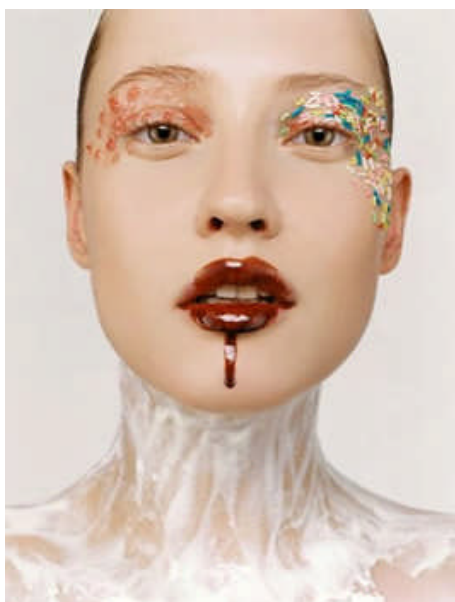
fotoğraf 58 Michael David Adams¹⁷¹
(<http://serenityseeker-entranced.blogspot.com/>)



fotoğraf 59 David LaChapelle¹⁷²
(<http://www.egodesign.ca/>)

¹⁷¹ <http://serenityseeker-entranced.blogspot.com/> 28.03.2010 01:34 AM

¹⁷² <http://www.egodesign.ca/> 14.03.2010 18:10 PM



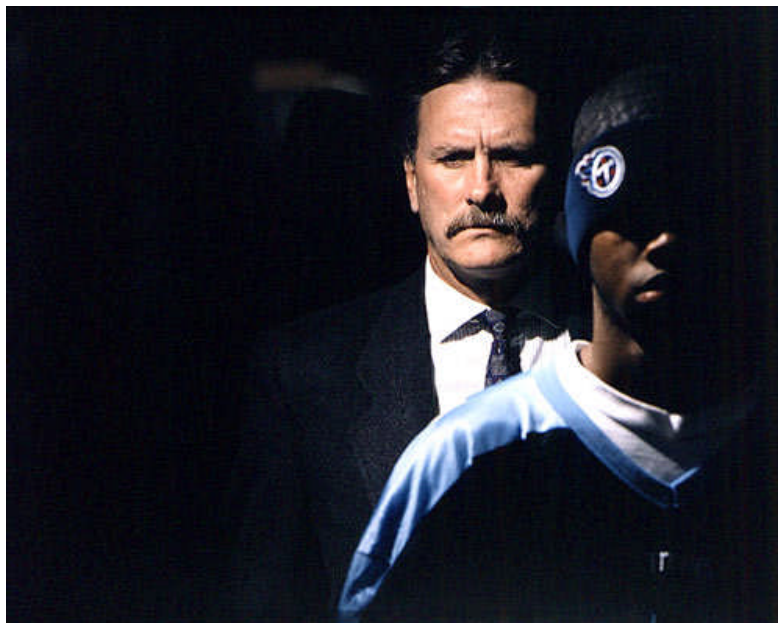
fotoğraf 60 Jean Baptiste Mondino¹⁷³
(<http://ponchorama.com/>)



fotoğraf 61 Craig McDean¹⁷⁴
(<http://singswansong.wordpress.com/>)

¹⁷³ <http://ponchorama.com/> 17.03.2010 17:30 PM

¹⁷⁴ <http://singswansong.wordpress.com/> 18.03.2010 13:30 PM



fotoğraf 62 Philip Lorca diCorcia¹⁷⁵
(<http://www.albrightknox.org/>)



fotoğraf 63 Guy Bourdin¹⁷⁶
(<http://duodeluxo.wordpress.com/>)

¹⁷⁵ <http://www.albrightknox.org/> 12.02.2010 10.42 AM

¹⁷⁶ <http://duodeluxo.wordpress.com/> 19.03.2010 19:55 PM



fotoğraf 64 Helmut Newton¹⁷⁷
(<http://www.ocaiw.com/>)



fotoğraf 65 David LaChapelle¹⁷⁸
(<http://zerofabricwastefashion.blogspot.com/>)

¹⁷⁷ <http://www.ocaiw.com/> 20.03.2010 10:45 AM

¹⁷⁸ <http://zerofabricwastefashion.blogspot.com/> 15.03.2010 18:00 PM

16. Çağdaş Alegori ya da geçmişin yeniden üretimi



fotoğraf 66 David LaChapelle¹⁷⁹
(<http://laist.com/>)



fotoğraf 67 David LaChapelle¹⁸⁰
(<http://jonathanturtle.wordpress.com/>)

¹⁷⁹ <http://laist.com/> 15.03.2010 18:25 PM

¹⁸⁰ <http://jonathanturtle.wordpress.com/> 15.03.2010 1645 PM



fotoğraf 68 David LaChapelle¹⁸¹
(<http://lipstickandpolitics.com/>)



fotoğraf 69 David LaChapelle¹⁸²
(<http://www.theartnewspaper.com/>)

¹⁸¹ <http://lipstickandpolitics.com/> 15.03.2010 16:35 PM

¹⁸² <http://www.theartnewspaper.com/> 15.03.2010 17:00 PM

17. İç içe geçmiş yüzeyler ve farklı biçimsel yaklaşımlar



fotoğraf 70 Guy Bourdin¹⁸³
(<http://monchateau.wordpress.com>)



fotoğraf 71 Guy Bourdin¹⁸⁴
(<http://www.everydayworkshop.com/>)

¹⁸³ <http://monchateau.wordpress.com/> 19.03.2010 23:00 PM

¹⁸⁴ <http://www.everydayworkshop.com/> 19.03.2010 19: 00 PM



fotoğraf 72 Guy Bourdin¹⁸⁵
(<http://www.guybourdin.net/>)



fotoğraf 73 Guy Bourdin¹⁸⁶
(<http://duodeluxo.wordpress.com/>)

¹⁸⁵<http://www.guybourdin.net/> 20 .03.2010 17:15 PM

¹⁸⁶ <http://duodeluxo.wordpress.com/> 21.03.2010 19:30 PM



fotoğraf 74 Guy Bourdin¹⁸⁷
(<http://fartguide.blogspot.com/>)



fotoğraf 75 Guy Bourdin¹⁸⁸
(<http://www.guybourdin.net/>)

¹⁸⁷ <http://fartguide.blogspot.com/> 19.03.2010 10:30 AM
¹⁸⁸ <http://www.guybourdin.net/> 21.03.2010 12:30 PM

3.2. LaChapelle'in Belgesel filmi 'Rize'

LaChapelle belgesel filmi Rize'da krump dansının kültürel önemini yakalamaya çalışır. Film, LaChapelle tarafından krumpın doğduğu yeri ve içeriğini birincil kaynak olarak anlatır. Krump dansının pop kültüründen ana kültüre nasıl yayıldığını ve hip-hop'ın şehir gençliğine ne ifade ettiğini ve bunun halka nasıl sunulup pazarlandığını ele alır. Rize, materyalini sorgulamaz başka deyişle ekonomik sorunları, ırkçılık sorunları krump dansının dans tarihindeki yerini ve krump dansının müzik endüstrisi tarafından kullanımını derinlemesine incelemesini. Bunların yerine hareketli, eğlenceli Los Angeles'teki dansçıların hayatına krump dansının nasıl yerleştiğini zengin, anlaşılır ve kültürel çalışmalara uygun bir belgesel olarak sunar. LaChapelle, her ne kadar sinematik imajlarla oynamamış görünse de, çekim açıları ve kullanılan müzikte kendi moda fotoğrafçılığı stilini sezdirmeden filmin anlatımına uyarlamıştır.

Hip-hop'ın hiper-hızlı bir tipi olan krump dansı hip-hop sahnesinde silik kalmıştır. LaChapelle bu belgesel filmiyle krump dansının bu silikliğini ortadan kaldırmaya çalışmıştır. Rize filminde seyirciye palyaço dansı ve krump dansını güneyin merkezi olan Los Angeles'te 1999 ve sonrasında nasıl geliştiğini tanıtmayı amaçlar. Film, krump dansının şehirselleşme ve ekonomik gerilimden esinlendiği 1965 Los Angeles Watts ve 1992 Rodney King ayaklanmasından görüntüler göstererek başlar. 2003'te LaChapelle "Krumping" adlı kısa filmi yaparken Los Angeles'te yaklaşık 50 palyaço dansı grubu bulunmaktadır. LaChapelle filminde Los Angeles'teki küçük bir grup dansçıya odaklanır ve ekranda bu dansçıların sözlerine ayırdığı görüntülerle devam eder. Dansçıların hayatlarını aceleye getirmeden saygıyla belgeler. Rize izleyiciye Thomas Johnson (Palyaço Tommy), Lerry (Tomy'nin çırağı), Lil C, Dragon, Tight Eyes, La Nina, Lil Mama ve Miss Prissy'i tanıtır. Filmde her ne kadar yer alan dansçıların çoğu zenciye de Asyalı bir grup olan Rice Track ve beyaz bir dansçı da gösterilmektedir.

Rize Amerikan zencilerinde kendini ifade etme kültürünün gücünü gösteren bir belge görevini görmektedir. LaChapelle krump dansını varoşlardaki gençlerin şiddetten uzak kalma stratejisi olarak gösterir. Rize, incilin zencilere verdiği ilhamın

aynısını bu dansa verildiğini söylemek ister. Bu fikir sinematik görüntülerle anlatılmaya çalışılmaktadır. Ancak burada LaChapelle'in kapsamlı bir analiz yapmadığı söylenebilir. Filmde, krump dansının işlevi sokak sanatı ya da çocuklar için yaratıcılığı dışavurma şekli olarak gösterilse de, krump dansının kültürel önemi vurgulanmamaktadır.

Filmin ilk bölümü dans görüntüleri, dansçılar ve dansçıların aileleriyle yapılan röportajları kapsar. Johnson (Palyaço Tommy) hapisten çıktıktan sonra hip-hop yapan bir palyaço olarak mahallesinde çalışmaya başlamıştır. Rize, sokak partilerinden Johnson'ın görüntülerini göstermektedir. Palyaço dansına doğum günü partileriyle başlayan Johnson, 1992'de bir palyaço dansı akademisi kurarak bölgedeki çocuklar arasında popüler hale gelmiş ve bu dansa getirdiği değişikliklerle krump dansını geliştirmiştir. İzleyici bu gençlerin denemelerini ve hayallerini öğrenir. Palyaço Tommy kendini toplumda pozitif bir şeyler yapmaya adanmıştır. Bunu, yuvaya ihtiyacı olan çocukları yanına alıp onları palyaço dansıyla tanıştırmak için çete hayatından uzak tutmaya çalışarak yapar. Lil C'nin babası intihar etmiştir ve krump dansı onun başka türlü anlatamadığı duygularının bir aracı haline gelir. Dragon, kardeşlerini, annesi uyuşturucu bağımlılığıyla savaşırken büyütüştür. Tight Eyes'olgunlaşmış bir kişi olarak görülür. Dedesi tarafından kolundan vurulmuş ve kardeşlerinin kendisi gibi dansçı olmasını ve Los Angeles'taki çete hayatından uzak kalmalarını istemektedir. Miss Prissy, sokak çocuğu imajıyla çok zorlanmış ve Hollywood'a dans eğitimi almaya gelmiştir. Dragon onu tekrar kilise hayatıyla tanıştırmıştır. Dansçılar krump dansını çok sevdiklerini ve bunun onları varoşlardaki çete hayatından koruduğunu söylemektedirler. Krump dansı, onların içlerindeki kızgınlık ve bunalımdan kurtulmanın en iyi yoludur. Röportaj görüntüleri aile bireylerinin ilişkilerini ve aralarındaki bağın yakınlığını gösterir. Krump dansının toplumu bütünleştirdiği dansçıların sözleri ve parti görüntüleriyle verilir. Filmin ikinci yarısı grupların birbiriyle dans yoluyla yarıştığı The Battle Zone (Savaş Alanı)'u gösterir. Burası Johnson'ın kiraladığı bir salondur. Johnson dans pistini bir savaş alanı gibi ifade eder ve şiddet bu alanda dans yoluyla iletilir. Dansçılar polisin 1992'deki Rodney King'i dövüşünü, bir adamın bir kadını boğuşunu dans ederek gösterirler. Röportajın birinde dansçılardan biri, "*palyaço dansı her şeydir palyaço dansı, krump dansının geniş kapsamlı dans sentezidir*" diyerek düşüncesini açıklar.

LaChapelle filminde hip-hop'ın MTV gösterilen standardize edilmiş haline aykırı görüntüler sunmaktadır. Dansçıların diğer danslardaki hareketleri krump dansına uyarladıkları görülmektedir.

