

Çağdaş Fotografik Performans Ve Cindy Sherman

*Contemporary Photographic
Performance and Cindy Sherman*

Ayşegül Güçhan *

Cindy Sherman, one of the most interesting artists of the late twentieth century, is known with her different attitude to photography. Although the majority of her photographs are pictures of her, these conceptual photographs are not supposed to be self-portraits. Rather, Sherman uses herself as a medium for interpretation on a range of issues of the contemporary world: the role of the woman, the role of the artist, the role of the mass media and so on. It is through these photographs that Sherman has developed an individual style. Through a number of different series of works, Sherman has raised challenging and important questions about the role and representation of women in society, the media, and the nature of the creation of art.

* Yeditepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Yönetimi Bölümü Öğretim Üyesi Yard. Doç. Dr., Ayşegül Güçhan.

Günümüzün en çok tanınan Amerikalı kadın sanatçılardan biri olan ve kariyerine 1970'li yılların ortalarında başlayan Cindy Sherman, fotografik çalışmaları nedeniyle genellikle fotoğraf sanatçısı olarak tanımlanır. Oysa Sherman'ın fotoğrafla ilişkisinin, fotoğrafı bir aracı olarak kullanmasıyla sınırlı olduğu söylenebilir. Çalışmalarında her biri farklı toplumsal katmana ve farklı döneme ait figürleri canlandıran Sherman, sergilediği dört yüzden fazla fotoğrafta farklı bir kimlik ortaya koyar (Morris 1999, 5).

Sanatçının ait olduğu yaş grubu ve yapıtlarını sergilemeye başladığı 1970'li yılların ortaları göz önüne alındığında, günün hareketli siyasal/toplumsal yaşamının, çalışmalarındaki eleştirel dozu yüksek olan yöne etkisi açıklık kazanır.

Sanatçının Biçiminin Oluştığı 1960'lı ve 1970'li Yıllarda ABD

1960'lı ve 1970'li yıllarda Amerika Birleşik Devletleri yoğun politik gelişmelere sahne olmaktadır. ABD'nin 1955 yılında Vietnam'a danışman göndermesiyle başlayan Vietnam serüveni 1965 yılında politik bir açmaza dönüşür; çünkü bu tarihte ABD'nin savaş gemileri Vietnam'a ulaşır ve ABD ordusu 23 Ocak 1973 tarihindeki ateşkese değin Vietnam'da savaşır.

Vietnam'a ABD askeri danışmanlarının gönderilmesiyle başlayan gerilimle ilintili olan sivil muhalefet 1960'lı yıllarda *New Left* (Yeni Sol) olarak adlandırılan radikal bir siyasal hareketin oluşumuna yol açar. Özellikle üniversite öğrencileri arasında yandaş bulan hareket adını sosyolog C. Wright Mills'in 1960 yılında yayınladığı *Letter to the New Left* adlı açık mektuptan alır. Bu metupta yeni sol hareketin salt emek üzerinde yoğunlaşan geleneksel sol'dan farklı olarak toplumsal yabancılaşma ve bu yabancılaşmaya etki eden faktörler, otoriter kişilik ve modern toplumun diğer hastalıkları üzerinde yoğunlaşması zorunluluğu vurgulanır. SDS (Students for a Democratic Society) adlı örgütün sözcülüğünü

yaptığı hareketin temel etkinliği savaşa karşı toplumsal bir bilinç geliştirmektir.

Siyasal/entelektüel açıdan çok canlı ve verimli olan 1960'lı yılların ardından Amerika Birleşik Devletleri'nde 1970'li yıllar karşıt yönde oldukça tutucu hareketlerin de yükselişe geçtiği yıllardır ve Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere ve Avrupa'nın birçok ülkesinde kadınlar ve azınlıklara karşıt yönde bir söylemin egemenliği söz konusudur. Bu söylem, önde gelen sanat kurumlarında da baskın söylem olarak egemenliğini sürdürmektedir. 1960'ların canlı ortamına karşı 1970'lerin tutucu ve kötümser atmosferi tümü de ABD yapımı olan 1975 tarihli *Jaws*, 1976 tarihli *Taxi Driver*, 1977 tarihli *Star Wars*, 1978 tarihli *The Deer Hunter*, 1979 tarihli *Apocalypse Now* başta olmak üzere, bugün yedinci sanatın başyapıtları arasında sayılan filmlerde yansır. Bu filmler söz konusu karamsar tablonun göstergelerinden sadece birkaçıdır.

