

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TEKSTİL VE MODA TASARIMI ANASANAT DALI
Sanatta Yeterlik Tezi

**1960 YILINDAN GÜNÜMÜZE TEKSTİL SANATINDA GİYSİ FORMU
VE
GİYSİNİN SANAT NESNESİNE DÖNÜŞÜMÜ**

Hazırlayan:
Gülseren HAYLAMAZ

Danışman:
Doç. Selda KOZBEKÇİ AYRANPINAR

İzmir / 2022

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlilik Tezi olarak sunduğum “1960 Yılından Günümüze Tekstil Sanatında Giysi Formu ve Giysinin Sanat Nesnesine Dönüşümü” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını, yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenden oluştuğunu ve bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

/ / 2022

Gülseren HAYLAMAZ

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün .. / .. / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı öğrencisi Gülseren HAYLAMAZ'ın **“1960 Yılından Günümüze Tekstil Sanatında Giysi Formu ve Giysinin Sanat Nesnesine Dönüşümü”** 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 anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Tekstil, bedenın sınırlarıyla estetik, görsel ve kavramsal dilini oluşturarak giysi formunu yapılandırmaktadır. Giysi formu, tarih boyunca sanatta, modada sanatçı ve tasarımcıların estetik, kavramsal, kültürel anlamda kendilerini ifade edebildikleri araçlardan biri olmuştur. Tekstil sanatında, üç boyutlu formlarla birlikte giysi formuna yönelimin artış gösterdiği özellikle 1960 sonrası dönemde, sanat ve düşünce ortamının etkili bir rol oynadığı açıktır. Form ve kavram olarak sanat disiplinlerinde ifade aracına dönüşen giysinin yorumlanması, sanat nesnesine dönüşümü araştırma açısından dikkate değer görülmektedir.

1960 yıllarından günümüze sanata ait çeşitli yönelişler çerçevesinde ortaya koyulan giysi formları ve hazır nesne olarak giysinin kullanımı, tekstilin dolayısıyla giysinin çağdaş sanatta edindiği konumunun açıklanmasına katkı sağlayacaktır.

“1960 Yılından Günümüze Tekstil Sanatında Giysi Formu ve Giysinin Sanat Nesnesine Dönüşümü” başlıklı tez çalışması, tekstil sanatı başta olmak üzere, çağdaş sanat disiplinlerinde meydana gelen değişimlere paralel olarak giysinin form ve kavram olarak yeni bir biçimde algılandığı, yorumlandığı yaklaşımları irdelemeyi amaçlamaktadır. Bu amaç çerçevesinde tekstil sanatının disiplinlerarası bağlamda tarihsel ve düşünsel alt yapısı, 1960 sonrası sanatın temellerini oluşturan etmenler “1960 Sonrası Sanat Ortamı” başlığı altında ele alınmıştır. 1960 sonrasında çağdaş sanat eserlerinde giysi ve giysi formu, disiplinler arasındaki sınırların yok olması ile bir ifade aracına dönüşmüştür. “1960 Yılından Günümüze Sanatta İfade Aracı Olarak Giysi” başlığı altında bedenden soyutlanarak ortaya koyulan giysi formları, giysinin geleneksel rolünden ayrılışı, kavramsal boyutunun ortaya çıkışı ortaya koyulmuştur. Postmodern dönemde üretilen kavramsal pek çok yapıt sanat tarihi ve felsefi düşünce sistemlerinden beslenmektedir. Bu çerçevede konunun kuramsal temelde daha okunaklı olacağı düşünüldüğünden, araştırmanın ilk bölümünde Postmodern Düşünce Sistemleri’ne yer verilmiştir. “Giysi Formu Üzerinden İfadeler-Bedensiz Giysi Eserler ” başlığı altında yapıt örnekleri referans sanatçılar üzerinden aktarılmıştır.

1960 yıllarından itibaren tekstil ve lif sanatçıları giysi sanatı, lif sanatı ve giyilebilir sanat alanında kavramsal yapıtlar ortaya koymuşlardır. “1960 Yılından Günümüze Tekstil Sanatında Giysi Formu” başlığı altında plastik olanakları ile sanatsal bir ifade aracı olan tekstilin giysi formu üzerinden temsil ettiği kavramlara, tekstil malzeme ve tekniklerinin yanı sıra, lif sanatında farklı materyal ve tekniklerle üretilen giysi formunda eserlere birinci bölümde dikkat çekilmiştir.

Bedeni temsil eden giysiyi eserlerinde hazır nesne olarak kullanan sanatçılar giysilerin geçmişi keşfeden ve orada olmayanı temsil eden özelliğiyle ilgilenmişlerdir. İkinci bölümde çağdaş sanatta temel işlevinin yerine belirli kavramları aktarma rolüne bürünen giysiye “Çağdaş Sanatta Hazır Nesne Olarak Giysi” perspektifinden bakılmıştır.

Giysiye ve giyime yeni bir perspektiften bakan, izleyicinin çok yönlü deneyimlerini ön plana çıkaran sanatçı performansları “Çağdaş Sanatta Performans Olarak Giysi” başlıklı bölümde ele alınmıştır. Malzeme ve süreç odaklı, tekstile ilişkin uygulamaların performans olarak ortaya koyulduğu yapıtlar giysi ile sanatçı, giysi ile izleyici arasında gerçekleşen etkileşim bakımından incelenmiştir. Son olarak konu kapsamında üretilen kişisel ve özgün çalışmalarda form ve kavram olarak giysinin, belleğin biriktirdikleriyle sanat nesnesi hâline gelişi ele alınmıştır.

ABSTRACT

Textile structures the form of clothing by creating an aesthetic, visual and conceptual language with the boundaries of the body. Clothing form has been one of the means by which artists and designers in art and fashion can express themselves aesthetically, conceptually and culturally throughout history. It is clear that the environment of art and thought played an effective role in textile art, especially in the post-1960 period, when the orientation to the form of clothing increased with the three-dimensional forms. The interpretation of clothing, which has turned into a means of expression in art disciplines as a form and concept, and its transformation into an art object is considered remarkable in terms of research.

Forms of clothing and the use of clothing as ready-made objects, which have been put forward within the framework of various artistic trends since the 1960s, will contribute to the explanation of the position of textiles and thus of clothing in contemporary art.

The thesis titled "Clothing Form in Textile Art Since 1960 and Its Transformation into Art Object" aims to examine the approaches in which clothing is perceived and interpreted in a new way as a form and concept in parallel with the changes in contemporary art disciplines, especially in textile art. Within the framework of this purpose, the historical and intellectual infrastructure of textile art in the interdisciplinary context, the factors that formed the foundations of art after 1960 were discussed under the title of "Post-1960 Art Environment". After 1960, clothing and clothing form in contemporary art works turned into a means of expression with the disappearance of the boundaries between disciplines. Under the title of "Clothing as an Expression Tool in Art Since 1960", the forms of clothing that are abstracted from the body, the separation of clothing from its traditional role, and the emergence of its conceptual dimension are revealed. Many conceptual works produced in the postmodern period are fed by art history and philosophical thought systems. In this framework, since it is thought that the subject will be more readable on a theoretical basis, Postmodern Thought Systems are included in the first part of the research. Under the title of

"Expressions on Clothing Form-Disembodied Clothing Works", samples of the works were transferred through reference artists.

Since the 1960s, textile and fiber artists have produced conceptual works in the field of clothing art, fiber art and wearable art. Under the title of "Clothing Form in Textile Art Since 1960", in the first section, attention is drawn to the concepts represented by textile, which is an artistic expression tool with its plastic possibilities, through the form of clothing, as well as textile materials and techniques, as well as works in the form of clothing produced with different materials and techniques in fiber art.

The artists, who use the clothing representing the body as a ready-made object in their works, are interested in the feature of the clothing that explores the past and represents what is not there. In the second part, the garment, which plays the role of conveying certain concepts instead of its basic function in contemporary art, is looked at from the perspective of "Clothing as a Ready Made Object in Contemporary Art".