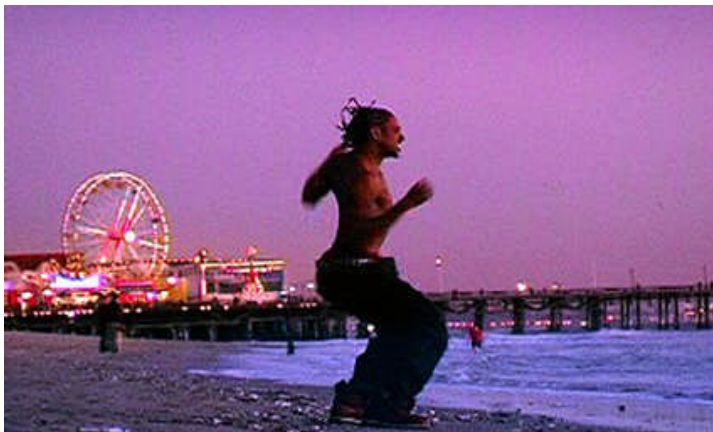
Krump dansı Afrika dansının pek çok özelliğini taşır. Krump dansının en önemli öğeleri vücudu genişletmek ve küçültmektir. Bu dansla vücudun en önemli bölgesi göğüs kısmı olurken dizler açıldığında büyük rol oynar. Rize siyah beyaz ara görüntülerle koyu renkli dansçıları göstererek estetik olarak bunları özdeşleştirir. Filmin bu kısmı çok etkili ve çok güzel görsel karşılaştırma sağlayarak krump dansını Afrika dansıyla ırksal olarak bağdaştırır.

LaChapelle'in bu belgeseli, ırk ve kültür sorunlarına belirsiz olarak yaklaşmaktadır. Filmde yer alan dansçıların böyle bir dans türüne neden yöneldiklerinin cevabı derin bir sosyolojik araştırma yapılmadan verilmektedir. Krump dansının varoş hayatının bir ürünü olmak ile Afrika kökenli danslara dayanması arasında gidip geldiği söylenebilir. Filmin açılışındaki görüntülerin krump dansına ve palyaço danslarına etkileri tam olarak yansıtılmamıştır. Yine de film süresince bir moda fotoğrafçısının estetik anlayışının etkili bir şekilde sunulması açısından film başarılı sayılabilir. Birinci kaynak olarak Rize, palyaço ve krump danslarının hareket ve sözlerini içeren iyi bir belgeseldir. Film pek çok soruyu akla getirirken yoruma açık bir kapı bırakır.

LaChapelle'in moda dünyasını tanıyan bir fotoğrafçı olmasının, böyle bir konuyu belgesel olarak ele almasında rol oynadığı söylenebilir. Nitekim, krump dansının filmin çekilmesinden bir yıl sonra moda olması da, LaChapelle'in toplumsal gelişmelere, çalıştığı alanın kendisine kazandırdığı duyarlılıkla yaklaştığının göstergesidir.

3.2.1. Rize filminden seçilen örnek karelerin moda fotoğrafçılığında belirlenen estetik yaklaşımlarla benzeşimi







LaChapelle, moda fotoğraflarında özellikle tutku halinde kullandığı mor, koyu mavi ve koyu kırmızı renklere, filminde de yoğun bir şekilde kendi stilinin bir göstergesi olarak yer vermektedir. (Bakınız: Kitsch, İroni, Grotesk başlığındaki 31-33-34 nolu David LaChapelle'in fotoğrafları, sayfalar :106-107)

LaChapelle'nin kendine özgü bakış açısıyla sunduğu dans edenlerin bedensel görüntüleri, moda fotoğrafçılarının estetik yaklaşımları konusundaki 'Azmanlaştırma, Yüceltme' başlığı altında örnek olarak seçilen görsellerle birebir örtüşmektedir. (Bakınız: sayfalar :103-104 , fotoğraflar :24- 25-26-27)

3.3. Sean Ellis ve “Cashback”

Moda fotoğrafçılığında sinema yönetmenliğine geçen Sean Ellis, Arena, iD, The Face, Visionaire, Numero ve Vogue dergilerinde moda fotoğrafları çektikten sonra, klip ve reklam filmlerinde çalışmıştır. 2001'de 'Left Turn' adlı kısa filminden sonra, 2004'te en iyi kısa film dalında Oscar'a aday olduğu Cashback (Zamana Güzellik Kat)'i çekmiştir. 2006 yılında bu filmi uzun metrajlı film haline dönüştürmüştür. Sean Ellis, 1980'li yıllardaki gelişen korku-gerilim türü filmleri izleyerek büyüdüğünü, özellikle Cronenberg ve Carpenter'in filmlerinden etkilendiğini ve bu yaklaşımını filmlerine de yansıttığını söyler. Örneğin

Cashback'te halı saha maçından sonra soyunma odasında Ben'in donmuş zaman içinde hareket edebilen başka bir insanı fark etmesi sahnesinde olduğu gibi. Romantik komedi sayılabilecek bir filmde böyle bir sahnenin film içinde kullanılabilmesi genç yönetmenin yeteneğinin bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Ellis'in korku ve gerilim türüne olan ilgisinin diğer örneği, olaydan çok bir ruh halini anlattığı 2009'da çektiği 'Broken' filmidir. Bu filmde erken ve orta dönem Polanski stilinin izleri görülebilir.

Pek çok moda fotoğrafını film karesi oluşturma mantığıyla çektiği gözlemlenen Ellis *'Bunlar çekmemiş olduğum bir filmin özelliğini taşıyan karelerdi. Bu noktadan sonra sınırı geçip film yapmak benim için çok önemliydi.'* demektedir.¹⁸⁹ Sinema yönetmenliğini moda fotoğrafçılığında sonra varmak ve olmak istediği son nokta olarak belirten Ellis, sinema ve moda fotoğrafçılığının farklı disiplinler olduğunu söyler. *'Fotoğraf çekmek bir piramidin tepesine tırmanmaya benzer. Tabandayken, sonuçta elde edeceğiniz fotoğraf herhangi bir şey olabilir. Çalışmaya başlayınca bu alan daralır ve piramidin tepesinde fotoğrafın olması gerektiği o an vardır.'*¹⁹⁰

Diğer bir açıklamasında Ellis, *'...Filmde ise işin içine zaman giriyor. A noktasından B noktasına doğru bir yolculukla ilgileniyorsunuz. Burada yaşadığınız bir zaman dilimi ya da bir deneyim bir filme dönüşebilir. Hareketsiz kareler ses ve müzikle birlikte adeta canlanır. Hele bir filme müzik bulmak çocuğunuza konuşmayı öğretmenize benzer.'* demektedir.¹⁹¹

Moda fotoğrafçılığında sinema yönetmenliğine geçen Sean Ellis, filmlerinde ele aldığı konuları kendine özgü anlatım biçimi ile geleceğin usta yönetmenleri arasında yer alabileceğinin ipuçlarını veriyor.

Cashback'de kız arkadaşı Suzy'den (Michelle Ryan) ayrılan resim öğrencisi Ben Willis (Sean Biggerstaff) uykusuzluk hastalığıyla başa çıkmak için J.Sainsbury adlı markette gece işinde çalışmaya başlar. Burada olağanüstü egosu olan patronu Jenkins ve çalışma arkadaşları Matt (Michael Lambourne) ve Barry'le

¹⁸⁹ <http://thefilmlot.com/> 01.07.2009 14:32 PM

¹⁹⁰ <http://www.arenadergi.com.tr/> 03.07.2009 19:55 PM

¹⁹¹ <http://thefilmlot.com/> 01.07.2009 14:32 PM

(Michael Dixon) karşılaşır. Daha sonra yeni ilgi odağı olan kasiyer Sharon'a Emilia (Fox) âşık olur. Film boyunca Ben'in 5 yaşından beri yakın arkadaşı olan Brian (Marc Pickering) ile sohbetleri görülür. Ben'in zamanı durdurabilme yeteneği vardır. Bu özelliği sayesinde markette alış veriş yapan kadın müşterilerin resimlerini çizebilmektedir. Bir halı saha maçı sonrasında Sharon'la yakınlaşma fırsatı bulur. Patronun doğum gününde eski sevgilisi Suzy ile karşılaşan Ben, isteği dışında bir öpüşmeye şahit olan Sharon'la ayrılır. Ardından Matt ve Barry'nin istemeden yarattıkları fırsat ile açtığı Sharon'un resimlerinden oluşan sergiye Sharon da katılır. Ardından Suzy ile olan öpüşme nedeniyle yarım kalmış olan ilişkileri devam edecektir.

Filmin başlangıcında Suzy ile ayrılış sahnesinde Suzy'nin bağırışlarının zamanın yavaşlatılarak gösterilmesi farklı bir görsel estetik anlatım biçimi olarak ele alınabilir. Zamanı yavaşlatarak göstermek Matrix filminde kullanılan biçiminden içerik olarak farklıdır. Matrix'te üzerine gelen kurşunlardan kendini kurtaran film kahramanının ne kadar hızlı hareket edebildiği filmin kendi mantığı içinde izleyiciye sunulurken, Cashback'te Ellis, bu ağır gösterimi ayrılışlarının iki sevgili üzerinde yarattığı travmayı güçlendirmek amacıyla kullanmıştır. Ben'in sevgilisinden ayrıldıktan sonra uykusuzluk hastalığına yakalandığı görülmektedir. Uykusuzluk, çok hızlı akıp giden şehrin gece trafiği ile özdeşleştirilir. Buradaki zamanın hızlı gösterimi ayrılıştaki ağır gösterimle kontrast oluşturmaktadır. Sanatçı kişiliğiyle Ben, kadınlara yaklaşımı açısından filmin diğer erkek kahramanlarından farklı bir tip çizer. Filmdeki diğer erkek kahramanlar kadını cinsel bir nesne olarak görürlerken, Ben, filmin hemen hemen her sekansında kadınlara sevgi ile yaklaşır. Ellis, günümüz tüketim toplumunda kadın bedenine bakışın tam tersi bir bakışa sahip olduğunu Ben üzerinden anlatmaktadır. Resim atölyesindeki model çalışma sekansında Ben erkek modelin resmini yapmak yerine başka bir kız öğrencinin portresini çizmeye başlar ama eğitmen tarafından erkek modele saygısızlık yapılmaması konusunda uyarılır. Bu arada erkek modelin yağlı vücudu görülür. Çalışma sırasında sürekli gaz çıkartıp pardon diyen bir erkek modeldir bu. Burada Ellis, erkek bedenini ironik bir şekilde eleştirmektedir.

'Dondurulmuş bir dünyada güzellik kavramının ne derece kolaylaşacağını düşünün. Özgürce ve kimse farkında olmadan dolaştığınız bir dünya.' Ben

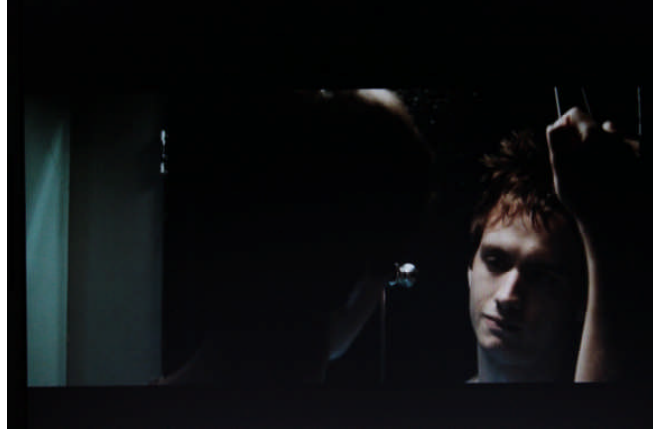
süpermarkette zamanı durdurup, kadın bedenlerini incelerken aklından geçirdiği sözlerdir bunlar. Burada yönetmenin güzellik, özellikle de 'kadın' güzelliğine bakış açısını yakalamak mümkündür. Günümüz tüketim toplumunda moda alanında kadın bedeninin nasıl ele alındığı bilinmektedir: Fetişleştirilmiş, her şeyi sattıran beden. Cinselleştirilerek cinselliği elinden alınmış beden. Moda dünyasından gelen Sean Ellis'in bu anlayışa nasıl karşı çıktığı bu sahnede görülmektedir. Özellikle bir fotoğrafçının 'zaman'a gösterebileceği bir duyarlılıkla. Zamanı durdurarak kadın bedeninin güzelliğini Ben'in gözüyle veren Ellis, bu düşüncesini izleyiciye de hissettirir. Ben, kadınların üzerindeki kıyafetlerle ufak değişiklikler yaparak ama asla onları incitmeyerek ve taciz etmeyerek resimlerini çizmektedir. Burada kadınlar cinsel bir arzu nesnesi olarak sunulmazlar. Ellis, kadınları sanat eserleriymişcesine seyirciye izlettirmektedir. Ben'in erkek bakışı, tezin içinde yer alan Erkek Röntgenci Bakış konusunda anlatılanların eleştirisidir. Ellis'in bu konudaki bilgisini ve hassasiyetini ustalıkla yansıttığı görülmektedir.