Susan Faludi'nin 1991 tarihli kitabı *Blacklash: The Undeclared War Against American Women*'de, 1980'lerde ABD'de tutucu Ronald Reagan ve İngiltere'de Margaret Thatcher'ın iktidara gelmesiyle kadın haklarına karşı bir direniş olduğu ve bu direnişin de siyasal/toplumsal kabul gördüğü ayrıntılı bir biçimde anlatılır (Faludi 2006, 229-257). Berlin Duvarı'nın yıkılışı, komünizmin çöküşü ve Ortadoğu'da askeri anlaşmazlık, Falkland Adaları sorunu, ardından Bosna, siyasal ve kültürel hegemonyaya karşı yeni değişikliklerin işaretlerini verir. Amerika Birleşik Devletleri'nde Ahlaksal Çoğunluk Hareketi, İngiltere'de Eğitim Reformu Bildirgesi, 1960'lardan itibaren sosyal bilimlerde etkinliği duyumsanan Kültürel Çalışmalar'ın etkisi, kadınların düşük ve kürtaj hakları tartışmaları ve AIDS virüsünün dünya çapında yayılımı... Tüm bunlar kadınları büyük ölçüde etkileyen toplumsal atmosferin değişimine katkıda bulunan etmenlerdir. Ayrıca 1970'li ve 1980'li yıllar, feminist teoride kadının medya ve sanattaki görsel sunumuyla toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkilerin ve etkin erkek bakışı

karşısında edilgin kadın objenin tartışıldığı yıllardır (Owens 1992, 183).

Cindy Sherman'ın biçemi bu atmosferde oluşmaya başlar. Sanatçının toplumsal cinsiyetin değişkenliğini açığa çıkaran fotoğrafları verili, doğuştan ve uzlaşmaz bir kadın cinsel kimliği düşüncesine karşı bir meydan okuma olarak nitelenebilir. Bunu Batı kültürünün filmlerde ve reklam imgelerinde tüketime sunduğu imgenin arkasındaki "gerçek" kadını kurgulayarak yapar. 1978 tarihli çalışmaları 1950'li ve 1960'lı yıllarda çekilmiş Hollywood filmlerinin belleklerde yer etmiş karelerinin yeniden yorumudur ve erkek-egemen söylemin, kadını değişmez bir kimlik içinde görme arzusunun sorgulanmasıdır. Sanatçı erken tarihli bu çekimlerinde model olarak da kendisini kullanmaya başlar.

Erken Tarihli Portreler

Sanatçının kariyerinin ilk fotoğrafları tek kaşlı sarhoş delikanlı fotoğraflarından saçları tokalı genç kız fotoğraflarına uzanan bir dizi portreden oluşur (Res. 1). Sherman 1975 yılında çekimine başladığı erken tarihli bu çalışmalarından başlayarak işlerinin modellenliğini de kendisi yapar ve makyaj, saç stili, kostüm ve yüz ifadeleri yoluyla kimlik değiştirir. Çalışmalarındaki her karakter bir diğerinden farklı olan sanatçının figürleri, her birinin modeli kendisi olduğu halde, kendisi ile herhangi bir benzerlik taşımamaktadır. Teknik açıdan her biri birer oto-portre sayılabilecek olan çalışmalar kesinlikle sanatçının portresi olma amacıyla gerçekleştirilmezler ve yaşayan ya da bir zamanlar yaşamış olan kimlikleri canlandırma amacı da gütmeyiz (Steiner 2003, 7). Sanat tarihçisi ve eleştirmen Arthur Danto, "bir ressamın modeli nasıl ki o resmin öznesi değilse, Sherman da işlerinin öznesi değildir" ifadesi ile bu çalışmaların tümünün Sherman tarafından birer otoportre tekniği ile çekildiği halde, sanatçının işlerinin öznesi olmadığını vurgular (Danto 1990, 10). Sherman'ın kendisinin de ısrarla vurguladığı gibi, sanatçı tüm otobiyografik özellik taşıyabilecek