Artist performances, which look at clothing and clothing from a new perspective and highlight the multifaceted experiences of the audience, are discussed in the section titled "Clothing as Performance in Contemporary Art". The works, in which material and process-oriented textile applications are put forward as performances, are examined in terms of the interaction between the garment and the artist, the garment and the audience. Finally, in the personal and original works produced within the scope of the subject, the transformation of clothing as a form and concept into an art object with the accumulation of memory is discussed.

ÖNSÖZ

Tez danışmanım, değerli hocam Sayın Doç. Selda Kozbekçi Ayranpınar, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde sürdürdüğüm öğrenim hayatım boyunca hep yanımda oldunuz. Hayatımın en önemli dönemlerinden biri olan Sanatta Yeterlilik öğrenimim süresince verdiğiniz destek, önerileriniz ve güveniniz için çok teşekkür ederim. Katkılarınızla, kendimi tekstil sanatıyla ifade edebilmeyi, akademik çalışmalarımda zorlu sürecin yanında bir o kadar da keyifli ilerleyebilmeyi gösterdiniz. Sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Tez çalışmasının başlangıç aşamalarında danışmanım olan ve çalışmanın yönünü belirlememde yardımcı olan Dr. Öğr. Üyesi Sayın Füsun Özpulat'a, sonrasında danışmanlığımı yapan ve çalışmanın yönlendirilmesinde katkıları olan Dr. Öğr. Üyesi Sayın Nevbahar Göksel'e, lisans ve lisansüstü öğrenciliğim döneminden tekstil sanatı ve tasarımı ile ilgili disiplinlerarası sezgilerimin gelişimini sağlayan Prof. Sayın Nesrin Önlü'ye sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Tez İzleme Komitesinin değerli jüri üyeleri Prof. Sayın Arzu Atıl'a ve Dr. Öğr. Üyesi Sayın Öznur Enes'e, Sanatta Yeterlik Tezim konusundaki değerlendirmeleri, eleştiri ve önerileri için teşekkürlerimi sunarım.

Ve her zaman anlayış ve sabırla yanımda olan, en büyük şansım olan aileme, biricik oğlum Uygur Özel'e sonsuz teşekkürler.

Gülseren HAYLAMAZ

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	viii
İÇİNDEKİLER	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ	xii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

1960 YILINDAN GÜNÜMÜZE SANATTA FORM VE KAVRAM OLARAK GİYSİ

1.1. 1960 Sonrası Sanat Ortamı	7
1.1.1. Postmodern Düşünce Sistemleri	13
1.1.1.1. Yapısalcılık	13
1.1.1.2. Fenemoloji	15
1.1.1.3. Postyapısalcı Felsefede Dekonstrüksiyon (Yapısökümcülük)	17
1.2. 1960 Yılından Günümüze Sanatta İfade Aracı Olarak Giysi	20

1.2.1. Giysi Formu Üzerinden İfadeler-Bedensiz Giysi Eserler	23
1.3. 1960 Yılından Günümüze Tekstil/Lif Sanatında Giysi Formu	34
1.3.1. Giyilebilir Sanat	46

2. BÖLÜM

SANAT NESNESİ OLARAK GİYSİ

2.1. Çağdaş Sanatta Hazır Nesne Olarak Giysi.....	52
2.2. Çağdaş Sanatta Performans Olarak Giysi.....	68
2.3. Tez Kapsamında Ortaya Konulan Çalışmaların Oluşum Süreci ve Değerlendirilmesi.....	76
2.3.1. Tez Kapsamında Ortaya Konulan Çalışmaların Çıkış Noktası	78
2.3.2. Tez Kapsamında Ortaya Konulan Çalışmalarda Kullanılan Yöntem, Malzeme ve Teknik	79
2.3.2.1. Yöntem	79
2.3.2.2. Malzeme ve Teknik	81
2.3.3. Tez Kapsamında Ortaya Konulan Çalışmalar	89
2.3.3.1. Çalışma 1- “An” Kayıtları 1	93
2.3.3.2. Çalışma 2- “An” Kayıtları 1	95
2.3.3.3. Çalışma 3- “An” Kayıtları 1	97

2.3.3.4. Çalışma 4- “An” Kayıtları 1	97
2.3.3.5. Çalışma 5- “An” Kayıtları 1	99
SONUÇ	101
KAYNAKÇA	105
ÖZGEÇMİŞ	



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Claes Oldenburg, Büyük Mavi Pantolon, 1962	12
Şekil 2. Jim Dine, Green Suit, 1959	21
Şekil 3. Claes Oldenburg, Mu-Mu, 1961	21
Şekil 4. Joseph Beuys, Felt Suit, 1970	21
Şekil 5. Karen LaMonte, Nocturne 1, 2015	24
Şekil 6. Karen LaMonte, Young Maiko, 2010	25
Şekil 7. Barbara Siwecki, İsimsiz, 1998	26
Şekil 8. Mira Shor, Dress Book, 1977	28
Şekil 9. (sol-üst): Judith Shea, Without Words, 1988	29
Şeki 10. (sol-alt): Judith Shea, Giysiyi oluşturan birimler, 2016	29
Şekil 11. (sağ): Judith Shea, Louise Monument, 2012	30
Şekil 12. (sol) Auguste Rodin, Balzak Anıtı, 1898	31
Şekil 13. (sağ) Judith Shea, Post Balzac, 1990	31

Şekil 14. Yinka Shonibare. “How Does a Girl Like You Get to be a Girl Like You?” 1995	32
Şekil 15. Angela Chalmers, 2019, Spiritual Gardening	33
Şekil 16. Angela Chalmers, 2013, Angels In The House serisinden, “Dress”	33
Şekil 17. Magdalena Abakanowicz, 1969, Black Garments	39
Şekil 18. Miriam Schapiro, 1976, Anatomy of a Kimono	41
Şekil 19. Wolfgang Horn and Barbara Esser, 2008, Red Pins	42
Şekil 20. Brooks Harris Stevens, Poise, 2011, Kişisel Sergisinden Görünüm	44
Şekil 21. Key-Sook Geum, 2012, Enlightenment in Red	45
Şekil 22. Key-Sook Geum, 2019, Wind and Whisper	45
Şekil 23. Sonia Delaunay, 2011, Gloria Swanson için yapılan kaban, 1923-24, “Color Moves: The Art and Fashion of Sonia Delaunay,”	46
Şekil 24. Nicki Marx, 1976, Cape, Shaman's Robe, (Pelerin, Şaman Cübbesi	47
Şekil 25. Issey Miyake, 1989, Mutant Pleats	48
Şekil 26. Erica Spitzer Rasmussen, 2009, Cesaret Yelekları	50

Şekil 27. (sol) 21 Ekim 2017, Dress Matters: Clothing As Metaphor sergisinden görünüm	58
Şekil 28. (sağ) Susan Jamison, 2013, Drowning Dress	58
Şekil 29. Sarkis Zabunyan, 2005, Bir Kilometre Taşı/A Milestone	59
Şekil 30. Guerra de la Paz, 2010, Mort	60
Şekil 31. Mimi Smith, 1991-93, Slave Ready: Corporate	63
Şekil 32. Mimi Smith, 2010, Flower	64
Şekil 33. (sol): Judith Watt 1988, ‘The art of dressing’ sergisinden görüntü	65
Şekil 34. (sağ): Private Thoughts Public Speaking, 1986	65
Şekil 35. Ann Hamilton, 2007, Çivit Mavisini Enstalasyonu	60
Şekil 36. Doris Salcedo, 1988-1990, İsimsiz	67
Şekil 37. Yoko Ono, 1964, Cut Piece	70
Şekil 38. Nick Cave, 2015, Soundsuit	71
Şekil 39. Ann Hamilton, 1984, Body Object Serisi -13	73
Şekil 40. Beili Liu, 2019, Each and Every performans ve enstalasyonu	74