Filmin içinde belli aralıklarla, flashbacklerle Ben, çocukluğuna dönmektedir. Ben'in, kadınlarla ilgili düşüncelerinin nasıl oluştuğuna dair sahneler Freud'a göndermeler yapılarak sunulmaktadır. Patronları kendisi için bir doğum günü partisi düzenlemektedir ve bu parti için striptizci bir kadın bulma görevini Ben'e verir. Ben, bu tür işleri çok iyi bilen çocukluk arkadaşı Brian'dan yardım ister. Birlikte gittikleri bir striptiz kulübünden bir kadın bulurlar. Patronun doğum gününde görülür ki bu kadın, çocukluğunda para karşılığı cinsel organını diğer çocuklara gösteren Natalie'dir. Bu tesadüf, Ben ve Brian'ı şaşırtmıştır. Çocukluğunda olduğu gibi Natalie'ye dokunulması yasaktır ve bunun için özel bir koruması bile vardır. Patronun Natalie'ye dokunma isteği koruma tarafından engellenir. Burada Ellis fetişleşen ve cinselliği yok edilmiş kadın vücudunu Natalie motifi üzerinden anlatmaktadır. Ben'in doğum günü partisinde eski sevgilisi Suzy ile öpüştüğünü gören Sharon, Ben'i terk eder. Ancak burada Ben, Suzy tarafından zorla öpülmüştür, Ben'in bu öpüşmeden kaçma isteği Sharon tarafından görülmez. Ellis bu sekansta Ben'in zamanı durdurmasıyla naifde olsa gerçeğin sorgulanmasını ister.

Ben, gece vardiyasında çalıştığı sırada zamanı durdurduğu anlarda ilgi duyduğu Sharon'ın portrelerini çizmiştir. Sevdiği kadının bedeniyle ilgilenmez. Filmin sonunda Ben'in açtığı sergide Sharon'ın büyük şekilde çalışılmış portreleri

ve yüz detayları yer almaktadır. Burada Ellis, ‘kadın bedeni elbette çekici ve güzeldir ancak sevgi bedende değil insanın yüzündedir’ düşüncesini vurgulamaktadır.. Sergi sahnesi, Ellis’in kadın bedeninin fetişleştirilmesine yine naif ancak bilinçli şekilde karşı çıkışının diğer bir göstergesidir. Ellis burada kadını (Sharon’ı) kendisiyle yüzleştirir. Ben, sergi gecesinde dondurduğu zamanın içinden Sharon’ı çıkartarak, kendi yaşantısına sokar. Film, etkileyici görsel bir efekt ile sunulan kar yağışının dondurulduğu öpüşme sahnesiyle son bulur.

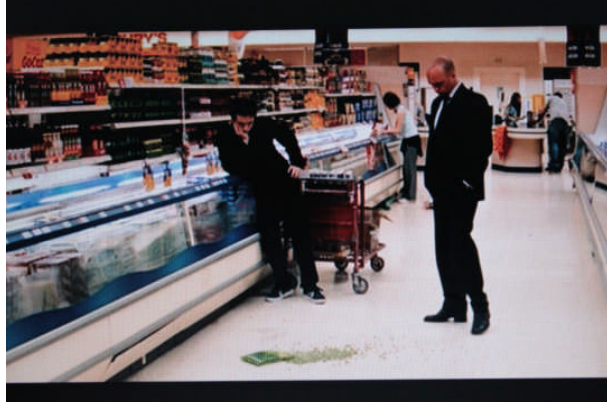
3.3.1. Chashback filminden seçilen örnek karelerin moda fotoğrafçılığında belirlenen estetik yaklaşımlarla benzeşimi



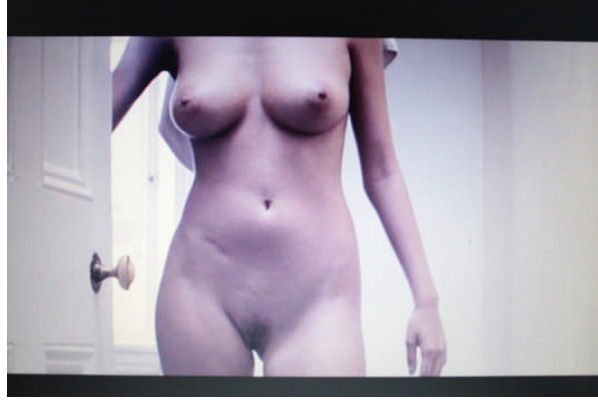
aynadaki portre (bkz: sayfa 120, fotoğraf 63)



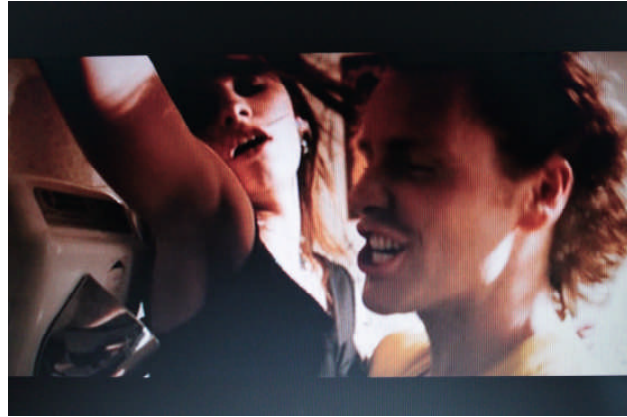
yalnızlık (bkz: sayfalar: 110- 112, fotoğraflar: 39- 46)



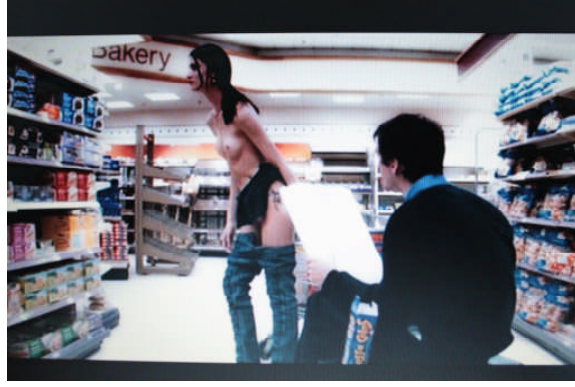
çaresizlik, (bkz: sayfa: 112, fotoğraf: 45)



bedensel ayrıntılar ve fetişizm (bkz: sayfa: 93, fotoğraflar: 1-2)



soft porno (bkz: sayfalar: 113-114, fotoğraflar 47-48-49-50)



zamanın sorgulanması ve dikizci bakış (Filmin kahramanı Ben'in zamanı durdurarak marketteki kızları soyarak resimlerini çizme sahnesi. Bkz: sayfalar: 98-108-109-118, fotoğraflar: 13- 35-36-37-38)

3.4. Carter Smith ve “The Ruins”

“TheRuins”in senaryosu, gerilim romanı yazarı Scott Smith'e aittir. Senaryoyu aynı adlı romanından uyarlamıştır. Scott Smith, 1998'de ‘A Simple Plan’ adlı filmin senaryosuyla Oscar'a aday gösterilmiş bir yazardır. “The Ruins”, kitap olarak Türkçeye “Lanetli Topraklar” adıyla çevrilmiştir. Bu romanında Scott Smith, insan eti yiyen sarmaşıkların tehdidi altında yaşayan Maya uygarlığına ait harabelerin sırrını istemeden de olsa ortaya çıkaran beş kişilik bir grubun öyküsünü anlatır. Ancak romanın ön plana çıkan özelliği, beş kişilik grubun hayatta kalma mücadelesine odaklanmış olmasıdır.

Scott Smith filmi senaryolaştırırken, izleyicinin ruh haliyle oynayarak daha ilgi çekici ve ürkütücü bir anlatıma yönelmiştir. Bu yaklaşım, filmde yönetmen Carter Smith'in görüntü yönetmeniyle birlikte karar verdiği çekim açıları ve kamera hareketleriyle yakalanmaya çalışılmıştır. Kamera hareketlerinin sürekliliği ve yoğunluğu film içindeki olayların, film kahramanlarının kontrolünden çıktığı kaotik bir ortam oluşturmaktadır.

Başlarda filmi yönetmesi için yönetmen arayışlarına giren DreamWorks firması ödüllü “ Bugcrush” adlı kısa filmini izledikten sonra moda fotoğrafçısı olarak tanınan Carter Smith'in aradıkları yönetmen olduğunu düşünürler.

The Ruins filminde Amy rolünü üstlenen Jena Malone, Bugcrush'ı izleyip etkilenişini şöyle anlatıyor:

“Film bittiğinde televizyon ekranı karşısında 10 dakika boyunca parmağımı bile oynatmadan kalakaldığımı hatırlıyorum. ‘Bugcrush’ bir gerilim veya korku filmi olmadığı halde çok ürkütücü ve rahatsız ediciydi. Filmi adeta koklayabiliyor, tadına bakabiliyor, hissedebiliyordunuz. Genelde bu tarz filmlerle pek ilgilenmediğim halde ‘Bugcrush’ı gördükten sonra Carter’ın sıradışı yaklaşımları sayesinde ‘The Ruins’in nasıl bir film olacağını; gerilim tarzının sınırlarını zorlayacağını daha iyi farkına vardım. Buradaki ‘kötü adam’ aslında sarmaşıklar değil, kendi insani doğamızdır. Çevremizde olup bitenlere karşı nasıl tepki verdiğimizdir. Bu filmin gerçekten görkemli bir film olacağını daha o zamandan anladım.”¹⁹²

Carter Smith korku filmlerinin hayranıdır ve senaryo yazarının yeteneğini bilmektedir. Düşünmeden filmin yönetmenliğini kabul eder. Carter Smith’in senaryo hakkındaki görüşleri şöyledir:

“Bence bu öyküdeki gençlerin en ilginç yanı klişe/kalıp karakterler olmamalarıdır. Amy ile Stacy çok iyi arkadaştır. Ancak erkek arkadaşlarıyla bazı sorunları söz konusudur. Öte yandan Mathias ile arkadaşı Dimitri vardır. Mathias yolda karşılaştıkları bir Alman turisttir. Maya harabelerinin olduğu yerde arkeolojik kazıların yapıldığı bölgeye gitmek ister. Amacı ise kayıp kardeşini bulmaktır. Bu grubun üyeleri birbirini pek fazla tanımadıkları için o tuhaf dinamikler ortaya çıkar: Birbirimize nasıl uyum sağlayacağız? Bu grubun içinde ben kimim? Aslında herşey kötüye gitmeye başlayınca kadar grup içerisinde birlik beraberlik pek yoktur. Çok katmanlı karakterler

¹⁹² <http://moviegrande.com> 15.03.2010 15.00 PM

ve onları çevreleyen kompleks olaylar dizisi olduğu için sağlam bir başlangıç noktası vardır”¹⁹³

Filmin yapımcıları Carter Smith’in fotoğrafçılık konusundaki birikimleri sayesinde, filmdeki gerilimin ve endişe boyutunun arttığını düşünmektedirler. Yapımcılardan Hoffman, Carter Smith hakkındaki düşünceleri şöyledir:

“Bu filmde Carter’in kullandığı çerçeveler son derece özgün yapıdadır. Korku filmlerinin büyük kısmında karanlık hâkimdir. Karanlığın içerisinde ne olduğu merak ettirilir. Ancak bu filmdeki karakterler keskin günışığında olduğu halde ortam hala ürkütücüdür. Örneğin katil sarmaşıkların öldürücü olduğunu öğrenmemizden önce bile kamera öyle noktalara konulur ki, sıradışı açılardan yapılan çekimlerle katilin bakış açısında olduğunuzu ve hedef haline geldiğinizi hissedersiniz. İnanılmaz ürkütücü bir ortam vardır. Çok sonraları katilin sarmaşıklar olduğu herkesçe anlaşılır. İzlenen bu yöntemin görsel açıdan gerilim boyutunu maksimize etmenin en zekice ve harika yolu olduğunu düşünüyorum.”¹⁹⁴

Korku ve gerilim filmlerinde genellikle katilden kaçan insanların tek tek öldürülmelerine tanık olunur. Ancak bu filmde katil bir sarmaşıktır ve film kahramanlarının bedenlerinin bu sarmaşık tarafından yok edildiği görülür. Kurtulanlar ise sarmaşığa dokundukları için yerli Maya halkı tarafından lanetli sayılarak öldürülmektedir. Asıl korkunç ve ürkütücü olan insan bedeninin işgal edilmesidir. The Ruins’te korkunç ve ürkütücü olan bedenin işgalinin yanısıra yaşanan içsel korkuların dışavurumu da işlenmektedir.

Filmdeki karakterler başlangıçta çok seksi ve normal davranışlara sahip gençlerdir. Ancak film akışı içinde giderek kişiliklerinde bozulmalar görülmektedir. Carter Smith’in bu kişilik bozulmalarını çarpıcı bir şekilde vurguladığı görülmektedir. Filmin çekim aşamasına geçmeden önce konunun önemini kavrayan

¹⁹³ <http://moviegrande.com> 15.03.2010 15:20 PM

¹⁹⁴ <http://www.uip.com.tr> 16.03.2010 17:30 PM.

Carter Smith'in oyuncu seçimini de bu yöndedir. Carter Smith görüşlerini şöyle açıklar:

“ ...Genç oyuncuların rol aldığı tipik korku-gerilim filmlerindeki oyunculara benzeyen aktörler istemiyordum. Fotoğrafçılık yaptığım yılların tecrübesiyle, sıradan diyebileceğimiz cazibeye sahip insanlar yerine ilginç görünümlü insanları cazip bulduğumu keşfetmişim. Bu nedenle çok seksi bir oyuncu kadromuz olmasına rağmen onlar tipik 'Hollywood oyuncuları' değildir. Oyuncu tercihlerimi yaparken bu konuya öncelik verdim.”¹⁹⁵

Oyuncu kadrosu ve mekanların belirlenmesinden sonra “The Ruins”ın yapımcıları için filmin en zor unsuru öldürücü sarmaşıklar olmuştur.