öğelerden kaçmakta ve bu tür bir okumayı olanaksız kılmaktadır (Steiner 2003, 12).

Çağdaş Sanatta Sanatçı-Modeller ve Kimlik Değiştirme Olgusu

Sanatçı ve yazarların kurgusal kimlikler yaratarak kılık değiştirmeleri oldukça sık rastlanan bir olgudur. Bunun en iyi bilinen örneği Marcel Duchamp'ın geliştirdiği ve Rose Selavy olarak adlandırdığı alter ego'dur. Bir dişil kimlik olan Rose Selavy, Duchamp'ın kariyeri boyunca zaman zaman ortaya çıkmıştır. Ancak, Duchamp'ın alternatif kimliği olan Rose Selavy, Cindy Sherman'ın karakterlerinin tersine, çok iyi kurgulanmıştır ve arkadaşı Man Ray tarafından fotoğraflanan bu karakter, Sherman'ın kimlik gizleme tavrının tam karşıt yönünde olarak, kendini açık bir biçimde ortaya koyar (Res. 2). Sherman'ın karakterleri tutarlı alternatif kimlikler olmayıp sanatçının çalışmalarında kullandığı bir kereye mahsus karakterlerdir.

Çağdaş sanatın kendi-modelliğini yapan sanatçıları arasında en çok tanınanlardan bir diğeri ise Nikki S. Lee'dir. Sherman gibi fotoğrafla çalışan Lee, içlerinde yuppiler, punklar, yaşlılar, striptizciler, uyuşturucu bağımlıları gibi karakterlerin yer aldığı ve modellenliğini de kendisinin yaptığı bir dizi fotoğraf çeker (Res. 3). Sanatçı bu fotoğrafları çekmeden önce, yansıttığı rolün ait olduğu toplumsal grup içinde kimi zaman aylar boyu yaşar ve kendisini o role uyarlar (Ferguson 2001, 48).

Hem Nikki S. Lee'nin, hem de Sherman'ın örnek aldığı sanatçı, onlar gibi performansı ve fotoğrafı birleştiren ve 'fotoğrafik performans' olarak tanımlanabilecek türün yolunu açan Eleanor Antin'dir. Sherman gibi Antin de performanslarında makyaj ve temaya uygun kostümler yardımıyla birbirinden çok farklı kimliklere bürünmekte; bu kimliklere bürünmüş halde çektiği fotoğraflarını da performanslarında kullanmaktadır (Carlson 2004, 110-123).

Bişeminin oluşumunda performans sanatının yeri önemli olmakla birlikte, Sherman'ın çalışmaları performans olarak nitelenmemektedir (Jones 2005, 133-5). Çalışmaları bütünüyle teatral bir nitelik taşıyan sanatçının, tüm işlerini stüdyoda gerçekleştirmesi ve izleyici kitlesi önünde performans yapmayı performans sanatçısı olarak tanımlanmamasına gerekçe oluşturur (Danto 1990, 99).