Şekil 41. Beili Liu, 2019, Each and Every, enstalasyon detayı	75
Şekil 42. Standart bedene uygun temel kalıpların yorumlanması 2021	82
Şekil 43. Giysi formunun oluşumu, 2021	83
Şekil 44. Arka beden üzerinde dikiş ve baskı alanlarının belirlenmesi 2021	83
Şekil 45. Dikiş ve örgü teknikleriyle giysi yüzeyinde yeni alanlar belirlenmesi, 2021	84
Şekil 46. Gülseren Haylamaz, 2022, “Çalışma 1”, Elbise formu üzerine yün ve pamuklu iplik ile dikiş ve örgü uygulamaları. İndigo boyama sonrasında Cyanotype baskı alanlarının belirlenmesi	85
Şekil 47. Tez Kapsamında Ortaya Konulan Uygulamada Kullanılan Fotoğraf Negatifleri, 2022	87
Şekil 48. “Çalışma 1”, Cyanotype baskı alanlarına asetat üzerine alınmış fotoğraf negatiflerinin yerleştirilmesi, 2022	88
Şekil 49. “Çalışma 1”, Fotoğrafların güneş ışığı altında pozlanması, 2022	88
Şekil 50. Gülseren Haylamaz, Çalışma 1, “An” Kayıtları 1, Ön ve Arka Görünüm, 2022	91
Şekil 51. Gülseren Haylamaz, Çalışma 1, “An” Kayıtları 1, Detay, 2022	91
Şekil 53. Gülseren Haylamaz, Çalışma 2, “An” Kayıtları 2, Fotoğrafların güneş ışığı altında pozlanması, Detay, 2022	93

Şekil 54. Gülseren Haylamaz, Çalışma 2, “An” Kayıtları 2, Ön ve Arka Görünüm, 2022	94
Şekil 55. Gülseren Haylamaz, Çalışma 2, “An” Kayıtları 2, Detay, 2022	94
Şekil 56. Gülseren Haylamaz, Çalışma 3, “An” Kayıtları 3, Ön ve Arka, 2022, Elbise formu üzerine yün ve pamuklu iplik ile dikiş ve örgü uygulamaları. İndigo boyama sonrasında Cyanotype baskı alanlarının belirlenmesi	95
Şekil 57. Gülseren Haylamaz, Çalışma 3, “An” Kayıtları 3, Fotoğrafların güneş ışığı altında pozlanması, Detay, 2022	95
Şekil 58. Gülseren Haylamaz, Çalışma 3, “An” Kayıtları 3, Ön ve Arka Görünüm, 2022	96
Şekil 59. Gülseren Haylamaz, Çalışma 3, “An” Kayıtları 3, Detay, 2022	96
Şekil 60. Gülseren Haylamaz, Çalışma 4, “An” Kayıtları 4, Ön ve Arka Görünüm, 2022, Elbise formu üzerine yün ve pamuklu iplik ile dikiş ve örgü uygulamaları. İndigo boyama sonrasında Cyanotype baskı alanlarının belirlenmesi	97
Şekil 61. Gülseren Haylamaz, Çalışma 4, “An” Kayıtları 4, Fotoğrafların güneş ışığı altında pozlanması, Detay, 2022	97
Şekil 62. Gülseren Haylamaz, Çalışma 4, “An” Kayıtları 4, Ön ve Arka Görünüm, 2022	98
Şekil 63. Gülseren Haylamaz, Çalışma 4, “An” Kayıtları 4, Detay, 2022	98
Şekil 64. Gülseren Haylamaz, Çalışma 5, “An” Kayıtları 5, Ön ve Arka Görünüm, 2022, Elbise formu üzerine yün ve pamuklu iplik ile dikiş ve örgü uygulamaları. İndigo boyama sonrasında Cyanotype baskı alanlarının belirlenmesi	99

Şekil 65. Gülseren Haylamaz, Çalışma 5, “An” Kayıtları 5, Fotoğrafların güneş ışığı altında pozlanması, Detay, 2022	99
Şekil 66. Gülseren Haylamaz, Çalışma 5, “An” Kayıtları 5, Ön ve Arka Görünüm, 2022	100
Şekil 67. Gülseren Haylamaz, Çalışma 5, “An” Kayıtları 5, Detay, 2022	100



GİRİŞ

Giysi, tarih boyunca insanlığın kendini estetik ve kültürel anlamda ifade edebildiği nadir araçlardan biri olmuştur. Bu çalışmada 1960'lardan bugüne tekstil sanatı başta olmak üzere çağdaş sanatta form, kavram ve hazır nesne olarak giysinin varlığı düşünsel alt yapısı bakımından detaylı olarak ele alınacaktır. Tekstil sanatı perspektifinden giysinin form olarak çağdaş sanat disiplinlerinde taşıdığı ve temsil ettiği kavramlara dikkat çekilerek, sanat nesnesine dönüşümü ortaya koyulacaktır. Metin içinde kullanılan 'giysi formu' beden sınırlarında oluşmuş yapıyı temsil ederken 'nesne olarak giysi' 1960'lı yıllardan itibaren sanatçının kendine sanat malzemesi olarak seçtiği tekstil ürünü olan giysiyi tanımlamaktadır.

Araştırmanın arkasında yatan motivasyon, tekstil sanatı başta olmak üzere çağdaş sanat disiplinlerinde ifadenin giysi formu ile aktarımına duyulan derin ilgi ve hayranlıktan gelmektedir. 1990 yılından itibaren başlayan sanat ve tasarım eğitiminin devamında tekstil sanatı, tekstil sanatında giysi, çağdaş sanatta giysi formu ve kavram olarak giysi konuları çerçevesinde sanatta yeterlik aşamasına gelinmiştir. Bu aşamaya kadar ürettiği işlerin bir sentezi olarak ortaya çıkan 'Bedenin Sınırlarında' serisi, yazarın konuya ilgisini pekiştirmiştir. Aynı dönemlerde tekstil sanatı ve moda tasarımının yanında seramik ve fotoğraf sanatı üzerine almış olduğu derslerin çağdaş sanat disiplinlerinde beden sınırlarında oluşan 'giysi formu' na ve 'sanat nesnesine dönüşen giysi' ye yoğunlaşmasında büyük etki sağlamıştır.

Bu çerçevede tezin konusu, tekstil sanatı başta olmak üzere 1960 sonrası çağdaş sanat disiplinlerinde giysinin form, kavram ve nesne olarak yer bulduğu yapıtlarla sınırlandırılmıştır.

Araştırma çerçevesinde 1960 sonrasında, giysi formuyla ifadelerini güçlendiren sanatçıların eserleri referans olarak alınmıştır. Ayrıca postmodern dönemde birçok sanatçıya yol gösteren başlıca düşünce sistemleri olan fenemoloji, yapısalcılık, post-yapısalcılığa değinilmiş, bu çerçevede yeni kavramsalcı sanatçıların ürettiği pek çok yapıtta giysinin ve giysi formunun önemli bir yer edindiğine dikkat çekilmiştir. Bu

noktadan hareketle bedenın sınırlarında oluşan giysi formunun çağdaş sanat ve düşünce sistemleri içerisindeki yeri ortaya koyulmuş olacaktır.

Tekstil sanatında üç boyutlu formlarla birlikte giysi formuna yönelimin artış gösterdiği özellikle 1960 sonrası dönemde, sanat ve düşünce ortamının sanatçı üzerinde etkili bir rol oynadığı açıktır. Tezin ilk bölümünde konunun çerçevesini oluşturmak amacıyla sanat tarihinde ve düşünce sistemlerinde oluşan gelişmeler kronolojik sırayla aktarılmıştır. Yılmaz'ın da belirttiği gibi 1960'larda pop, op, minimal, kavramsal, çevresel, yoksul, fluksus ve oluşum gibi adlar altında birden çok eğilim ya da akım Amerikan merkezli olarak neredeyse aynı anda sahneye çıkmıştır (Yılmaz, 2006: 58, 195). Sanatta meydana gelen bu kavramsal dönüşüme daha net perspektiften bakabilmenin, modernizmin genel hatlarıyla ortaya koyulmasıyla mümkün olabileceği düşünüldüğünden birinci bölümde "1960 Sonrası Sanat Ortamı" başlığı altında sanat tarihinden referanslarla konuya açıklık getirilmiştir.