Yönetmen Carter Smith ilk aşamada düşüncelerini şu sözlerle özetler:

“Bu konuda verdiğim ilk tepki, 'Tanrım biz bu işin altından nasıl kalkarız?' şeklinde oldu. Sonuçta kitapta anlatılan katil sarmaşık başka birşeydir, seyircinin filmde izlediği sarmaşık başka... İzleyici gördüğünü sorgulamak ister. Bu nedenle öldürücü sarmaşıkların nasıl olacağı konusu çok önemliydi.”¹⁹⁶

Bu sıra dışı sarmaşığı perdeye taşımak için Carter Smith ve yapımcılar öncelikle, bugüne kadarki kariyerinde “I Am Legend” ve “10,000 B.C” gibi önemli yapımlar bulunan ünlü yaratık tasarımcısı Patrick Tatopoulos ile, prodüksiyon tasarımları için “The Lord of the Rings” üçlemesindeki çalışmasıyla Oscar alan Grant Major'la, görsel efektler süpervizörlüğü için de, son dönem çalışmaları arasında “Fantastic Four: Rise Of The Silver Surfer” ve “Death Sentence” gibi yapımlar olan Greg McMurry'le anlaşmışlardır.

Yönetmen Carter Smith, sarmaşıklar konusundaki yaklaşımını daha sonra şu sözlerle açıklıyor:

¹⁹⁵ <http://www.uip.com.tr> 16.03.2010 17:40 PM

¹⁹⁶ <http://www.image.net> 17.03.2010 14:25 PM.

“Sarmaşıkların nasıl öldürücü olduğu konusunda zoraki açıklamalar sağlamakla zaman kaybetmek yerine farklı bir yöntem üzerinde karar kıldık. Sarmaşıkların kökenini bir sır olarak tutarak izleyicinin kendi kendine hipotezler getirebileceği bazı ipuçları üzerinde odaklandık. Öncelikle bu sarmaşığın versiyonunu belirlerken büyük oranda gerçek dünyadaki sarmaşığı temel alması sonucuna vardık. Sarmaşığın yaptığını aslında gerçek bitkiler şu veya bu şekilde yaparlar. Kendimize şu soruları sorduk: Sarmaşık besinlerini nereden alır? Yöre halkı onun yayılmasını nasıl önler? İnsanların etini yedikten sonra geride kalan parçalarını sarmaşık ne yapar? Filmdeki sarmaşıkları geliştirirken bu sorular beynimizde dolaştı durdu. Esas işimiz de, sarmaşığın nasıl görüneceğini, nasıl hareket edeceğini, nasıl ses çıkaracağını belirlemek oldu.”¹⁹⁷

Sarmaşıkları hareketli hale getiren görsel efektler süpervizörü Gregory L. McMurry’in de, bu konudaki görüşleri şöyledir:

“Başlangıçta belirli her hareket için mekanik birtakım aygıtlar üzerinde konuştuk. Ancak daha sonra digital animasyon yöntemini benimseyince o fikirden uzaklaştık. Anlatılan öykünün ilk bölümünde grubun tepenin üstünde izole olması vardır. Ardından sarmaşıklar onlara sokulmaya başlar. Çevrelerinde hareket eden sarmaşık filizlerini ilk başta göstermek istemedik. Çünkü sürpriz boyutunu yok edebilirdi. Neler olup bittiğini izleyicinin merak etmesini istedik. Kaçınılmaz olduğunu bildikleri daha büyük saldırı için beklenti içerisine sokmayı tercih ettik. Yapraklar görsel açıdan normal set parçaları gibidirler. Onların kendine özgü bir dokusu olduğunu gençler sonradan anlar. Ardından gençler onlara bakmazken sarmaşıkların hareket ettiğini görmeye başlarız. Ancak bunun rüzgar veya başka bir mantıklı sebebi olup olmadığı açıkça anlaşılmaz. Stacy’nin

¹⁹⁷ <http://www.image.net> 17.03.2010 14:35 PM.

harabelere inmesiyle birlikte sarmaşıkların kendine özgü bir hareket biçimi olduğundan kuşulanırız. O noktaya kadar hiçbir şey netlik kazanmadığı için izleyici iyiden iyiye gerginleşecek ve heyecanlı bir serüven için hazırlanmış olacaktır.”¹⁹⁸

Film, karanlık bir ortamda sıkışıp kalmış bir genç kızın “yardım edin” çığlığıyla başlar. Üst çekim açısıyla kızın derin bir çukurda mahzur kaldığı anlaşılmaktadır. Kızın yüzünde korku hakimdir. Carter Smith bu sahnede klostrufobik bir atmosfer yaratmıştır. Bir sonraki sahnede kuş bakışıyla çekilen vahşi bir orman görülür. Kızın çığlıkları kesilir. Ardından gelen sahnede ise havuz başında tatil yapan gençler gösterilmektedir. Filmin başlangıcında izleyiciye birbiri ardına birbirinden bağımsızmış gibi görülen ve birbiriyle kontrast oluşturan üç mekan sunulmaktadır. Burada Carter Smith filmin kurgusal anlamda nasıl gelişeceğini ipuçlarını vermektedir.

Stacy (Laura Ramsey) ve Amy (Jena Malone) çok yakın arkadaşlardır. Amy'nin erkek arkadaşı Jeff (Jonathan Tucker) bir tıp öğrencisidir. Stacy'nin erkek arkadaşı Eric (Shawn Ashmore) ise sıradan birisidir. Jeff ve Eric kız arkadaşlarının sayesinde tanışır. Gençlerin aralarındaki konuşmalardan tatil için geldikleri Meksika'da son bir günleri kaldığı anlaşılır. Bu arada havuz başında Alman Mathias'la (Joe Anderson) tanışır. Mathias, Meksika'ya Yunan dostlarıyla kardeşini ziyarete gelmiştir. Kardeşinin kız arkadaşıyla haritada gösterilmeyen bir Maya tapınağında kazı yaptığından söz eder. Elinde tapınağın yerini gösteren bir kroki vardır. Mathias dört gence son tatil gününü kardeşini de görmek amacıyla Maya tapınağını ziyaret ederek geçirme teklifinde bulunur. Gençler teklife sıcak bakarlar. Bu arada Mathias'ın Yunan dostu Dimitri gece herkesi sahildeki partiye davet eder. Jeff ertesi gün erkenden yola çıkılacağı için partiden erken ayrılır. Ancak Amy içkinin etkisiyle Jeff'le gitmeyi reddeder. Daha sonra Amy Mathias'la dans etmek ister. Onları izleyen Stacy ile Eric, Amy'nin Mathias'ı öpüp öpmeyeceği konusunda oral seks yapma üstüne bahse girerler. Amy'nin Mathias'ı öpmeye kalktığında iddiayı kaybedeceğini anlayan Stacy, arkadaşını durdurmaya kalkar. Bu sahnede yönetmen Carter Smith, Stacy ile Amy arasındaki lezbiyen bir ilişkinin varlığını izleyiciye hissettirmektedir. Ertesi gün grup sabahın erken

¹⁹⁸ <http://www.image.net> 21.03.2010 20.00 PM.

saatinde yola çıkar. Amy Jeff'in ısrarıyla gönülsüz bir şekilde geziye katılır. Tapınağın krokisini taksiciye gösterirler. Taksi şoförü önce gösterdikleri yere gitmek istemez ama para karşılığında ikna olur. Grubu ormanın girişinde bırakarak hızla uzaklaşır. Ormanın derinliklerinde bir cip bulurlar. Mathias kardeşinin cipini tanır. Bu esnada Maya halkı tarafından takip edildiklerini fark ederler. Mathias elindeki krokiye bakarak Maya tapınağına giden gizli yolu bulur. Bu sarmaşıklarla kaplı bir tapınaktır. Amy elindeki fotoğraf makinesiyle tapınağın fotoğraflarını çekmeye başlar. Bu esnada Maya yerlileri tapınağın etrafında görülürler. Ancak hiçbiri tapınağına yaklaşmamaktadır. Ellerinde yayları gerilmiş oklar, liderlerinin elinde ise silah vardır. Tapınağına yaklaşmamaları konusunda gençleri uyarırlar. Ancak dillerini anlamayan grup yerlilerin fotoğraf çekilmesine kızdıklarını sanır. Dimitri Amy'nin elinden fotoğraf makinesini alıp yerlilere vermek ister. Aynı anda Mathias cep telefonundaki kardeşinin fotoğrafını göstererek onu aradıklarını anlatmaya çalışır. Dimitri fotoğraf makinesini vermek için yürüdüğünde yerliler onu oklarıyla vurur. Gruptakiler ne olduğunu anlamaya çalışırken yerlilerin lideri Dimitri'yi başından vurarak öldürür. Bu sahnede Carter Smith, ustaca bir anlatımla film kahramanları ile izleyicide aynı anda şok etkisi yaratarak filmin akışını birdenbire değiştirmektedir. Filmin kahramanları yaşadıkları şokun etkisiyle paniğe kapılarak tapınağın zirvesine çıkarlar. Burada Mathias'ın kardeşi ile kız arkadaşının kamp çadırını ve tapınağın ortasındaki tören odasına girmek için kurdukları makara sistemini görürler. Mathias'ın elindeki telefon kaçarken düşmüştür. Diğer cep telefonları ise kapsama alanı dışında kalmıştır. Grubun dış dünyayla bağları kesilmiştir. Bu sahneden sonra yönetmen Carter Smith'in film kahramanlarının olaylar karşısındaki değişimlerini yavaş yavaş ortaya çıkardığı ve bunu filmin sonuna kadar artan bir şekilde sürdürdüğü görülür. İlk değişim Jeff karakterinde yaşanır. Jeff birdenbire grup lideri gibi davranmaya başlar. Tüm kararları o alır. Yapılması gerekenleri o söyler. Tapınağın ortasındaki tören odasından gelen telefon sesi hepsini umutlandırır. Mathias telefonun kardeşine ait olduğunu düşünerek odaya inmeyi kabul eder. Eric ve Jeff, Mathias'ı makarayla aşağı indirirlerken ipin çürüdüğünü fark etmezler. İp kopar. Mathias yere düşer ve bel kemiği kırılır. Aşağı birisinin inmesi gereklidir. Amy bunu yapamayacağını söyler. Güçlü oldukları için Jeff ve Eric yukarıda kalmalıdır. Geriye tek Stacy kalır. Stacy odaya inmeyi kabul eder. Ancak ip kısalmıştır. Stacy zemine atlamak zorunda kalır. Dengesini kaybederek dizini yere çarpar. Ancak yarası önemli değildir. Bu esnada Jeff faydası

olmayacağını söylese de, onu dinlemeyen Amy yardım almak için piramitten aşağı iner. Jeff' de arkasından koşar. Yardım alamayacağını anlayan Amy öfkeyle kopardığı sarmaşığı yerlilere doğru fırlatır. Sarmaşık yerli küçük bir çocuğa çarpar. Panik halindeki çocuk yerli lider tarafından annesinin gözleri önünde vurularak öldürülür. Amy ve Jeff sarmaşığa dokunanın öldürüldüğünü, piramidin dışına çıktıklarında kendilerinin de öldürülecekleri gerçeğini fark ederler. Eric ve Jeff, Mathias'ı kurtarmak için çadır malzemelerinden sedye yapar. Amy'i sedyeyle aşağı indirirler. Çok zor da olsa Stacy ve Amy Mathias'ı sedyeye yerleştirmeyi başarır. Geceyi dört arkadaş çadırda uyuyarak geçirirler. Sabah, Stacy'nin acı içinde bağırışlarıyla uyanırlar. Stacy'nin yaralı bacağının içinde sarmaşıklar dolaşmaktadır. Jeff Stacy'nin bacağını bıçakla keserek sarmaşıkları dışarı çıkarır. Aynı anda çadırın dışında sedyede uyuyan Mathias'ın da bacaklarını sarmaşıklar sarmıştır. Mathias'ı sarmaşıklardan kurtarırlar. Kangren oluşmasına engel olmak ve ölüm riskini ortadan kaldırmak için Jeff Mathias'ın bacaklarının kesilmesi gerektiğini söyler. Ancak diğerleri buna karşı çıkar. Kendi aralarındaki konuşmayı Mathias duyar. Bu esnada tören odasından tekrar telefon sesi gelir. Kurtulmaları için bir umut doğmuştur. Telefonu almak için Stacy ve Amy birlikte aşağı inerler. Elleri meşale vardır. Telefonu ararlarken sarmaşıklara sarılı Mathias'ın kardeşinin cesediyle karşılaşır. Telefon sesinin sarmaşıklar tarafından çıkarıldığını fark ederler. Stacy kendisini yakalayan sarmaşıklardan Amy'nin yardımıyla kurtulur ve yukarı çıkarlar. Umutları tükenmektedir. Bu esnada Mathias bacaklarının kesilmesini ister. Operasyonu Jeff yapacaktır. Eric, Mathias'ın bacaklarını tutar. Jeff ateşte ısıttığı büyük bir taşla Mathias'ın bacak kemiklerini kırar ve bıçakla bacakları keser. Yine ateşte ısıttığı tavayla kesilen yerleri dağlar. Carter Smith bu sahneyi olanca çıplaklığıyla izleyiciye göstermektedir. Filmin kahramanları olayın şokunu yaşarken, Mathias'ın kesik bacakları sarmaşıkların saldırısına uğrar. İkinci gece çadırda Stacy, Eric'le Amy'i kendisi hakkında konuşurlarken bulur ve Eric'i Amy'i becermekle suçlar. Aralarında tartışırken, dışarıda Mathias sarmaşıkların saldırısına uğrar. Ağzından ve vücudunun yaralı olan yerlerinden sarmaşıklar çıkmaktadır. Nefes alamayan Mathias ölür. Olaylar karşısında film kahramanlarının tamamen bilinçsizce davranmaya başladığı görülür. Sabah çadırda Stacy belinde bir ağrı hisseder. Sarmaşıklar Stacy'nin ağrıyan yerine girmiştir. Jeff bıçakla Stacy'nin belini keser ve sarmaşıkları çıkarır. Olup bitenler karşısında tamamen bilinçsizce davranmaya başlayan Stacy bıçağı alır, dışarı çıkar ve içini sarmaşıkların sardığını düşünerek