Portreden Film Karelerine Doğru

Sherman'ın sanatçı olarak tanınması, fotoğrafların, bir filmin karelerini anımsatır bir biçimde sergilendiği *Untitled Film Stills* dizisi ile 1977'de gerçekleşir. Bu dizide yer alan figürlerin tümü de kadındır (Sherman 2003, 33) ve söz konusu kadın figürler kapalı mekanda sergilenebildiği gibi, açık alanda da yer alabilmektedir. Kent ortamında fotoğraflanan karakterler, 1950'li yılların filmlerinde sıkça rastlanan çalışan kadın imgesine giysiler ve çevrede yer alan ve iş yaşamını simgeleyen gökdelenlerle gönderme yapar (Res. 4). Ancak, sanatçı göndermeleri mekan ve giysiyle sınırlar ve anlam üretiminde izleyiciye yer açmak amacıyla geri çekilir (Cruz 2003, 21).

Sanatçının fotoğraflarında yansıttığı karakterler ve toplumsal roller üzerinde oldukça yoğun tartışmalar olmaktadır. Sherman'ın işlerini eleştirel olarak değerlendirenler olduğu gibi, yanstığı toplumsal rollerin, varolan durumu pekiştirdiğini ve gerçekte eleştirildiği savunulan rollerin arkasında durduğunu savunanlar da vardır. Kimi sanat yazarları ve eleştirmenler bu figürlerin birer prototip olarak eleştirel bir çerçevede sunulduğunu ve sanatçı tarafından klişe eleştirisi yapıldığını savunsa da, sanatçı bu konuda açık ifadelerle konuşmadığı için sayısız yorum yapılmakta ve ağır eleştiriler almaktadır (Steiner 2003, 15).

Sherman Çalışmalarında Eleştirel Yönün Belirginleşmesi

Sanatçın 1980-1981 tarihli olan ve bu kez televizyona gönderme yapan *Rear Screen*

Projection dizisi ile renkli çekime başlar. Bunlarda figürler prototipler değil zeki tiplerdir ve davranışları isyancıdır. Bu dizi, mesajının çok basit ve göze çarpıcı olmasından dolayı fazla ilgi görmez. 1981'de *Artforum* dergisi sponsorluğunda *Centerfold* (orta sayfa) dizisini yapan sanatçının söz konusu çalışmaları çok daha ince bir eleştiri tonu taşır. Buradaki imgeler pornografik dergilerin orta sayfalarındaki imgelere gönderme yapar; ancak, bu imgeler erkekler tarafından düşlenen dişilikten çok, psikolojik tedirginlik ve savunmasızlık üzerine kurgulanmıştır.

Diziyi ismarlayan *Artforum* dergisi sanatçıyı şaşırtarak diziyi reddeder, çünkü dizide kabul gören dişil davranışlar yerine, bunların altını kazan davranışlar sergilenmektedir. Sanatçının sonraki iki dizisi *Pink Robe* ve *Color Test* (1981-2) dizileri olasılıkla *Artforum* dergisinin bu tavrına birer tepki olarak tasarlanmıştır. Bu dizide yer alan kadın karakterler makyajsızdır ve kullanılan kostümler de karakterlerin ifadesini tamamlamaktadır. Bu dizi ile sanatçının iddialı bir yakın çekim deneyimi başlattığı fark edilir. Figürler o denli yakından fotoğraflanmaktadır ki, model fotoğraf karesini tümüyle doldurur (Taylor 1985, 78-9) (Res. 5). Özellikle *Pink Robe* dizisinde makyajın kullanılmaması ve modelin yalın bir giysi ile fotoğraflanması, kadının en yalın biçimde "kendini" oluşunu keşfetmesi olarak değerlendirilmektedir (Morris 1999, 66-70).

Sherman Fotografisinde Moda İmgeleri

1980'li yılların başında siyah-beyazdan renkli fotografiye geçen Sherman'ın biçimsel arayışlarına içerik arayışları da eşlik etmektedir. Kadın oluşun tüm görünümünü irdeleyen sanatçı, 1983'te, medyada yansıyan ideal kadının, moda aracılığı ile bir prototipe dönüşümüne ilgi duyar ve moda dünyasına eğilir. Dizide, çalışan kadın modasından günlük spor giysilere değin dönemin gündemde olan tüm giysileri yer alır.