Bedenden soyutlanarak ortaya koyulan giysi formları, giysinin geleneksel rolünden ayrılışını, kavramsal boyutunun ortaya çıkışını temsil etmektedir. Birinci bölümde '1960 Yılından Günümüze Sanatta Form ve Kavram Olarak Giysi' başlığı altında araştırılmış olan konu, genel çerçevesiyle farklı sanat disiplinlerinden sanatçıların eserlerinden örneklerle irdelenmektedir.

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra görülen sanat akımları ve toplumsal gelişmeler tekstilin sanat nesnesine dönüşümünü ve bu sanatın biçimsel değişimini beraberinde getirmiştir. Bu çerçevede günümüzde plastik olanakları ile sanatsal bir ifade aracı olan tekstilin giysi formu üzerinden temsil ettiği kavramlar "1960 Yılından Günümüze Tekstil/Lif Sanatında Giysi Formu" bölümünde aktarılmıştır. Çağdaş tekstil sanatının gelişimi ile lif sanatında üç boyutlu formlara geçiş hızlanmıştır. Tekstil malzeme ve tekniklerinin yanı sıra, lif sanatında farklı materyal ve tekniklerle üretilen giysi formunda eserlere bu bölümde dikkat çekilecektir.

1960'lı yıllardan itibaren ağırlık kazanan kavramsal yaklaşımlarla birlikte, giysi nesneler sanatçının düşüncesini aktaran önemli bir ifade aracına dönüşmüştür. Malzeme, kavramı oluşturan sanat nesnesinin verisi haline gelmiştir. Bir endüstri ürünü

olarak giysinin sanat eseri statüsüne çıkarılması daha önce taşıdığı kimliğin üstünde bir anlam ifade etmesini sağlamıştır. Hazır giyim ürünlerinin sanatçı tarafından hazır-nesne olarak tercih edilmesinde en büyük etki bir endüstri ürünü olan giysinin temsil ettiği kimlik, üretim, tüketim, göç, cinsiyet, yokluk gibi kavramlara referans vermesidir. İkinci bölümde “Sanat Nesnesi Olarak Giysi” ana başlığı altında hazır nesne olarak giysinin kullanıldığı yapıtlar “Çağdaş Sanatta Hazır Nesne Olarak Giysi” başlığı altında irdelenecektir. 1960’lı yıllarda özellikle insanın yokluğu konusunu ele alan sanatçılar organik biçimlere, dokunsal göndermelere dolayısı ile tekstil ve lif kullanımına yönelmişlerdir. Eserlerini oluştururken fiziksel bedeni ve duyguları temsil eden nesneler seçen sanatçılar insanın yokluğunu simgesel anlatımla en çarpıcı şekilde giysilerle ifade etmişlerdir. Bedeni temsil eden giysiyi eserlerinde hazır nesne olarak kullanan Bourgeois ve Christian Boltanski gibi sanatçılar giysilerin geçmişi keşfeden ve orada olmayanı temsil eden özelliğiyle ilgilenmişlerdir. Feminist sanat alanında 1965 ve 1977 arasında, Mimi Smith, Nancy Youdelman ve Mira Schor gibi Amerikalı kadın sanatçılar tarafından giysinin sanat nesnesi olarak kullanımının ardından 1980’lerin ortalarından itibaren elbise formu, kadın kimliğini en açık şekilde ifade eden bir giysi biçimi olarak yapıtlar arasında yerini almıştır.

Son bölümde giysilerin hareket eden bir heykele dönüştüğü, sanatçının anlatmak istediği kavramı seyirciyi de dahil ederek bir performansa dönüştürdüğü örnekler sunulacaktır. Çağdaş sanat yaratıcı arayışları, katılımcı ve çok-duyulu deneyimleri ön plana çıkaran birçok performansı içermektedir. Giysiyi sanatçının vücudunun bir işareti, kalıntısı olarak ya da çeşitli kimlikleri inşa edebilen, sergileyebilen, bunlara karşı koyabilen bir malzeme olarak görme eğiliminde olan geleneksel yorumların aksine, performans sanatında izleyicilerin ve katılımcıların çok yönlü deneyimlerini ön plana çıkaran sanatçıların, düşündürücü performansları aracılığıyla giysiye ve giyime yeni bir perspektiften bakan ve algılayan yapıtlar mevcuttur (Lyons, 2019: iii). Ele alınan performanslarda kullanıcının kimliğini maskeleyen, çeşitli kimlikleri inşa edebilen, giysi ile sanatçı, giysi ile izleyici arasında meydana gelen etkileşim üzerinde durulmaktadır.

Bu çalışmada sanatta meydana gelen kavramsal değişimlerle birlikte giysiyi form, kavram ve hazır nesne olarak değerlendiren sanatçıların yapıtları hakkında literatür taraması yapılmış, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan eser analizine başvurularak bulgular yorumlanmıştır.

Tez kapsamında tekstil sanatı başta olmak üzere giysinin form ve kavram olarak varlığına dikkat çekilerek günümüz sanat disiplinlerinde giysinin ifade aracına dönüşümü ortaya koyulacaktır. Tekstilin beden sınırlarında ortaya koyulmuş bir formu olarak giysi, onu kullanmış olan kişinin izlerini taşıyan ve o kişiyi işaret eden bir göstergedir.

Bu çalışma tekstil sanatı öncelikli olarak çağdaş sanat disiplinlerinde giysiyi form ve kavram olarak yeni bir biçimde görmeyi, algılamayı amaçlamaktadır. Bu amaç çerçevesinde giysinin beden sınırlarında sanatsal bir ifadeyle yorumlanması, sanat nesnesine dönüşümü ve performans sanatında sanatçının, katılımcıların deneyimlerini vurgulayan bir unsur olarak giysiyi ele alışı ortaya koyulacaktır. Çalışmanın yapılacak olan gelecek araştırmalara önemli bir bakış açısı sağlayacağı düşünülmektedir.

1. BÖLÜM

1960 YILINDAN GÜNÜMÜZE SANATTA FORM VE KAVRAM OLARAK GİYSİ

1. BÖLÜM

1960 YILINDAN GÜNÜMÜZE SANATTA FORM VE KAVRAM OLARAK GIYSİ

1960 Yılından Günümüze Tekstil/Lif Sanatında Giysi Formu konusunun tarihsel ve düşünsel alt yapısının aktarılması amacıyla bu bölümde 1960 Sonrası Sanat Ortamı ve 1960 Yılından Günümüze Sanatta İfade Aracı Olarak Giysi konuları ortaya konulacaktır.

Sanat hareketleri içerisinde farklı disiplinlerde ortaya konulan yapıtlarda insana dair duyguların anlatımında ifade aracı olarak bedeni saran tekstillerin, giysilerin kullanıldığı görülür. Hayatın içinde inançlardan cinselliğe, gündelik yaşamdan politikaya, göç, kimlik ve insan ilişkilerine kadar birçok olguyu sembolize eden giysiler, sanatçının eserinde anlatımı güçlendiren görsel, plastik öğeler haline gelmiştir. (Haylamaz, Kozbekçi Ayrancılar, 2019: 483). İnsan figürü sanatın hemen her döneminde tekstil ve giysiyle birlikte betimlenmiştir. Tekstilin ve giysinin ifade aracı olarak ön planda olduğu eserler, döneminin toplumsal yaşantı ve düşünce tarzını günümüze yansıtmaktadır.

Yirminci yüzyılın ilk yılları tekstil sanatı ve giysi tasarımı alanında sanatçı ve tasarımcının ortak anlatım dilinde bulunduğu bir dönemdir. Elsa Schiaparelli gerçeküstücü ressam Salvador Dali'nin tablosunun giysi uygulaması olarak ifade edilebilecek 'çekmece elbise'sini yorumlamıştır.