bedeninin her yerini kesmeye çalışır. Jeff elindeki, bıçağı almaya kalkıştığında Stacy onu elinden yaralar. Sevgilisi Eric bıçağı almaya yöneldiğinde ise sırtı dönük olan Stacy ani bir dönüşle bıçağı Eric'in kalbine saplar ve onu öldürür. Stacy çıldırmak üzeredir. Sarmaşıklar Eric'in bedenini sarar ve sürükleyerek yok eder. Artık Stacy, Jeff ve Amy olayların sadece seyircisi olmuşlardır. Herhangi bir müdahalede bulunma gücünü kendilerinde bulamazlar. Stacy Jeff'e kendisini öldürmesi için yalvarmaya başlar. Piramidin çevresinde bekleyen Maya yerlileri gösterilirken Stacy'nin yalvarmaları kesilir. Jeff Stacy'i öldürmüştür. Carter Smith bu sahneyi izleyiciye göstermeyi tercih etmemiştir. Filmin kahramanları arka arkaya yaşadıkları şoklardan sonra istemeyerek de olsa birer katile dönüşmektedir. Artık piramitte Amy ve Jeff kalmıştır. Yapılması gereken bir tek şey vardır. Onun kararını her zaman olduğu gibi Jeff verir. Kendini kurban gibi sunarak Amy'nin kurtulmasını sağlamak. Yerdeki kanlarla Amy'nin yüzünü boyarlar. Jeff Amy'i ölmüş gibi göstererek kucagında piramidin basamaklarından indirir ve yere bırakır. Yerlilerle konuşarak dikkati üzerine toplar. Amy'nin yanından ayrılır. Yeteri kadar uzaklaştığında Amy'e kaçması için bağırır. Amy yerden kalkar ve koşturarak ormana dalar. Bu esnada yerliler oklarıyla Jeff'i vururlar. Yerde yatan Jeff'in başına gelen yerlilerin lideri onu öldürür. Amy cipe ulaşır ve ormandan kaçmayı başarır. Son sahnede Dimitri'nin arkadaşları olan iki Yunan piramide ulaşır ve film başlangıç noktasına geri döner.

Moda fotoğrafçısı Carter Smith'in, ilk uzun metrajlı filmi olmasına rağmen, "The Ruins" de ışık, kurgu, digital efektler, kamera hareketleri ve çekim açılarını öykünün dramatik yapısını güçlendirecek şekilde kullanması onun gelecekte iyi bir yönetmen olabileceğinin kanıtıdır.

Teknik ve estetik sunumunun incelenmesinin yanı sıra "The Ruins" filmi dramatik yapısının taşıdığı unsurlar nedeniyle psikanalitik bakış açısıyla da analiz edilmesi gereken bir filmidir. Bilindiği gibi Freud kişiliğin üç temel özelliğinden söz eder: altbenlik (id), benlik (ego), süperegö (üstbenlik). Bu üç temel özelliğin, filmde olayların geçtiği mekanlarla metaforik olarak ifade edildiği görülmektedir. Filmin başındaki tatil yapılan mekân, alt benliği temsil etmektedir. Altbenlik, kişiliğin biyolojik yönüdür ve haz ilkesinin egemenliği altındadır. İçgüdüleri ve fizyolojik öğeleri içine alır. Enerji birikimine dayanamaz, boşalım elde etmek ister. Tatil bir

boşalma eylemidir. Filmde havuz başıyla, sahildeki parti görüntülerinde Freud'un yaşam içgüdüğü olarak ele aldığı cinsellik içgüdüğünün yönetmen tarafından vurgulandığı görülmektedir.

Filmdeki piramit benliğe (ego) karşılık gelmektedir. Benlik, kişiliğin psikolojik yönüdür. Benlikte haz ilkesi yerini gerçeklik ilkesine bırakır. Karar verme, olayları yorumlama, anksiyete gibi mekanizmalar benlikte yaşanır. Freud'a göre benliğin en önemli görevi içgüdüsel isteklerle çevresel faktörler arasında denge kurmak, bireyin yaşamının sürdürülmesi ve türünün devamını sağlamaktır. Ancak benlik, denetimi altına alamadığı yoğun uyarılmalar karşısında anksiyete duygusunun saldırısına uğrar.¹⁹⁹ Filmde olaylar karşısında Jeff karakterinin grup lideri gibi hayatta kalmaları konusunda kararlar alan kişi olarak ön plana çıktığı ve diğerlerinin onun kararlarına uydukları görülmektedir. Ancak piramitte ardı ardına yaşanan ve şok etkisi uyandıran olaylar film kahramanlarının psikolojik yapılarının giderek bozulmasına, daha sonra da ortaya çıkan anksiyetelere bağlı olarak bedensel yok oluşlarına kadar varmaktadır.

Filmin dramatik örüntüsü insan bedenine ve benliğine saldırı üzerine kuruludur. Filmin en önemli sembolü ise ölüm içgüdüğünü temsil eden sarmaşıklardır. Sarmaşıkların insan bedenine saldırısı film içinde sıklıkla görülmektedir. Freud'a göre saldırganlık ölüm içgüdüğünün bir türevidir. Ölüm içgüdüğünün iç noktası bireyin yıkıcı güçleri kendine yöneltmesi ve kendini yok etmek istemesidir. Maya yerlilerinin yaşadığı orman üstbenliği temsil etmektedir. Üst benlik kişiye aktarılan ödül ve ceza uygulamalarıyla pekiştirilen geleneksel değerleri içerir. Kişiliğin ahlaki yönüdür. Gerçekten çok, olması gerekenle uğraşır, hazdan çok kusursuzluğa ulaşmak ister. Üstbenliği ilgilendiren husus, bir şeyin doğru ya da yanlış olduğuna karar verip, toplum tarafından onaylanmış değer yargılarına göre davranmaktır. Üstbenlik, altbenlik ve benliğe karşı çıkarak onları kendi istediği düzene yöneltme eğilimindedir. "Ruins"te film kahramanları piramide girerek Maya halkının değerlerine, yasaklarına karşı gelmiştir. Piramidin dışına çıkmalarına izin verilemez. Yasaklara uymadıkları için cezalandırılmaları

¹⁹⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Freud, Sigmund; **Cinsiyet Üzerine**, Çev: Avni Öneş, Say Yayınları, İstanbul, 1983

gerekir. Bu ceza ölümdür. Piramidin içinde kendi vicdanları ve korkularıyla baş başa bırakılarak bunun muhasebesini yapmaya zorlanırlar. Filmin sonunda Jeff karakterinin kendini bir kurban gibi sunarak öldürülmeyi göze alması iki şekilde yorumlanabilir. Birincisi çaresiz kalarak bireyin kurallara teslimiyeti, ikincisi ise bireyin kurallardan kurtulmasının tek yolunun bu olması. Nedeni ne olursa olsun Jeff için sonuç ölümdür. Ancak yönetmen Carter Smith filmde ikinci bir seçenek olarak kaçarak kurtulmayı da göstermektedir. Filmin kadın oyuncularından Amy, Jeff'in öldürülme anını fırsat bilerek kaçmayı başarır. Amy'nin kurtulması için Jeff'in ölmesi gereklidir. Carter Smith filmde Amy'nin nereye gittiğini izleyiciye göstermez. Yardım mı getirecektir yoksa bu olayı unutarak baskılayacak mıdır?. Korku ve gerilim filmlerinin genel yaklaşımı gereği, bu izleyicinin yorumuna bırakılan bir sondur. Ancak Carter Smith filmi burada sonlandırmamaktadır. Freudyen yaklaşımla bakıldığında kişiliği oluşturan öğeler arasındaki çatışma süreklilik arz ettiği ve herkes için geçerli olduğundan film, dramatik yapısı gereği başlangıç noktasına dönecektir. Filmin son sahnesinde dostları Dimitri'yi arayan iki Yunan arkadaşın piramide doğru yürüdükleri görülmektedir. Aynı olaylar onlar içinde tekrarlanacaktır.

Psikanalitik çözümler ışığında film, günümüzde var olan toplumsal yapıdan kaynaklanan baskıların yarattığı korku ve travmalar yüzünden, bireyin psikolojik ve bedensel olarak çöküşünü ve giderek yok oluşunu anlatmaktadır.

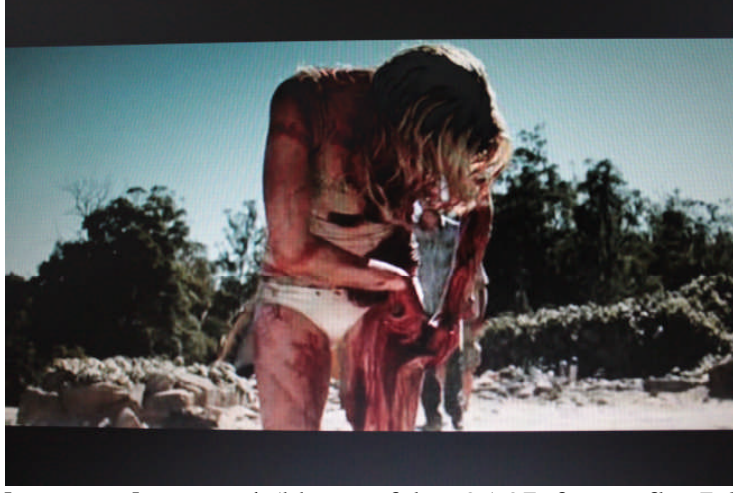
3.4.1. The Ruins filminden seçilen örnek karelerin moda fotoğrafçılığında belirlenen estetik yaklaşımlarla benzeşimi



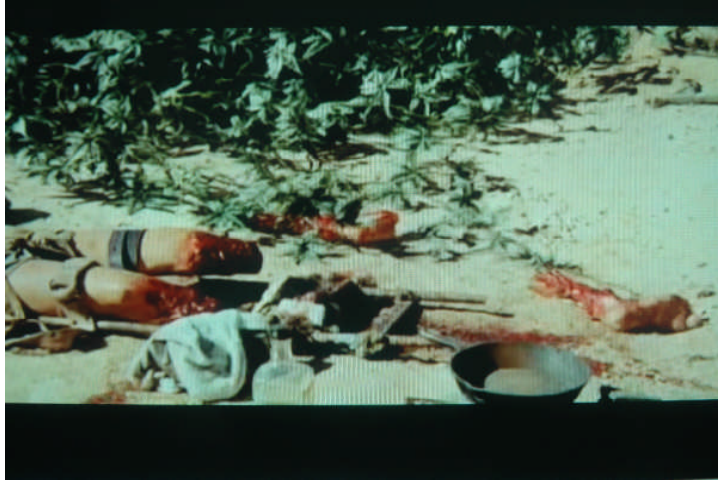
cinsellik ve erotizm (bkz: sayfalar: 113-114, fotoğraflar 47-48-49-50)



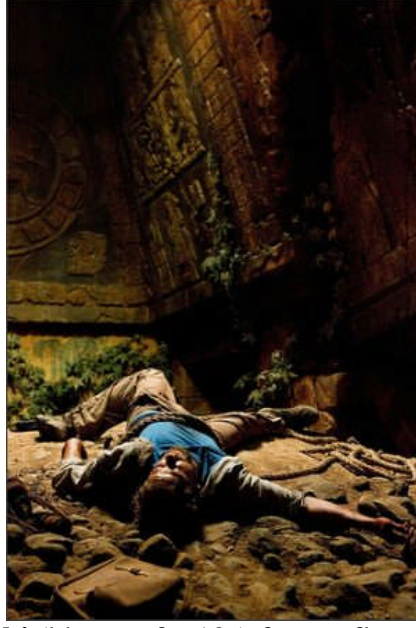
şiddet (bkz: sayfalar: 95-96, fotoğraflar: 7-8-9)



beden parçalanması 1 (bkz: sayfalar: 95-97, fotoğraflar 7-8-9)



beden parçalanması 2 (bkz: sayfalar: 95-96, fotoğraflar: 7-8-9)



klostrofobi (bkz: sayfa: 105, fotoğraflar: 28-29-30)

3.5. Dewey Nicks ve “Slackers”

1961 doğumlu Dewey Nicks bir reklamcının oğlu olarak St.Louis’te doğmuştur. Art Center College of Design (Pasadena, California) mezunudur. 1986 yılında ticari ve moda fotoğrafçılığına başlayan Dewey Nicks’in fotoğrafları Vogue, Vanity Fair, Harper’s Bazaar, W, GQ dergilerinde yayınlanmıştır. En dikkate değer çalışmaları Tom Hilfiger tasarım grubunun hazırladığı kampanyalar için çektiği fotoğraflardır. 2002 yılında çektiği Slackers filmi Dewey Nicks’in ilk uzun metrajlı film çalışmasıdır²⁰⁰.