Sanatçı, kısa süren moda temalı fotoğraflarına 1990'lı yılların başında dönüş yapar. Yeni imgeleri çok daha keskin bir eleştiri

tonu taşımaktadır. Önceki moda fotoğrafları medyada yer alan kadın figürleri iken 90'lı yılların moda fotoğraflarında yer alan figürler aracılığıyla evrensel kadın prototipleri sorgulanmaktadır. Bunların içinde en karakteristik olanı *Untitled # 276* (1993) sadece son modayı değil, aynı zamanda tüm yananamlarıyla 'prens' i de sergiler (Res. 6). Bu prens beyaz elbisesi, kabarık saçları ve tacı ile tam bir prenses sembolizmine sahiptir. Ancak figür, bir prensesin veremeyeceği sıradan ve kaba bir poz vermektedir; ayrıca üzerindeki şık giysiyle tam bir karşıtlık içinde olan kaba ve düşük çoraplar giyen prenses, günün prenseslik kodlarını alaşağı etmektedir.

Sherman Fotografinde Karanlık İmgeler

1985'te Sherman Vanity Fair'den aldığı bir öneri ile yeni ve gerçek anlamda "karanlık" bir diziye başlar. Vanity Fair'in önerisi, peri masalları üzerinde temellenen bir dizi fotoğraftır. Sherman *Fairy Tales* dizisinde modanın dünyasından Grimm Kardeşler'in şaşkınlık, umut, inanç ve korku ileten dünyasına kolayca geçiş yapar. Ancak, Grimm kardeşlerin korkulu masal dünyasında çocuklar korkarken aynı anda eğlenir; oysa Sherman'ın fotoğraflarında yansıyan dünya kullanılan peruk, protez, yoğun renkler ve keskin ışık/gölge karşıtlıklarıyla gerçeküstü bir korku dünyasıdır. Sanatçı bu dizisiyle peri masallarının perili, gulyabanili, cinli, iblisli dünyasından çıkarak korkunç yüzlü kızların, gerçek barbar ve korkunç yaratıkların Gotik dünyasına adım atar. Sherman'a göre pekçok kişinin peri masallarında farkına varamadığı nokta, bu masalların içerdiği ürkütücü şiddettir ve asıl ilginç olan ise, çocukların ayırdına varmaksızın, bu şiddetten hoşlanmalarıdır (Morris 1999, 76). Sherman'ın bu diziyi oluşturmadaki amacı, pek çok masalda örtük bir biçimde var olan, ancak pekçok dikkatli editörün ve anne-babanın dikkatinden kaçan gizli şiddeti bulup açığa çıkarmak ve sergilemektir (Res. 7) (Morris 1999, 79).

Peri Masalları'ndaki ürkütücü imgelere geçişten sonra *Disaster* dizisine başlayan

Sherman'ın fotoğraflarında felaket imgeleri başgösterir. Dizide, pek çok insanın maruz kaldığı, nesnesi olduğu, hatta öldüğü şiddetin çeşitli görünümleri ele alınır. Günümüz kaosuna denk düşen dizinin *Untitled # 175* no'lu işinde canlı model tümüyle yok olmuştur; sadece bir yansıma olarak Ray-Ban güneş gözlüklerinde varlığı ayırmsanır. Sona ermiş bir plaj partisinin ipuçları ile dolu olan imge, kum kaplı kekleri, çukolata ambalajları ve kustumuk öbekleri ile sefahati anımsatmaktadır (Res. 8). Disaster dizisinde sanatçının model olarak kendisini kullanmadığı bilinmekle birlikte, işlerin bir köşesine gizlenip sahneyi izliyormuş izlenimi, engellenemeyen bir izlenimdir.