Tekstil sanatının gelişimi ve farklı sanat disiplinlerinde tekstil sanatının yer bulma süreci Bauhaus okulunun katkılarıyla hız kazanmıştır. Tekniğin, bilimin ve sanatın etkileşimini gerçekçi bir düzeyde ele alan akım, özellikle dokuma sanatının işlevsel ve estetik değere dönüşümünü desteklemiştir.

Bauhaus'un 'Form işlevi izler' (Form follows function) ilkesi, tekstilin dekoratif anlatımdan uzaklaşarak plastik sanatlar içinde yer bulan disiplinlerarası bir alana dönüşümünde anahtar adım olmuştur (Tok Dereci, 2014: 58). Tekstil sanatı,

yapısal özelliklerinin yeniden keşfedildiği ve kavramsallaştığı 1960'lı yıllarla birlikte malzeme ve teknik boyutunu aşarak, güncel sanatta lif sanatı olarak yerini korumuştur.

1960'larla birlikte kavramsal sanatın dillendirilir oluşu, sanatta ve düşüncede yaşanan hareketlilik, 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan "lif sanatı" kavramını hızlandıran önemli bir etken olmuştur. Bu bölümde tekstil sanatı başta olmak üzere giysi formunun sanat disiplinlerinde ele alınışı, 19. yüzyılın sonlarında temelleri atılan, 60'lı yıllara kadar belirleyici olan modernizmden başlayarak ele alınacaktır.

1.1. 1960 Sonrası Sanat Ortamı

Bu bölüm, tez konusunun odaklandığı 1960 sonrası sanat ortamını ve bu ortamı oluşturan önceki dönem sanat hareketleri üzerine literatür araştırmasını içermektedir. Modernizm, postmodernizm ve çağdaş sanata ilişkin gelişmeler bu bölümde yer almaktadır.

Modern düşüncenin genel hatlarıyla 17. yüzyıldan 19. yüzyıla uzanan süreçte şekillendiği kabul edilir. Modernizm olarak bilinen kültürel eğilim bu modernlik sürecinin ürünüdür. Temelleri 19. yüzyılın sonlarında atılan modernizm, 20. yüzyılın ortalarına kadar belirleyici olmuştur (Yılmaz, 2019: 19). Modernist sanat anlayışında toplumun ya da insanın aynası olmak yerine sanatçının bakış biçimi, algılaması ve yorumlaması önem taşımaktadır (Şaylan, 2009: 93). Merkez üssü Avrupa olan fovizm, dışavurumculuk, kübizm, neo-plastizm, süprematizm, gelecekçilik, dadacılık gibi birbirinin peşi sıra ortaya çıkan akımlar 1900'lerin hemen öncesi ve sonrasında birlikte yaşamaya devam eden sanat hareketleridir (Yılmaz, 2006: 195). Bütün bu yaklaşımlar Şaylan'ın da ifade ettiği gibi sanatçıların özgünlüğünü ve otonomisini yansıtan algı ve yorum farklılıklarını temsil eder (Şaylan, 2009: 94).

Modern sözcüğü, Tunalı'nın belirttiğine göre 20. yüzyıldan itibaren çağı sanatsal, düşünsel, kültürel ve sosyopolitik olarak belirleyen bir temel kategoridir. Modern sözcüğünün böyle kuşatıcı ve belirleyici bir kategori olmasında en büyük etken, aynı çağ içinde gelişen pozitif doğa bilimleri ve bunları belirleyen rasyonalist anlayıştır.

Yazara göre 17. ve 18. yüzyılda İngiliz Locke, Fransız Voltaire ve Alman Kant tarafından temellendirilmiş olan ‘Aydınlanma’, insanı, bilim ve felsefe mantığını, dünya ve toplum anlayışını kökten değiştirmiştir (Tunalı, 2020: 206).

Modernizmin sanatçının özneye ve bireysel üslupçuluğa attığı öneme karşılık postmodernizm ‘orjinallik’ ve ‘özgünlük’ gibi belli başlı modernist ilkelere karşı çıkan yaklaşımları bünyesinde toplar (Antmen, 2019: 277).

Tunalı modernizmden postmodernizme geçişi şöyle açıklar:

“1874’te Paris’te empresyonistlerin açmış oldukları sergiye yapılan ağır eleştirilere karşı şair Charles Baudelaire’in sergiyi savunurken söylediği ‘Bu yapıtlar moderndir.’ savıyla literatüre girer. Empresyonizm, expresyonizm, fütürizm ve kübizm ile yola çıkan bu sanat, non figüratif ve süprematizm ile minimalist bir yönde ‘art antiart’a kadar ilerler ve ‘modern sanat’ genel kavramı altında günümüz ‘kültür endüstrisi’ içindeki yerini alır. Ancak genelde tüm sanatlarda, örneğin resimde, heykelde, edebiyatta ve özellikle mimaride hüküm süren bu aydınlanmacı, rasyonalist, minimalist, pürist sanata karşı, giderek teoride ve uygulamada güçlü eleştirel tavır kendini gösterir. Bu tavır, sanatın akılcı, tek boyutlu anlayışıyla yitirmiş olduğu, insanın duygu, düşünce, inanç ve hayal gücü gibi kısaca tüm tinsel varlık öğeleriyle oluşturduğu polifonik, çoksesli sanat dilini yeniden yaratmak ister. Şimdi bu anlayış yeni bir isim alır: postmodernite.” (Tunalı, 2020: 206)

Postmodern olarak nitelendirilen süreçte görünen sanatsal yaklaşımlar bütünü, belli bir mecraya bağlı olmaksızın, resim, heykel, enstalasyon, fotoğraf gibi farklı ifade biçimleriyle yeni bir kavramsal sanat anlayışı yaratmış, tek bir sanat dalının -örneğin resmin- diğerlerine egemenliğine son vererek, disiplinler arası ve çoğulcu bir anlayış getirmiştir (Antmen, 2019: 277).

Sarup, postmodernizm teriminin 1960’larda New York’ta yaşayan sanatçılar ile eleştirmenler arasında ortaya çıktığını, 1970’lerde Avrupalı kuramcılarca benimsendiğini belirtir. Onlardan biri, Jean François Lyotard, Postmodern Durum olarak başlıklandığı ünlü kitabında, modern çağın meşrulaştırıcı söylemlerine (“Büyük Anlatılar”a), bilim sayesinde insanlığın özgürleşim yolunda ilerlediğine, en önemlisi de evrensel anlamda geçerli bilgiyi geliştirip insanlığa öğretecek, alabildiğine

farklı bilgilerden bir birliği felsefenin yeniden ayağa kaldırabileceği düşüncesine saldırıya varan bir sertlikle karşı çıkmıştır (Sarup, 2019: 188).

Lyotard (1924-98)'a göre Postmodernizm, toplumsal, politik, entelektüel ve sanatsal olmak üzere çeşitli biçimlerin hepsinde, herkesçe kabul edilen otoriteye gösterilen genel bir kültürel tepki gibi düşünülmelidir (Sim, 2012: 218).

Antmen postmodern sanatçıların toplumsal konulara yönelim süreçlerini şöyle açıklar:

“Toplumsal zeminde yaygınlık kazanmış stereotiplerin, klişelerin, alışkanlıkların, değer yargılarının gizlediği alt anlamları adeta ‘okumaya’ yönelen postmodern sanatçılar, toplumsal düzeni belirleyen göstergeler sistemiyle oynamayı, onları sahiplenerek, kendine mal ederek dönüştürmeyi, bildik imgelerden yeni anlamlar yaratarak bir sorgulama sürecinin kapılarını aralamayı amaçlamışlardır. Amerikalı sanat eleştirmeni Hal Foster’a göre postmodern sanatçı bu nedenlerle bir tür “gösterge manipulatörü”dür.” (Antmen, 2019: 277)

Postmodernitenin yeni açılımlarla modernitenin tek boyutluluğunu aştığını belirten Tunalı'ya göre insan, moderniteyle içine kapatıldığı aklın dar kalıplarını, bunların bir göstergesi olan geometrik formları parçalamış ve özgürleşmiştir. (Tunalı, 2020: 209).