Senaryosunu David H. Steinberg’in yazdığı ‘Slackers’ filminin eleştirilenler tarafından ciddi eleştiriler aldığı söylenemez. İyi bir örnek olmamasına rağmen, biçim ve içerik olarak moda fotoğrafçılığında yer alan unsurları barındırması nedeniyle ele alınıp incelenmelidir.

²⁰⁰ <http://www.deweynicks.com> 18.04.2010 22.00 pm.

Film, Holden Üniversitesi'nde okumakta olan üç eşcinsel arkadaşın (Sam, Dave ve Jeff) fizik sınavının test kitapçığını ve yanıtlarını çalmak için yaptıkları eylemle başlar. Sam (Jason Segal) ve Dave (Dewon Sava) motorsikletle üniversite yerleşkesi içindeki kızlar yarışını videoya çekmektedir. Bu arada Dave, kimse görmeden yarışın dönüş noktasındaki işareti değiştirerek kızların sınav kitapçıklarını taşıyan kamyonetin önünden geçmelerini sağlar. Dikkati dağılan sürücünün kızlara bakmasından yararlanan Jeff (Michael Marona) aracın arkasından içeri girerek soru kitapçıklarından iki tanesini ve cevap anahtarını çalarak araçtan iner. Aynı anda Sam çarpılmış bir bisikleti duran kamyonetin arkasına fırlatarak kaza yapmış izlenimi yaratır. Telaşa kapılan sürücü aşağı indiğinde Sam'i yerde bacağını tutarken görür. Bu esnada kamera Jeff'in elindedir. Olayın görüntülenmesinden rahatsızlık duyan sürücü oradan hızla uzaklaşır. Bu olaydan sonra Sam , yerleşkede ,bacağı kırılmış numarasıyla gezmeye başlar.

Sınav sekansında kalabalık bir amfide Ethan (Jason Schwartzman), Angela (James King) ve Angela'nın oda arkadaşı Reanna (Laura Prepon) yan yana oturmaktadır. Ethan sınav için kalem almaya kalktığında yerine Dave oturur. Ethan geri döndüğünde Dave'e sinirlenerek yerinden kalkmasını ister. Çünkü orası Angela'nın yanındır ve Ethan Angela'ya fetişist boyutta aşıktır. Aralarındaki tartışmaya sınav gözetmeni müdahale eder ve Ethan'ı başka bir sıraya oturması konusunda uyarır. Ethan Dave'i kara listeye aldığını söyleyerek yanından ayrılır. Angela'nın yanından geçerken de onun saçlarını koklamayı ihmal etmez. Dave sınav başlamasından kısa bir süre sonra yanında getirdiği sınav kitapçığını bir fırsatını bulup önündeki kitapçıkla değiştirir. Sınavdan çıkmadan önce de Angela'ya telefon numarasını ve aramasını isteyen bir not yazar. Ancak sınav bittiğinde Angela notu almadan çıkar. Ethan Angela'nın oturduğu yere gelir. Elinde kıl toplayıcı alet vardır. Angela'nın saçlarını toplamaya çalışır. Sadece tek bir saç teli bulmasına rağmen çok mutlu olur. Tam amfiyi terk edecekken Dave'in notunu görür. Dave'e şantaj yapmak için kağıdı yanına alır. Ethan bahçede yürürken Angela'yla Reanna'yı görür, onlara seslenerek durdurur ve aniden üçü pornografik bir şekilde birbirlerini öpmeye başlar. Ancak Sam'in sorusuyla Ethan bu hayalinden uyanır. Kızlar bunu fırsat bilerek oradan uzaklaşır.

Sakatlanmış numarasıyla sınava girmeyen Sam, öğrenci bürosunda sınava girer. O da Dave gibi bir fırsatını bularak sınav kitapçığını değiştirerek sınavı

başarıyla geçer. Sınav sonrası odalarında yaptıkları sahtekarlığı kutlayan üç eşcinsel arkadaş fanteziler kurar. Yönetmen Dewey Nicks bu sahnelerde, izleyici ile film kahramanları arasına üçüncü bir göz koymaktadır. Bu göz fantezileri izleyiciye aktaran bir kameradır. Filmin moda estetiğine en yakın yeri fantezilerin yer aldığı bu bölümdür. İlk fantezi görüntüsü üç arkadaşın birlikte bindiği üçlü bisiklet görüntüsüdür. Ardından öykü kahramanları gibi giyinen üçlü, gökyüzünde uçarken görülür. Bir sonraki fantezi ise Jeff çıplak bir şekilde yatağa bağlıdır ve travesti kılığına girmiş olan Sam elindeki paraları saymaktadır. Birden içeriye Jeff'i kurtarmak için Süpermen kılığında Dave girer. Bir başka fantezi görüntüsü ise sallanan bir arabada kızlarla eğlenen üç arkadaşın görüntüsüdür. Ardından üç arkadaş Jeff'in doğum gününü kafeteryada kutlarken görülür. Bu kutlama esnasında flashbacklerle üç arkadaşın geçmişte yaptığı sınav sahtekarlıkları gösterilir.

Daha sonra Ethan Dave'e şantaj yapmak için spor salonunun soyunma odasında yıkanan üç arkadaşın yanına gider. Filmin bu sahnesinde yönetmen, biçimsel olarak moda fotoğrafında kullanılan karelere gönderme yapmaktadır. Dave'in Angela'ya asıldığını söylese de Sam ile Jeff'i ikna edemez. Angela'nın Ethan'la birlikte olmasını sağlamak amacıyla bir anlaşma yaparlar. Bir sonraki sahnede Ethan'ın odası görülür. Ethan Angela'nın saç tellerinden küçük bir bebek yapmıştır. Her tarafta Angela'nın fotoğrafları vardır. Ethan bilgisayar Angela'nın gizli çekilmiş video görüntülerini izlemektedir. Onun külotunu başına geçirir. Yönetmen bu sahnede Ethan'ın nasıl bir cinsel kimliğe sahip olduğuna vurgu yapmaktadır. Ethan için Angela fetişleştirilmiş cinsel bir objedir. Anlaşmayı yerine getirebilmek için Jeff, Angela'nın çalışma takvimini çalmak amacıyla onun odasına gider. İçeri girdiğinde Reanna vibratörle mastürbasyon yapmaktadır. Jeff'e odada ne aradığını sorsa da onunla ilgilenmez ve mastürbasyona devam eder. Jeff, Angela'nın bilgisayarından gerekli bilgileri kopyalarken Reanna'nın orgazm çığlıkları duyulur. Bu esnada Dave de hakkında bilgi toplamak için araştırmacı kılığında Angela'nın anne ve babasını ziyarete gider. Ama filmdeki kahramanlar gibi onlar da normal değildir. Angela'nın annesi Dave'e asılır ve babasının bir anlık yokluğunda Dave'e oral seks yapar. Angela hakkındaki bilgileri elde eden Ethan, yakın olmak için Angela'nın belli zamanlarda yardım amacıyla çalıştığı hastanede gönüllü olarak görev alır. Angela hastane odasında yaşlı bir fahişeye bakmaktadır. Ethan'ı gören Angela şaşırır. Yaşlı fahişe kimsenin fark etmediği bir anda Ethan'a oral seks

çağrıştıran hareketler yapar. Bir an nefesi kesilir gibi olur. Angela doktor çağırarak için dışarı çıkar. Yaşlı fahişe bunu fırsat bilerek Ethan'a sabunlu süngerle kocaman göğüslerini sildirir. İçeri giren Angela, doktor ve hemşire gördükleri manzara karşısında şaşırırlar. Yardım ettiğini sanan Ethan'ı oradan uzaklaştırırlar. Bu arada Angela Dave ile ders çalışmak için geceleri arkadaşlarına gider. Angela Dave'e aşık olmuştur. Bir gece dönerlerken yolda öpüşürler. Ancak Dave verdiği söz yüzünden kendini geri çeker. Angela Reanna'ya, Dave'e aşık olduğundan ve eşcinselliğinden bahseder. Ertesi gün Ethan, Angela'nın gönüllü olarak çalıştığı lokantaya gider. Kendisinin de gönüllü çalıştığını söyler. Angela bu rastlantılara şaşırır. Yemek dağıtım sırasında kendini Ethan'a yakın hissederek Dave'i sevdiğini söyler. Kıskançlığını güçlkle bastıran Ethan'ın, yatağa bağladığı Dave'e, Angela'nın vücudunu ıslak süngerle silerek onu orgazma ulaştırırken izlettirdiği sado-mazoşist bir sahneyi düşlediği görülür. Bu sırada yemeği dağıtırken kendini tutamayıp yemeği eliyle tepsiye koyar. Karşısındaki adam da dayanamayıp Ethan'ın boğazına sarılır.

Ethan, Angela'yı Dave'den soğutmak ve eşcinsel arkadaşlarıyla arasını açmak için ikisini birlikte görüntülemenin planlarını yapar. Yine bir gece ders çalıştıkları arkadaşlarından dönerken, Dave Angela'nın isteklerine kayıtsız kalmaz ve havuzda birlikte olurlar. Ethan elinde kamerasıyla dolaşırken rastlantı sonucu ikisini görüntüler. Bu sahne yönetmen tarafından dikizci bakışın kullanıldığı bir sahnedir. Çektiği kaseti hemen Jeff'le Sam'a izlettirir. Angela hakkındaki bilgilerle kasedi takas eder. Dave odaya döndüğünde Sam ile Jeff kaseti izlemektedir. Dave arkadaşlarına Angela'yı sevdiğini itiraf etmek zorunda kalır. Ama Ethan, Dave'nin kendisi hakkında topladığı bilgileri Angela'ya çoktan ulaştırmıştır. Angela hayal kırıklığına uğrar. Elindeki disketi göstererek odasına gelen Dave'i kapıdan kovar.

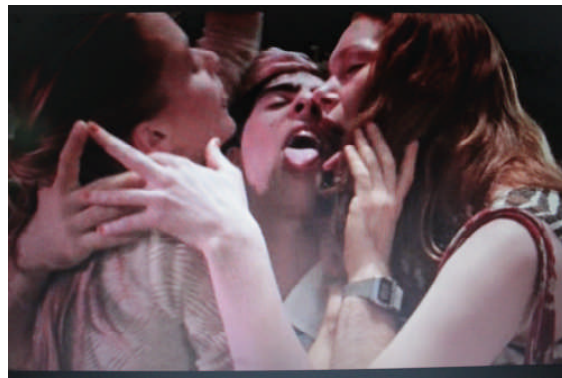
Davranışından çok hoşnut olan Ethan, gece, odasında Angela'nın saçlarından oluşan bebeği eline alıp, mastürbasyon yaparken görülür. Bu sırada Dave, Ethan'a haddinin bildirilmesi gerektiğine arkadaşlarını ikna eder. Üç arkadaş yeni bir plan yaparlar. Önce iş görüşmesi için banyoda hazırlandığı sırada Jeff, Ethan'ın odasının polaroid makinasıyla fotoğraflarını çekip, çalınan sınav kitapçığını Ethan'ın çantasına koyar. Sonra da Angela'nın saçlarından yapılmış bebeği alır ve odadan çıkar. Dave, Ethan'ın görüşeceği iş adamıyla buluşup, ukala tavırlarıyla adamı

çileden çıkartır. Daha sonra buluşmak üzere sözleşirler ama işadamı bir daha geldiğinde Ethan'ı içeri sokmamaları için güvenliğe haber verir. Ethan iş merkezine geldiğinde ne olduğunu anlamadan kapı dışarı edilir.