Bir Dönüm Noktası Olarak Retrospektif Sergi

1987'de Whitney Museum of American Art, Sherman'ın ilk retrospektif sergisini yapar. Sanatçı otuz üç yaşındadır, kariyerinin tam ortasındadır ve çok onurlandırıcı bir davranış olmakla birlikte, bu denli erken bir retrospektif serginin genç bir sanatçıya ağır bir yük yükleyeceği ve ileriye dönük olarak ne yapabileceği konusunda kararsızlık çekeceği düşünülmektedir. Bununla birlikte, sanatçının yeni bir projeye başlaması uzun sürmez ve yeni projesi olan *History Portraits*'e başlar. Bu dizinin başlangıcı 1988'dir. 35 fotoğrafın yer aldığı dizide Sherman işlerini sanat tarihinin eski ustalarının tarihsel portreleriyle ilişkilendirir. *Untitled # 225*'te sanatçı Boticelli'nin *Bir Kadın Portresi*'nden esinlenmiştir ve eski ustaların kadın anatomisini işleyişleriyle alay etmektedir. Burada kendisine poz veren yine Cindy Sherman'dır; ancak makyajı, peruğu, takma göğsü ile yine kendisinden çok farklı bir kimliğe bürünmüştür ve figürün göğsünden bir sıvı püskürterek büyük ustaların aristokrasiye karşı olan tavrıyla ince ince alay etmektedir (Res. 9). *History Portraits* o denli büyük başarı kazanır ki, Metro Pictures'da açılan sergide galerinin giriş katından başlayarak gerçek bir izdiham yaşanır (Morris 1999, 93).

Beden İmgesinin Yok Olması: Seks Fotoğrafları

Sherman'ın kariyerinin başlangıcından itibaren işlerinin her zaman merkezinde olan beden, aşamalı olarak yerini beden belirtilerine bırakır. Sanatçının çalışmalar bütünü içinde beden imgesinin tümüyle yok olduğu tek dizi ise *Sex Pictures* dizisidir. Söz konusu dizide beden yerini tümüyle ortopedik destekler ve vitrin mankenleri almıştır. *Sex Pictures*'da fotoğraflanan ve artık işlevsel olmadıkları açık olan kol, bacak, torso, cinsel organlar gibi beden parçalarını sanatçı tıbbi kataloglardan ve pornografik malzeme satan mağazalardan edinir. Bunların tümü de piyasada bulunan ve her isteyen sipariş vererek sahip olabileceği parçalardır.

Bu dizi kimliğin biyolojik tamamlayıcısı olan cinselliğin gerçekte kültürel bir yapı olduğunu ve günümüz toplumlarında çeşitli amaçlarla yozlaştırılıp ucuzlatılarak pornografik sömürüye davetiye çıkarıldığını imler. Dizide pornografinin alışlagelmiş pozlarını taklit eden Sherman, manken ve ortopedik destek malzemeleri kullanarak çok çeşitli kombinasyonlar yoluyla pornografinin gülünç yönünü vurgular. Sanatçı dizideki kara mizahla bir yandan pornografiyi gülünç duruma düşürürken, diğer yandan pornografiden heyecan duyan seks düşkünleriyle alay eder.

Palyaço-Sanatçı Cindy Sherman

Sanatçının son çalışmaları ilk kez 2003 yılında Londra'da Serpentine Gallery'de sergilediği palyaçolardır. Bu yoğun karakteri seçişini Sherman, insanları eğlendirirken kendi hüznü ile başbaşa kalan palyaçonun gerçekte sanatçının rolünü üstlendiği şeklinde açıklar. Ayrıca Sherman'a göre palyaço da tıpkı kendisi gibi kendi yazarı, yönetmeni, makyajcısı ve kostümcüsüdür (Steiner 2003, 20).