Sarup, postmodernizmde kilit konuları şöyle sıralar; sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırların silinişi, seçkinci kültür ile popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrımın çöküşü, biçimsel derlemeciliğin (seçmeciliğin) yükselişi, kodların karışarak kırılaması. Ayrıca postmodernizmde, vurgunun içerikten biçime ya da biçime kayışı; gerçekliğin imajlara dönüşümü, kendi içinde süreklilik arz eden tek tek anlarda zamanın parçalanışı, dile getirilmesi gereken konulardır. Yazar, postmodernizmin son yıllarda gösterdiği gelişimle birlikte, ayrım gözetmeden her şeyi “metinleştirme” ye dönük bir harekete yöneldiğini belirtir (Sarup, 2019:188).

Tunalı postmodernitenin, duyarlılık, inanç, hayal gücü, güdü ve itilimlere sahip bir insan anlayışıyla varlığa yöneldiğini ve bu radikal tavrıyla moderniteye karşı bir tepkiyi ortaya koyduğunu vurgular:

“Öyle ki postmodernite, şimdi sanat objesini mimetizmin genel anladığı gibi yalnızca bir doğa varlığı olarak değil, aynı zamanda insan çevresine katılan endüstri ürünleri olarak da anlar ve onları sanatın insansal-tinsel obje alanı içine alır. Bu yolla da insansal çevreyi kapsam bakımından genişletir, dünyayı insanlaştırarak onu doğa ile özdeş olmaktan kurtarır. Böyle bir iletişim içinde dünya, şimdi bir fizik dünya, bir endüstri dünyası olmaktan çıkar, insanın tüm tinsel güçleri ve hayal gücü ile yarattığı, doğaya alternatif tasarımsal-dijital, bu anlamda sanatsal, estetik bir dünya olur.” (Tunalı, 2020: 207)

Yazara göre, böyle bir dünyayı hazırlayan 20. yüzyılın ilk çeyreğinde doğan Bauhaus’un sanat-zanaat entegrasyonu anlayışdır.

Lif sanatının da doğuşunu simgeleyen Bauhaus’un getirdiği anlayışa göre dünya, insanın ona yüklediği duygu, düşünce, hayal gücü ve itilimleriyle, sanatsal ve estetik bir dünya olur. Bu durumun Tunalı’ya göre estetikde anlamı, bir estetik değer olan güzelliğin bir yaşam pratiği olan işlevsellik ile bütünleşmesidir. Böyle bir dünya anlayışının arkasında felsefede görülen ve pozitivist felsefeye aykırı olan varoluşçuluk, yapısalcılık ve anlam bilim teorisi olan hermeneutik gibi öğretiler bulunur (Tunalı, 2020: 207, 208). Şaylan’a göre bütün bu öğretiler postmodernizmin örtük olarak düşünsel arka yapısını oluşturur. Postmodernizm 1960’larda yaygın ve etkin biçimde modern sanat ve estetik anlayışına karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde pop-art sanatın seçkiciliğine ve yaratıcılığın özgün olması gerekliliğine karşı çıkan, hızla büyüyen ve büyük bir popülerite kazanan bir akım olmuştur (Şaylan, 2009: 114).

Modernitede ve Postmodernitede bireyin yaratım süreçlerinde farklılık gözlenir. Yazar, geometrinin egemen olduğu Moderniteye karşılık, postmodernitede bireyin özgür yaratıma yöneldiğini vurgular. Bunun yanında akla dayalı bir kavramada homojenite, yeknesaklık, disiplin, sert bir sistem anlayışı, matematik dedüksiyon, teknik, makineleşme ve bunların oluşturduğu bir evrensellikten bahsedilirken, bireysel duyarlılığına bağlı kavrayışlarda ise bireyler arası farklılıklar vardır. Bu nedenle, bütün insanlar aynı akıl kategorilerine sahip oldukları için, akla dayalı tüm yaratma ve yargılarda birleşirler ama duyarlıkça bireyler farklı olduklarına göre, yaratmalarında ve yargılarında birbirinden ayrılırlar (Tunalı, 2020: 209). Çağdaş sanayi toplumunda insanın yalnızlığı ve çaresizliği postmodern sanatçılar tarafından ele alınmış, Şaylan’ın

da belirttiği gibi özellikle gelişmiş, zenginleşmiş toplumların içinde bulunduğu bu durum postmodern düşünürler tarafından sık sık öne sürülen bir husus olmuştur (Şaylan, 2009:120).

Diğer taraftan Tunalı teknolojinin insanı nedenselliğe ve mekanizme karşı yabancılaşmaya sürüklediğini, bu durumun aşırı özneliliğin kaynağını oluşturduğunu belirtir. İnsan yabancılaşma duygusu ile nedensel-mekanist bir dünya karşısında sanatla bir denge kurma çabasına girmiştir (Tunalı, 2020: 209). Yaşadığı çağla hesaplaşma tavrını sergileyen Dada hareketi bireysel yapıtlar veya tavırlar şeklinde gelecekle ilgili umutsuzluğunu ortaya koyar. Yılmaz, dışavurumculuk, kübizm, gelecekçilik, inşacılık gibi sanat anlayışlarının kendi içlerinde, genelde ortak bir görünüm sunduklarını, dadacıların biçimin temel alındığı bir biçimden ziyade, bir tavır-duruş ile ilgilendiklerini belirtir (Yılmaz, 2006:109).

Dadaizm, 1916 da Romen şairi Tristan Tzara, Alman şairi Richard Hülsenbeck, ressam Hans Arp ve Macar ressamı Marcel Janco tarafından Zürich’te Birinci Dünya Savaşı ölümlerinin ve yıkıntılarının yarattığı şok içinde bir kabare girişimi olarak kurulur. Bu oluşum, geleneksel ahlak, sanat, kültür ve yaşam değerlerini yıkmak ve onların yerine yeni değerler ortaya koymayı amaçlar. Alay olsun diye de bu harekete, çocukların oyuncak tahta atı anlamına gelen ‘dada’ adını vermişlerdir (Tunalı, 2020: 233). Dadaizm, sanatın dayanağı olan estetizmi geçersiz kılmış, sonrasında ise postmodern sanat her şey sanat olabilir yargısını ortaya çıkarmıştır (Gürses, 2021: 58).

Çağa ait düşünce sistemleri, anlayışlar çağın sanatını belirler ve yön verir. Ready made’den arte povera’ya, enstelasyon’a art-antiart’a kadar meydana gelen gelişim sürecini Tunalı ‘yenilik’ ve ‘şimdi burada olma’ kavramlarıyla ilişkilendirir. Yazara göre sanat sürekli ‘yeni’ ifade formları arar. Kısa bir sürede ‘yeni’ olanın eskimesi ve onun yerine başka bir ‘yeni’ nin gelmesi sanatın ‘kalıcılık’ ve ‘ölümsüzlük’ niteliğini ortadan kaldırır (Tunalı, 2020: 239). Pop Art’la birlikte hergün yenilenen ve işlevselliğin ön planda olduğu tüketim ürünleri sergileme mekanlarında yerlerini almaya başlar.

1960’larda felsefeyle, özellikle dil felsefesiyle yakından ilgilenen birkaç sanatçı ortaya çıkmıştır ki, bunlar da kavramsal sanatın temsilcileridir. ‘Kavramsal sanat’ deyiminin 1960’ların ortalarından itibaren güçlü bir şekilde dillendirilmesi ve yaygınlaşmasında öncelikle SolLeWitt (1928-2007) ve Joseph Kasuth (d.1945) gibi sanatçılar ile Sanat ve Dil grubunun büyük emekleri vardır (Yılmaz, 2006: 215, 216).