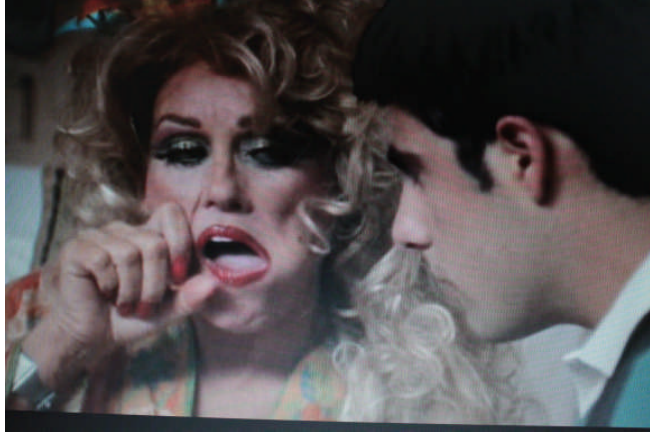
Amfide yeni bir sınav vardır. Dave Angela'ya seslenerek olup biteni anlatır ve onu sevdiğini söyler. Angela inanmak istemez. O sırada kendinden emin bir şekilde içeri Ethan girer. Aynı anda Sam ve Jeff'te amfiye girerek, çekilen fotoğrafları ve bebeği Angela'ya gösterirler. Ethan ne yapacağını şaşırır. Bu arada Jeff, telefonla sınav gözetmenine Ethan'ı ihbar eder. Gözetmen tarafından çantasında çalınan sınav kitapçığı bulunan Ethan'ın kaçıktan başka çaresi kalmamıştır. Bunlar olurken Sam'le Reanna birbirlerinden hoşlanır. Angela ile Dave , Reanna ile Sam öpüşürken bütün öğrenciler onları alkışlar. Sonraki sahnede film kahramanlarının mezuniyeti görülür. Ethan mezun olamamıştır. Film, bir lokantada piyano başında şarkı söyleyen Ethan'ın mahzun görüntüsüyle sonlanır.

Dewey Nicks'in 'Slacker' filmi, insan ilişkilerinin eşcinsellik, soft porno, fetişizm, sado-mazoşizm, biseksüellik ve dikizci bakış üzerinden anlatıldığı komedi türünde bir filmidir. Komedi unsuru olarak işlenen cinsel sapmalar filmin sonunda normale dönmektedir. Bir moda fotoğrafçısı olarak Dewey Nicks, moda fotoğrafçılığının biçim ve içerik olarak cinsellikle ilgili kullandığı görselleri (neredeyse tümünü) filmin öyküsünü oluşturan unsurlar olarak kullanmıştır.

3.5.1. Slackers filminden seçilen örnek karelerin moda fotoğrafçılığında belirlenen estetik yaklaşımlarla benzeşimi



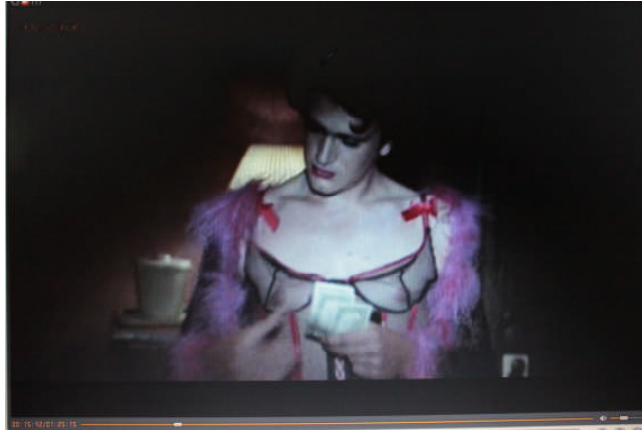
soft porno 1 (bkz: sayfalar:113-114, fotoğraflar: 47-48-49-50)



soft porno2 (bkz: sayfalar: 113-114, fotoğraflar: 47-48-49-50)



eşcinsellik (bkz: sayfa 101, fotoğraflar: 22-23)



cinsel dönüşüm (bkz: sayfa: 99, fotoğraflar: 16-17)



dikizci bakış (bkz: sayfa: 108-109, fotoğraflar: 35-36-37-38)



fetişizm (bkz: sayfa: 94, fotoğraflar: 4-5-6)

SONUÇ

Moda, üretim ve tüketim ilişkilerinin belirlediği toplumsal yapının değişimine bağlı olarak dönemsel özellikler gösteren ve pek çok çağdaş düşünürün üzerinde tartıştığı, günümüzde de güncelliğini kaybetmeyen sosyolojik bir kavramdır.

E. Mybridge ve E. Marey'in 19. yüzyıl sonlarına doğru yaptıkları öncü çalışmalara dayandırılabilir belli belirsiz olan sinema fotoğraf ilişkisi, teknik ve estetik gelişimlerine bağlı olarak tarihsel süreç içerisinde giderek netleşmiştir.

21. yüzyılın en güçlü anlatım diline sahip sinema sanatının görüntüsel ve anlatsal öğeleri ile birbiriyle iç içe geçmiş moda fotoğrafçılığının görsel öğeleri kaçınılmaz bir şekilde çakışmıştır. Tıpkı daha önceki dönemlerde görsel sanatların kutsal kitaplar, klasikler ve kahramanlar üreten literatürün anlatıya dayalı öykülerindeki imgeselliğe ve görselliğe dayandığı gibi.

Sinemanın son derece etkili yönünü temsil eden 'anlatisallığın' günümüz moda alanında çalışan fotoğraf sanatçıları tarafından etkin ve giderek artan bir şekilde moda fotoğraflarına sokulduğu görülmektedir.

Moda fotoğrafçılarının sinemasal olan görsel ve anlatsal öğelere bağlı kalma dürtüsü, sinema sanatından üretilen görsellik somut hale dönüşmüştür.

Sinemanın kitlesel beğenisinin temel kaynakları olarak işlenen görkem ve melodram, kolay uygulanabilir özelliklerinden dolayı fotoğrafçılar tarafından anlatılarının görsel zenginliği ve etkisini arttırmak üzere moda fotoğraflarının içine sızdırılmıştır.

Çağdaş moda fotoğrafçıları sinema öykülerinin anlatı metinlerinden, ışık, gölge, objektif ve kamera açılarına kadar pek çok sinemasal tekniği fotoğraflarında kullanmışlardır.

Bugün moda fotoğrafının, sinema alanında üretilen kodları geliştirebilecek, kendi alanında teknik ve estetik boyutta yeni kodlar üretebilecek, bunları görsel boyutta sinemasal anlatıma katkıda bulunacak şekilde estetize edebilecek en güçlü sanatsal anlatı alanı olduğu söylenebilir.

Günümüzde moda, moda fotoğrafı, sinema, görsel iletişim dilleri olarak, rekabet, etkileşim ve iç içe geçmişlik koşullarıyla karşılaştırılıp değerlendirilmelidir. Tüketim toplumunda var olan toplumsal ilişkiler bağlamında, bu üç koşul, ironik bir ifadeyle, giydirilmiş bedenin görüntüsünün oluşumu ve sunumuyla birebir ilişkilidir. Moda dünyasının kendini geniş kitlelere tanıtmak adına özellikle görsel sanat alanlarıyla yakınlaşma düşüncesi, böyle bir değerlendirmeyi zorunlu kılmaktadır.

Son on yıl içinde moda fotoğrafçılığında sinema yönetmenliğine geçiş yapan yönetmenlerin sayısındaki artış ve çektikleri filmlerin ilgi çekmesiyle birlikte, bu üç alan arasında yeni bağlantılar kurma gereği doğmuştur.

Öncelikle günümüzde moda fotoğrafçılığında sinemaya yönelen sanatçıların bu davranışı iki bulguyla yanıtlanabilir: Birincisi, günün moda ideolojisiyle- buna ideoloji denilebilirse-kendi dünya görüşleri ve sanatsal yaklaşımları arasındaki çelişki, ikincisi de günümüzün bilgisayar teknolojisinin yeni sanatsal yaratı alanları açmasıdır.

Birinci bulgu, moda fotoğrafçılığı tarihi süresince moda fotoğrafçılarıyla moda tasarımcıları arasında yaşanan olayın günümüzdeki uzantısına işaret etmektedir. İkinci bulguya gelince; bugün her alanda olduğu gibi bilgisayar teknolojisinin görsel sanat dallarında da kullanımının etkileri giderek daha fazla hissedilmektedir. Sürekli olarak gelişimini sürdüren bilgisayar teknolojisi, sanat yapıtlarının oluşum aşamasında, sanatçılara çok farklı üretim seçenekleri sunarak yaratı kapasitelerini arttırmaktadır. Dolayısıyla, bu çok seçeneklilik, sanat yapıtının görsel teknik ve estetik niteliğinde değişim ve dönüşümlere neden olan yeni anlatım biçimlerinin ortaya çıkmasına yol açmaktadır. Çoklu medya kullanımıyla şekillenen ve ‘yeni bir üretim tarzı’ olarak adlandırılacak bu sanatsal tavır, günümüzün

sanat yapıtlarının da yeni bir bakış açısıyla değerlendirilerek analiz edilmesini zorunlu kılar. Diğer bir deyişle, bu teknolojiye dayalı ‘yeni üretim tarzı’, görsel sanatlarda ama özellikle de sinemada “gerçeklik izlenimi”nin yeniden tartışılmasını gerekli hale getirmektedir. Ama asıl konu, bilgisayar teknolojisinin giderek yaygınlaşması ya da kolay elde edilebilmesi ve yazılım programlarının neredeyse sınırsız görsel efekt oluşturabilme yeteneği sayesinde pek çok sanatçının kendi sanat dalının dışında da sanatsal ürünler tasarlayarak, kendini daha iyi ifade edebilecek farklı alanlara geçme şansını yakalamasıdır. Bu davranış, çoğunlukla da, fotoğraf sanatçılarının, görsel kurgu, teknik ve estetik yaklaşımdan kendilerine en yakın alan olan sinemaya yöneliminde görülmektedir.

Fotoğraf sanatçılarının ilk yönetmenlik denemeleri genellikle küçük bütçeli kısa metrajlı filmler ya da belgesel filmler olmaktadır ve kendilerine güvenleri arttıkça uzun metrajlı filmlere yönelmektedirler. İncelenen filmlerin yönetmenleri de benzer bir süreçten geçmişlerdir.

Günümüzde ‘dikizci bakış’, ‘cinsellik’, ‘erotizm’, ‘bedenin sunumu’na ait sanatsal yaklaşımlar üzerinde yapılan tartışmalar, moda, moda fotoğrafı ve sinemanın gündemini oluşturmaktadır. Araştırmada ele alınan filmlerde yönetmenlerin aynı konulara vurgu yaptıkları görülmektedir.

LaChapelle, ‘Rize’ adlı belgeselinde Amerikan zencileri arasında ortaya çıkan krump dansını anlatırken sosyolojik bir araştırmaya girmez, izleyiciye hissettirmeden dansın bedensel hareketleri üzerinde yoğunlaşır. Filmde LaChapelle, izleyiciyi görüntülerle baş başa bırakarak sanki kamerayı izleyicinin kendisi kullanıyormuş hissi yaratmıştır. LaChapelle her ne kadar sinematik imajlarla oynamamış gibi görünse de, çekim özellikleri ve kullanılan müzikte kendi moda fotoğrafçılığı stilini sezdirmeden filmin anlatımına sokmayı başarmıştır.

Sean Ellis’in ‘Cashback’ filminde ise dikizci bakış, cinsellik, erotizm ve kadın bedenine yaklaşım neredeyse bir ders niteliğinde izleyiciye sunulmaktadır. Cashback filmi, moda dünyasını tanıyan bir fotoğrafçı olarak Sean Ellis’in günümüz tüketim toplumunda yaratılan fetişleştirilmiş kadın imgesi düşüncesine karşı çıkararak kadının gerçek kimliğinin nasıl geri kazandırılabilceğinin önerisini

sunduğu bir filmidir. Sinemasal anlatım biçimi ve düşünce yapısıyla Sean Ellis, geleceğin önemli yönetmenleri arasında yer alabileceğinin ipuçlarını vermektedir.

Yönetmen Carter Smith'in 'Ruins' adlı filmi, günümüz toplumsal örgütlenme biçiminden kaynaklanan baskıların, üzerinde yarattığı psikolojik ve bedensel travmalara dayalı olarak bireyin çöküşünün ve yok oluş sürecinin metaforik öyküsüdür. Carter Smith, kapalı ve karanlık ortamlarda geçen korku ve gerilim filmlerinin aksine, yaşanan olayları gün ışığı altında tüm çıplaklığıyla sunmaktadır.

Görsel açıdan bakıldığında, Carter Smith'in, moda fotoğraflarında yer alan bedene yönelik şiddet olgusunu filmin genelinde kullandığı görülmektedir.

Yönetmenliğini Dewey Nicks'in yaptığı 'Slackers' filmi bir üniversitede, mezuniyet aşamasındaki gençlerin başından geçen olayları anlatan komedi türünde bir filmidir. Dewey Nicks, filminde, film kahramanları arasındaki ilişkileri cinsel sapmalar üzerine oturtmuştur. Yönetmen Dewey Nicks'in moda fotoğrafında kullanılan cinsellikle ilgili kullanılan pek çok öğeyi neredeyse filmin tamamında kullanmıştır.

Moda fotoğrafçılığında sinemaya geçiş yapan yönetmenlerin sinemasal üretime etkilerinin ve katkılarının ne yönde gelişeceği moda, moda fotoğrafı ve sinema üçgeninde izlenmesi gereken yeni bir araştırma alanı olarak karşımızda durmaktadır.