Sherman palyaço karakteri ile, dış görünüşü ve bu görünüşün ardındaki kimlik bağlamında ilgilenir. Bu makyajın ardında nasıl bir karakter – bir melek, bir alkolik, bir tacizci – olduğunu merak ettiğini vurgulayan sanatçının Palyaçolar

dizisinin amacına en çok yaklaşan işlerinden biri *Untitled # 412*'dir (Res. 10). çizgili bir giysisi olan uzun saçlı bu genç palyaço, elinde bir erkek bebek tutmaktadır. Palyaçonun eldivensiz elleri, makyaj yardımıyla görüldüğü gibi genç değil, aslında yaşlı bir adam olduğunu açığa vurmaktadır. Dış görünüş ile içsel yapı arasındaki bu karşıtlık sanatçının tüm kariyeri boyunca ilgisinin odak noktasını oluşturmuştur. Sherman'ın tüm işleri içinde belki de en etkileyici olanı yine bu dizi kapsamında yer alan *Untitled # 413*'tür. Makyaj ve destek malzemelerle elmacık kemikleri abartılmış, takma burunlu bu palyaço figürü 1950'li yıllar stili bir saten ceket giymektedir ve bu ceketin göğsünde gururla 'Cindy' yazısı okunmaktadır. Açıkça adını yazarak kendisini dahil ettiği bu çalışması, Sherman'ın yüzlerce işi arasında kendisini açığa vurduğu ve bir 'otoportre' olarak tanımlanabilecek tek yapıdır (Res. 11). (Steiner 2003, 20-22).

Sonuç

1976'da sergi yapmaya başlayan ve 1980'de popülaritesini kazanan Cindy Sherman'ın bugüne değin sergilediği yüzlerce çalışmasının kimi ortak noktaları olduğu ayrımsanır. Bunlardan ilki bu fotoğraflarda sergilenen ve kostüm, makyaj ve aksesuarların altındaki sanatçının kim olduğu sorusunun herkes tarafından merak edilmesi noktasıdır. İzleyici bu soruyu sorduğu anda, gizlenen, ancak, bulgulanması beklenen kimliğin gerçekte kendisi olduğunu ayrımsar. Sherman'ın imgeleri bir maskedir; daha doğrusu bu imgelerin her biri izleyicinin kendi kimliğini 'görmesine' yarayan aynalardır. Anlatıya dayanan işler yapan sanatçı izleyiciyi bu anlatıyı keşfe çağırırken gerçekte kendi kendisini keşfe çağırılmaktadır.

Sherman'ın işlerinin hemen tümünde ortak olan bir başka nokta ise *Untitled Film Stills*'den *Centerfolds*'a, *Sex Pictures*'a değin izleyiciyi kültürel ikonlar, güzellik kavramı, kadının toplum içindeki rolü ve insan doğası üzerine düşünmeye yönlendirmesidir. Yoğun eleştiri dozu taşıyan Cindy Sherman fotoğraflarıyla birlikte, denebilir ki, fotoğraf artık gerçekliğin

bir kesiti olmaktan çıkmıştır ve bu iki boyutlu imge izleyiciyi sınırlarının ardını; sorgulamaktan, hatta düşünmekten çekindiği konuları sorgulamada yüreklendirmektedir.

Cindy Sherman'ın örtük olmakla birlikte eleştirel olduğu yadsınmaz fotoğraflarının, bireyin kendine özgü içsel niteliklerini görmezden geldiği ve bireyi salt dışsal etkenlerle oluşturulmuş 'tipler' olarak yerdığı öne sürülerek sanatçı çoğu zaman eleştirilmektedir. Ancak, Sherman'ın fotoğraflarında gözden sıkça kaçan bir nokta, bu çalışmalar aracılığıyla eleştirel tavrını ortaya koyan sanatçının, aynı anda, bireyin kendini dünyaya sunma özgürlüğünü de ortaya koymasındır. Birey, yaşamda oynamak istediği rolü seçebilir ve bunu, istediği zaman da değiştirebilir. Kısaca bireyin, toplum tarafından kalıba dökülmüş karakterler olmaksızın, kendi seçtiği ve hoşlandığı karakter olmayı seçme özgürlüğüne işaret eden çalışmalarıdır Cindy Sherman fotoğrafları.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- R Brilliant, *Portraiture*. London: Reaktion Books Limited, 1991.
- (Ed.) S Bryson, *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- A S Byatt, *Portraits in Fiction*. London: Vintage, 2001.
- M Carlson, *Performance: A Critical Introduction*. New York: Routledge, 2004.
- A Cruz, *Movies, Monstrosities, and Masks: Twenty Years of Cindy Sherman*. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1997.
- A Cruz, E A T Smith, A Jones, *Cindy Sherman Retrospective*. New York: Thames & Hudson, 2003.
- S Faludi, *Blacklash: The Undeclared War Against American Women*. New York: Anchor, 1992.
- R Ferguson, 'Let's Be Nikki', Nikki S. Lee: *Projects*. Ostfildern – Ruit: Hatje Cantz, 2001.