Pop Art’ın ortaya çıkışından bu yana ortaya koyulan eserlerde, tüketim nesnesi olarak giysinin varlığı dikkat çekicidir. Bu tür sergilemelerde giysinin kullanıcısından yoksunluğu ön plandadır. Tüketim Pop Art’ın merkezindedir ve örneğin Claes Oldenburg’un büyük Mavi Pantolonu (1962) (Şekil 1), fast food görselleri, dergiler ve film yıldızlarının renkli baskıları, seri üretim ve tüketimin simgeleridir.



Şekil 1. Claes Oldenburg, Büyük Mavi Pantolon, 1962. William Harris Koleksiyonu, Chicago (Lippard, 1996: 19).

Gürses, postsanat olarak değerlendirilen bu dönemde, suikaste kurban giden eski Amerika başkanı John F. Kennedy'nin eşi Jacqueline Kennedy'nin elbiselerinin New York'taki Metropolitan Sanat Müzesi'nde sergilenmesiyle ilgili bir yazısında, müzede giysilerin sergilenmesini, günlük giyilen bir elbisenin estetik deneyim olarak izleyiciye sunulmasını ve pazarlanmasını postsanatın başarısı olarak yorumlar. Günlük tüketim nesnesi olan elbiseyi postsanat, eski sahibinin adının Kennedy olmasının gücüyle, işlevsel özelliğinden kurtarıp bir sanat objesi haline getirebilmiştir. Bu giysiler artık kadınların giymesi için var olan bir tüketim unsuru değil, sadece hayranlıkla bakılacak sanat eserine dönüşmüştür. Bu örnekte giysiler sanat eseri olarak üretilmemiş ama postsanat olarak sergilenmiştir (Gürses, 2021: 68).

Aslında 1950'lerin başından itibaren Londra'da ressam Richard Hamilton ve Peter Blake, heykeltıraş Eduardo Paolozzi, mimar Jhon Voelker ve yazar Lawrence Alloway'ın de içinde bulunduğu bir grup insanın; resimli dergi, film ve reklamlarda sunulan imgeleri inceleyerek bunların hakkında halka neden çekici geldiği konusunda kafa yormaya başlamaları tüketim nesneleri hakkında kavramların ön plana çıkmaya başladığının bir göstergesi olarak görülebilir. (Yılmaz, 2006:181). Antmen, postmodern dönemde üretilen kavramsal pek çok yapının dil bilim, psikoloji, sosyoloji ve felsefe gibi alanlardan beslenen bir kuramsal temelde daha 'okunaklı' olduğunu belirtir (Antmen, 2019: 278).

1.1.1 Postmodern Düşünce Sistemleri

Postmodern dönemde beden, kimlik, göç, üretim ve tüketim gibi kavramları irdeleyen sanatçıların yapıtları dikkat çekicidir. Bu irdelemeyi yapısalcılık, fenemoloji, postyapısalcılık gibi yaklaşımlarla gerçekleştiren sanatçılar giysi formu ve giysi nesneler aracılığıyla kişisel ve toplumsal düşüncelerini dile getirmeye çalışmışlardır.

1.1.1.1. Yapısalcılık

1960'larda sanat ve estetik alanında kendini gösteren ve Postmodern olarak nitelenen eleştiri ve yaklaşımlar 1970'li yıllarda felsefe, epistemoloji ve toplum kuramı

alanlarına da girmiştir (Şaylan, 2006: 285). Postyapısalcılık ve postmodernizm ortaya çıktığından ve dünyanın çeşitli ülkelerinden sanatçıların Batı sanatı ile daha fazla tanışma imkanı bulduğundan beri, Batı sanatı tarihi ve eleştirisi, batılı olmayan birçok ülkenin sanatının gündemini de meşgul etmiştir (Aktaran; Girgin, 2018: 297).

1960'lar Neo-Dada, Pop ve Kavramsal sanata kelime ve sembollerin dahil olduğu bununla birlikte felsefede eşzamanlı bir değişimin yaşandığı dönemdir. 1950 lerde dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün işaret sistemlerini araştırması, Yapısalcılığın başlangıcı olarak kabul edilir.

Tunalı yapısalcılığı sanatın da içinde yer alan bir göstergebilim olarak değerlendirir (Tunalı, 2012: 100). Göstergebilim, gösterge dizgelerinin bilimi anlamına geldiğine göre, gösterge kavramı ilke olarak, bu bilimin temelidir. En kestirmeden anlaşılabilir tanımlar, dilbilimin kurucusu Ferdinand de Saussure yapmıştır; göstergebilimi en inandırıcı gözlemlerle tasarlayıp öneren de odur. Ona göre gösterge, "bir kavramla bir işitimi imgesini birleştirir" (Guiraud, 1990: 6).

Tahsin Yücel Yapısalcılığı bir "açıklama" değil bir "açıklama yöntemi" olarak tanımlar (Yücel, 2020: 175).

Tunalının belirttiği gibi:

"Yapısalcı felsefe dil'in bir 'gösterge' olduğu düşüncesinden hareket eder. Her gösterge bir gösteren öge ile bir gösterilen ögeden oluşur. Gösterilen daima bir 'anlamı' ifade eder. Anlam ise ne tarihsel ne sosyolojik ne de psikolojik yöntemlerle değil, tersine ancak dille gösterge bazında kavranabilir. Sanat alanında da bu yoldaki ilk ciddi atılımlar, mekanist bir dünyaya, makineye karşı insanın özünü, insanın özgür ben'ini, özgür yaratmayı savunan 'soyut' sanat anlayışlarıyla gerçekleşir. Aralarında büyük farklılıklara karşın tüm soyut sanat anlayışlarının ortak niteliği, onların makine-insana (l'homme machine) karşı özgür, yaratıcı insanı radikal olarak savunmalarıdır. Tunalı'ya göre, nedenselliğe ve mekanizme karşı sanatta ortaya çıkan bu tepki, bütün yüzyıl boyunca sürer." (Tunalı, 2020: 221)

Fransa'daki göstergebilim çalışmalarının evrimini etkileyen, araştırmaları kimi kez hızlandıran, kimi kez çeşitlendiren, kimi kez de eleştiren en "renkli kişi" Ronalt Barthes (1915-1980) tır. R. Barthes 1950'lerden 1970 'lere uzanan süreçte

göstergebilimi kendi deyişiyile bir “serüven” olarak yaşamış ve değişik dönemlerde değişik doğrultular izlemiştir (Rıfat, 1992: 52). Roland Barthes çok disiplinli bir alan olarak modayı (ilk kez Fransa’da 1967 yılında *Système de la mode* ismiyle yayınlanmıştır) Moda Sistemi kitabında ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Kitabında moda nesnelerinin üç önemli katmanı olarak fotografik, görsel ve sözel temsilleri ortaya koymuştur. Aktulum makalesinde Roland Barthes’ın göstergebilimsel bir çözümleme modeli oluşturmaya çalıştığından bahseder:

“Aslında, (Barthes) bir model oluştururken aynı zamanda modelin uygulamasını da kendince yapar. Tanımlamalarını Saussure’ün Genel Dilbilim Dersleri’nde dile getirdiği, göstergelerin genel bir bilimi beklentisine uygun olarak yapar. Kendine özgü bir dil biçimi (dilbilimin verilerini kullanan bir yapısalcı ya da göstergebilimci için dolayısıyla giysi de bir dildir) olan modada anlam üretim sürecini kavramaya uğraşır. Çalışmasına kimi sınırlar koymaktan geri durmaz: Görsel modayla değil, yazılı modayla, daha doğru bir anlatımla, yalnızca moda diliyle uğraşır. Birer anlam dizgesi olarak kurulmuş giysilerin özelliklerini betimlemeye girişen R. Barthes, yöntemin (göstergebilim) temel kavramlarını belirledikten sonra giysi dizgesini, Saussure’ün kavramsal tanımlamalarına koşut biçimde gösterenin ve gösterilenin yapısı ve sözbilimsel dizge ana başlıkları altında ele alır.” (Aktulum, 2019. s. 35.10)

Antropolog ve yapısalcı Claude Levi Strauss kültürümüzü yaratan dildir derken tüm gösterge ve sembollerin dil gibi işlev gördüklerini vurgulayıp maddesel nesnelerin de sosyal pratikte anlam içerdiklerine değinir. Atalay, sembolik anlamlara sahip nesneler olarak giysiyi bir zanaat ürünü ve giysinin üretimini moda sistemi içerisinde bir zanaat olarak ele aldığı yazısında küresel kapitalizme dayalı ekonomik sistemin, kültürel üretim nesnelerini değersizleştirmede etkili olduğunu belirtir (Aktaran: Atalay, 2020: 86).