KAYNAKÇA

Kitap:

BARTHES, Roland; **Camera Lucida**, Çev: Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1992

BAUDRILLARD, Jean; **Baştan Çıkarma Üzerine**, Çev: Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005

BAUDRILLARD, Jean; **Simülarklar ve Simülasyon**, Çev: Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 1998

BAUDRILLARD, Jean; **Şeytana Satılan Ruh Ya da Kötülüğün Egemenliği**, Çev: Oğuz Adanır, Doğu Batı yayınları, Ankara, 2005

BAUDRILLARD, Jean; **Tüketim Toplumu**, Çev: Hazal Deliçaylı-Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997

BAUDRILLARD, Jean; **Üretimin Aynası**, Çev: Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1998

BAUDRILLARD, Jean; **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm** Çev: Oğuz Adanır, Boğaziçi -Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2008,

BENJAMİN, Walter; **Pasajlar**, Çev: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993

BURKE, Peter; **Tarihin Görgü Tanıkları**, Çev: Zeynep Yelçe, Kitap Yayınları, İstanbul, 2003

CALEFATO, Patrizia, **Clothed Body**, Berg Publishers, 2004

CARTERS Michael, **Fashion Classics Carlyle to Barthes**, Berg Publishers, 2003

CRANE, Diana; **Moda ve Gündemleri** Çev: Özge Çelik, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003

DAVIS, Fred; **Moda, Kültür ve Kimlik**, Çev: Özden Arıkan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997

DENZİN, Norman K.; **Images of Postmodern Society**, Sage Publications, London, 1991

DUCROS, Françoise; **'The Dream Of Beauty Fashion and fantasy', A New History Of Photography**, ed. Michel Frizot, Könnemann, Köln, 1998,

ENGLISH, Bonnie, **A Cultural History Of Fashion In The 20th Century**, Berg Publishers, New York, 2007

FAUCAULT, Michel; **Cinselliğin Tarihi**, Cilt 3 , Çev: Hülya Tufan, Afa Yayınları, İstanbul, 1994

FREUD, Sigmund, **Psikanaliz Üzerine**, Çev: Avni Öneş, Say Yayınları, İstanbul, 1981

FREUD, Sigmund; **Cinsiyet Üzerine**, Çev: Avni Öneş, Say Yayınları, İstanbul, 1983

IŞIK, Emre; **Beden ve Toplum Kuramı**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1998

KAHRAMAN, Hasan Bülent, **Cinsellik Görsellik Pornografi**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005

KAISER, Susan, B.; **Social Psychology of Clothing: Symbolic Appearances in Context**, Fairchild Publications, New York, 1998

KIZILÇELİK, Sezgin; **Sosyoloji Teorileri 2**, Emre Grafik Tasarım- Dizgi&Kapak, Konya, 1994

KISMARIC, Susan, Respini,Eva, **Fashioning Fiction**, The Museum of Modern Art, New York, 2004

MONACO, James, **Bir Film Nasıl Okunur?**, Çev: Ertan Yılmaz, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2001

MORALI-DANINOS, André; **Cinsel İlişkiler Sosyolojisi**, Çev: Samih Tiryakioğlu, Varlık Yayınları, İstanbul, 1973

MULVEY, Laura, **'Visual Pleasure and Narrative Cinema'**, **Narrative, Apparatus, Ideology**, Ed.Philip Rosen, Columbia University Press, New York, 1986

OSKAY, Ünsal, **XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri**, A.Ü.,S.B.F Yayınları, Ankara, 1982

ÖZDEMİR, Selda Tan, **Kara Filmler (Neo-Noir'dan Future Noir'e)**, ALTıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2003

PAVIS, Partice; **Gösterimlerin Çözümlemesi**, Çev: Şehsuvar Aktaş, Dost Yayınları, Ankara, 1996

PEZZELA, Mario, **Sinemada Estetik**, Çev: Füsun Demir, Dost Kitabevi, Ankara, 2006

PULTZ, John; **Photography and the Body**, The Everyman Art Library, London, 1995

REED, Evelyn, **Bilimde Cins Ayrımı**, Çev: Şemsa Yeğin, Payel Yayınları, İstanbul, 1987

SHAVIRO, Steven; **Cinematic Body**, Univercity of Minnesota Press, 1993

SMEDLEY, Elliott, '**Escaping to Reality Fashion Photography in the 1990s**', **Fashion Cultures: theories explorations and analysis**, ed. Stella Bruzzi, Pamela Church Gibson, Routledge Taylor & Francis Group, 2000

SONTAG, Susan; **Fotoğraf Üzerine**, Çev: Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1993

STEELE, Valerie; **Fashion Teory**, Berg Publishers, 2001

TOPÇUOĞLU, Nazif, **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003

VASSAF, Gündüz, **Cehenneme Övgü-Gündelik Hayatta Totalitarizm** Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995,

VEBLEN, Torstein, **Aylak Sınıfın Teorisi**, Çev: Zeynep Gültekin, Cumhuriyet Atay, Babil Yayınları, İstanbul, 2005

WATSON, Linda; **Modaya Yön Verenler**, Çev: Güneş Ayas, Güncel Yayıncılık, İstanbul, 2007

WENDERS, Wim; **The Act of Seeing**, Verlag der Autoren, Germany, 1992

WINNULOST, Shannon, **Reading Bataille Now**, Indiana University Press, 2006

WILLIAMSON, Judith; **Reklamların Dili**, Çev: Ahmet Fethi, Ütopya Yayınları, Ankara, 2001

WOOD, Robin; **Hitchcock Sineması**, Çev: Ertan Yılmaz, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2004

Dergiler:

BARTHES, Roland, 'Moda Dizgesi – Seçme Parçalar', **Cogito Dergisi**, Sayı:55, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008

BRAUNSTEİN, Peter, 'Sex, Snuff + Sadism', **Print**, Cilt 58, sayı 4, July/Aug 2004

HARVEY, 'John, Giysiler, Renk ve Anlam', **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı: 107, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008

HIMAM ER, F. Dilek, 'Modanın Yaratım Nesnesi Olarak Tasarı Bedenler' **Yedi Dergisi**, Sayı 2, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, Temmuz 2009

RİFAT, Mehmet, Roland Barthes: 'Kadın Giyiminde Sizce En Önemli Yer Neresidir?' ya da Barthes Göstergibiliminin Doğuş Çizgisi, **Cogito Dergisi**, Sayı:55, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008

RUGGERONE, Lucia, The Simulated (fictitious) body: The production of women's images in fashion photography, **Poetics**, Cilt: 34, Sayı:6, 2006

SVENDSEN, Lars, 'Moda ve Sanat', **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı: 107, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008

VEBLEN, B. Thorstein, 'Kadın Giyiminin İktisadi Teorisi', Çev: Esen Ezgi Taşçıoğlu, **Cogito Dergisi**, Sayı: 55, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008

WOLLEN, Peter, 'Pasajlar Yapıtı'nda Moda Kavramı' Çev: Elif Gökteke, **Cogito Dergisi**, Sayı:55, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008

Tezler:

DAYI, Handan; **1990 Sonrası Türk Moda Fotoğrafında Genel Eğilimler**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, , Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2006

DEMİRCİ, Banu; **Moda Fotoğrafının Gelişimi ve Çağdaş Yaklaşımlar**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2002

ÜŞENMEZ, Sema; **Toplum ve Moda Etkileşimleri**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1992

Sözlük:

ERHAT, Azra; **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993

HANÇERLİOĞLU, Orhan, **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994

MARSHALL, Gordon, **Sosyoloji Sözlüğü**, Çev: Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999

ULAŞ, Sarp Erk, **Felsefe Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2002

İnternet Siteleri

<http://matjazz.wordpress.com/>

<http://thefilmot.com/>

<http://www.arenadergi.com.tr/>

<http://www.inter-disciplinary.net/>

<http://www.query.nytimes.com/>

<http://www.canaktan.org/>

<http://moviegrande.com/>

[http://www.uip.com.tr /](http://www.uip.com.tr/)

<http://www.image.net/>
<http://www.deweynicks.com/>

Fotoğraf Dizini:

s.41: <http://web.ebscohost.com/>
s.42: <http://web.ebscohost.com/>
s.77: <http://matjazz.wordpress.com/>
s.78: <http://matjazz.wordpress.com/>
s.79: <http://matjazz.wordpress.com/>
s.83: <http://www.balkon.hu/>
s.84: <http://www.balkon.hu/>
s.93: <http://www.guybourdin.net/>
<http://www.fotoma.com.ar/>
<http://www.vincentborrelli.com/>
s.94: <http://atlasshrugs2000.typepad.com/>
<http://www.smh.com.au/>
<http://ffffound.com/>
s.95: <http://www.tigrazza.com/>
<http://www.npg.org.uk:8080>
s 96: <http://4.bp.blogspot.com/>
<http://patrishka.wordpress.com/>
s.97: <http://graememitchell.com/blog/>
<http://www.theartistandhismodel.com/>
s.98: <http://www.guybourdin.org/>
<http://www.cindysherman.com/>
s.99: <http://www.sephi.com/>
<http://forums.thefashionspot.com/>
<http://gallery.pdnevents.com/>
s.100: <http://aichlee.wordpress.com/>
<http://beatricehirt.absolog.ch/>
s.101: <http://community.livejournal.com/>
<http://www.polyvore.com/>

s.102: <http://www.examiner.com/>
<http://blogs.sltrib.com/>

s.103: <http://blog.ctnews.com/>
<http://www.americansuburbx.com/>

s.104: <http://carlalovesphotography.blogspot.com/>
<http://mademoisellelara.wordpress.com/>

s.105: <http://wayneford.posterous.com/>
<http://www.lookonline.com/>
<http://www.stylebubble.co.uk/>

s.106: <http://carlalovesphotography.blogspot.com/>
<http://zeynepkinli.files.wordpress.com/>

s.107: <http://carlalovesphotography.blogspot.com/>
<http://carlalovesphotography.blogspot.com/>

s.108: <http://notsoyellow.blogspot.com/>
<http://ammmore.federicocarrara.it/>

s.109: <http://jacksonhoose.com/>
<http://2f1.blogspot.com/>

s.110: <http://iloveeditorials.blogspot.com/>
<http://rag-pony.blogspot.com/>

s.111: <http://www.bbc.co.uk/>
<http://sexualityinart.wordpress.com/>
<http://www.formfiftyfive.com/>

s112: <http://www.artknowledgenews.com/>
<http://blog.pinkergreen.com/>
<http://spaceintext.wordpress.com/>

s.113: <http://taconearita.livejournal.com/>
<http://designblog.uniandes.edu.co/>

s.114: <http://kelebekgaleri.hurriyet.com.tr/>
<http://lestattt.wordpress.com/>

s.115: <http://lipstickandpolitics.com/>
<http://lipstickandpolitics.com/>
<http://carlalovesphotography.blogspot.com/>

s.116: <http://carlalovesphotography.blogspot.com/>
<http://carlalovesphotography.blogspot.com/>

s.117: <http://patrishka.wordpress.com/>
<http://mk-miles.blogspot.com/>
s.118: <http://serenityseeker-entranced.blogspot.com/>
<http://www.egodesign.ca/>
s.119: <http://ponchorama.com/>
<http://singswansong.wordpress.com/>
s.120: <http://www.albrightknox.org/>
<http://duodeluxo.wordpress.com/>
s.121: <http://www.ocaiw.com/>
<http://zerofabricwastefashion.blogspot.com/>
s.122: <http://laist.com/>
<http://jonathanturtle.wordpress.com/>
s.123: <http://lipstickandpolitics.com/>
<http://www.theartnewspaper.com/>
s.124: <http://monchateau.wordpress.com/>
<http://www.everydayworkshop.com/>
s.125 <http://www.guybourdin.net/>
<http://duodeluxo.wordpress.com/>
s.126: <http://fartguide.blogspot.com/>
<http://www.guybourdin.net/>

130-131-132-136-137-138-149-150-151- 155-156-157. sayfalarda yer alan fotoğraflar filmlerden çekilmiştir.

ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı : Levent Berber

Doğum yeri ve yılı : İzmir, 04-10-1963

Yabancı dili : İngilizce

Eğitim :

Yüksek lisans : 1997 - Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema-TV Anabilim Dalı

Lisans : 1989 - Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-Fotoğraf Anasanat Dalı

Ön lisans : 1983 -Uludağ Üniversitesi, Balıkesir Meslek Yüksek Okulu, Elektrik Bölümü

Lise : 1980 – Ayvalık Lisesi

İş tecrübesi : 1992'den beri Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Sahne Tasarımı Anasanat Dalı'nda Uzman olarak; Sahne Sanatları Bölümü'nün sahnelediği oyunlarda “ışık-ses-efekt tasarımı” ve oyunların “video – fotoğraf” olarak belgelenmesi görevlerini sürdürmektedir.

YAPTIĞI ÇALIŞMALAR

1989 - 1992 - 2002 kişisel fotoğraf sergisi

.

1993 Yönetmenliğini “Ragıp Taranç” ve “Faik Kartelli”nin yaptığı “Bir Düğün Masalı” adlı uzun metrajlı filmde “senaryo” ve “ışık şefliği”.

2006 Yönetmenliğini “**Oğuz Makal**”ın yaptığı “**Kumdan Kale**” adlı filmde başrollerden birinde oyunculuk.

2007-2008 DEÜ.’nin açılış filminin “**çekim ve kurgu**” çalışması.

1993-2010 Çok sayıda “**belgesel, reklam, tanıtım ve video klip**” çalışmalarında “**ışık şefliği, ekip fotoğrafçılığı, kameramanlık ve kurgu**”. Öğrenci çalışmalarından oluşan kısa filmlerde “**oyunculuk**”.