- A Jones, A Stephenson, *Performing the Body, Performing the Text*. New York: Routledge, 2005.
- M Kimmelman, *Portraits*. New York: Modern Library Paperback Editions, 1998.
- R Krauss, 'Cindy Sherman: Untitled', Cindy Sherman 1975-1993. New York: Rizzoli, 1993.
- C Morris, *The Essential Cindy Sherman*. New York, The Wonderland Press, 1999.
- M F Prather, *A History of Modern Art*. London: Thames and Hudson, 1998.
- S Rice, *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*. Boston: MIT Press, 1999.
- C Sherman, *The Complete Untitled Film Stills*. New York: The Museum of Modern Art, 2003.
- B Wallis (Ed.), *Art After Modernism*. New York: The New Museum of Modern Art, 1999.
- (Ed.) J Woodal, *Portraiture: Facing the Subject*. Manchester: Manchester University Press, 1997.

SERĞİ KATALOGLARI

- 'Cast of Characters: Cindy Sherman', R Steiner. London: Serpentine Gallery, 2003.
- 'Cindy Sherman', P Schjeldahl, L Philips. New York: Whitney Museum of American Art, 1987.
- 'Portrait of the Art World: A Century of ART news Photographs'. Washington D. C.: National Portrait Gallery, in association with New Haven: Yale University Press, 2002.

MAKALELER

- N Bryson, 'The Ideal and the Abject: Cindy Sherman's Historical Portraits', *Parkett*, no. 29 (1991), s. 92.
- J Burton, 'Cindy Sherman: Retrospective', *Artforum* (May 2006), s. 111.
- J Craven, 'What Lies Beneath', *Vogue* (London: June 2003), ss. 7-23.
- A Haden-Guest, 'Art and Erotica', *Financial Times* (June 10, 2006), s. 11.
- F Hodgson, 'A Shape-Shifter's Study of the Self Photography', *Financial Times* (May 31, 2006), s. 13.
- K Johnson, 'Storyteller Who Told Their Tales in Pictures' (*New York Times* (April 13, 2006), s. 1 (Ek).
- W Koestenbaum, 'Fall Gals', *Artforum* (September 2000), ss. 148-151.
- L Nilson, 'Q & A : Cindy Sherman', *American Photographer*, (September 1983), s. 77.
- P Taylor, 'Cindy Sherman', *Flash Art*, (October-November 1985), ss. 78-79.



Resim 1



Man Ray
Marcel Duchamp, Détourned as Frodo Baggins, 1994
Gift to silver print
21.5 x 11.5 cm
Part of the collection of the Museum of Art, The Samuel R. Wilson Jr.
and Zora White Collection

Resim 2: Man Ray, Marcel Duchamp Portresi, 1924.



Nikki S. Lee

Punk Project, 1997
A black and white photograph showing two individuals sitting on the ground in an urban setting. One person is wearing a dark, heavy jacket and a dark hat, while the other is wearing a patterned jacket and a dark hat. They appear to be in conversation or looking at something together. The background is a plain, light-colored wall.

Resim 3: Nikki S. Lee, Punk Projesi, 1997.



Resim 4



Resim 5



Resim 6



Resim 7



Resim 8



© Ayşegül Güçhan

Resim 9



© Ayşegül Güçhan

Resim 10



Cindy Sherman
1977

Resim 11