1.1.1.2. Fenemoloji

Sosyoloji, Antropoloji, Psikoloji, Felsefe, Dilbilim gibi insan davranışının incelenmesine ilişkin bazı ortak noktaları içeren çeşitli disiplinlere dayanan nitel araştırma yöntemleri içerisinde fenomoloji önemli bir yaklaşımdır.

Tunalı, fenomoloji felsefesinin, pozitivistçe temellendirilmiş bir dünyayı, bu dünyayı pozitivistçe temellendiren pozitif doğa bilimlerini yok farz ettiğini, paranteze aldığını belirtir (Tunalı, 2020: 221). Fenomenoloji, insanların belirli bir fenomen veya kavramla ilgili anlayışlarını, duygularını, bakış açıları ve algılarını ifade etmelerini sağlayan ve bu fenomeni nasıl deneyimlediklerini tanımlamak için kullanılan nitel bir araştırma yöntemidir (Aktaran: Tekindal ve Uğuz Arsu, Ş., 2020: 156).

Fransız felsefesinde fenemoloji geleneğinin en önemli takipçisi Merleau-Ponty, bedenın dünya ile ilişkisini temel amaç olarak benimsemiştir. Merleau-Ponty'nin fenemolojisinin görünmez fenomeni tendir. Bu kavrama, ilkin, beden ile dünya arasındaki işlek yönelimsellik bağlarını bir doku gibi düşündüğümüzde ulaşırız (Direk, 2021: 188). Merleau-Ponty'nin felsefesi giysi, beden ve benlik arasındaki ilişki üzerine yapılan analizlere katkıda bulunan bir referans niteliği taşımaktadır. "Şeyler ile vücudum aynı kumaştan yapılmışlardır, vücudumun görünüşünün bir şekilde şeylerde gerçekleşmesi gerekir ya da onların belirgin görünürlüğünün vücutta gizli bir görünürlükle katlanması gerekir" (Aktaran: Gürler, 2016: 113) cümlesi tekstil sanatçılarının referans aldıkları önemli bir çıkış noktasıdır.

Maurice Merleau-Ponty'nin yaklaşımı, fenomenoloji ile olan bağı ve varoluş felsefesi çerçevesinde bedeni ele alması bakımından önem taşımaktadır. Merleau-Ponty'e göre beden hem görendir hem görünür. (...) Kendini, gören olarak görmektedir; kendine, dokunan olarak dokunmaktadır; kendisi için görünür ve hissedilirdir (Merleau-Ponty, 2016: 33). Lif sanatçısı Abakanowicz, Abakanları hakkında Merleau-Ponty'nin felsefesiyle örtüşen düşüncelerini şöyle aktarır; "Onlar benimle birlikte var olurlar, bana bağlılar, ben onlara bağlıyım. Bir arada var olarak, sürekli birbirimizi yaratırız. Yüzümü gizliyorum, onlar benim yüzüm. Ben olmadan-dağılmış bedenın parçaları gibi gövdeden ayrılır- anlamsızlaşırlar" (Aktaran; Gürler, 2016: 113).

Bedenın sınırlarında oluşan yapıtlar sanatçının bedeni algılayış biçimini yansıtan giysi formlarına bürünmüş yorumlar olarak değerlendirilmektedir.

Merleau-Ponty felsefesinde algının ve öznenin algılayan bir beden oluşunun merkezi konumu, düşünürün bedenın canlılığına, yaşayan ve hisseden bir varlık oluşuna

ve dünyaya katılışına yaptığı vurgudan kaynaklanır. Algı ve bedensellik birbirinden ayrı düşünülemez, çünkü algılayan öznenin dünya ile karşılaşması bedeniyle dünyaya katılışdır. Bu katılış, öznenin hem özne hem de nesne olduğu, şeyler arasında bir şey olarak kendini bulduğu ve algıda kendini var ettiği ya da ifade ettiği bir katılma ve karşılaşmadır (Aydın, 2020: 81). Buradan yola çıkılarak bedenün dünyadaki bir nesne olmasından ziyade, dünyaya bakış açımızı temsil eden bir varlık olduğu söylenebilir. Giysi ise beden tarafından yönlendirilen pratik eylemleri içinde barındıran bir yapıdır.

Merleau-Ponty insanın dünya ile ilişkisini algı zemininde yönelimsel bir ilişki olarak tanımlar ve yönelimselliği insanın biyolojik, psikolojik, sosyal ve kültürel tüm bağlarını içeren bir ilişki ağı olarak sunar (Aydın, 2020: 87). İzleyici ve nesne arasındaki ilişkiyi araştıran Merleau-Ponty'e göre izleyici artık sadece gözlemleyen pasif bir katılımcı değil, dünyanın malzemesine hapsolmuş, algılayan, cisimleşmiş bir öznedir. Buradan hareketle çağdaş sanatta giysi temelli performans sanatı örneklerinde bedenleri çevreleyen gerçek dokudan söz edilir ve çok duyulu deneyim yoluyla özne ve nesne arasında sosyal bağlantı potansiyeli ortaya koyulur. Ponty, "Eye and Mind," in The Primacy of Perception başlıklı yazısında kumaşı, bedenlerimiz ve çevre arasındaki iç içe geçmiş ilişkide dünyayla tüm duyuşal ilişkimizi sağladığı için bir metafor olarak kullanır ve vücudun dokusunu dünyanın dokusuyla iç içe geçiren birleştirici bir malzeme olarak giysiye yeni bir bakış açısı getirir (Lyons, 2019: 1, 11). Bu metin özellikle giysinin kullanıldığı performansların değerlendirilmesinde ufuk açıcı bir özellik taşır. Duyuşal ilişki ve beden çevresinde yorum olanaklarını genişleten Merleau-Ponty'nin düşüncesi, sanatçıların yaratıcı aktivasyonlarına yeni bir bakış açısı kazandırmaktadır.

1.1.1.3. Postyapısalcı Felsefede Dekonstrüksiyon (Yapısökümcülük)

Yapı-bozmacılık yapısalcılığın derin yapıların sistemlere anlam kazandırdığına ya da göstergelerin zamanla hiçbir sorun yaratmayacak biçimde anlam ilettiklerine ilişkin anlayışına karşı çıkararak yapısalcı düşüncelerin çoğunu tepetaklak eder (Sim, 2012:117). Sanat yapıtını sonsuz anlam üreten bir organizma olarak ele alan postyapısalcı yaklaşım; yaratıcı özne olarak sanatçının kullandığı biçimsel araçların

onun bireysel kararlarını aşarak farklı anlamlar üretebileceği gibi; farklı bireysel arka planlara sahip izleyicilerin; sosyo-kültürel çevre, coğrafya ve zamanla birlikte değişen algıların ve hatta yapının bulunduğu/sergilendiği fiziksel mekânın farklı okumalara olanak tanıyarak anlamı çoğaltacağı görüşünü desteklemektedir (Uzunoğlu, 2019: 29).

Felsefe ve edebiyat metni arasındaki sınırları sorgulayan dil ve düşünce ilişkisi üzerine yaptığı araştırmalarla tanınan Jacques Derrida, 1960’larda dekonstrüksiyon kavramını önermiştir. Derrida’yla ilişkilendirilen bir felsefe akımı sayılan yapı-bozmacılık, sanat da dahil olmak üzere neredeyse insanın bütün girişimlerine uygulanacak kendine özgü bir bakış açısı sunar (Sim, 2012: 116).

Derrida’ya göre anlam sürekli bir evrim sürecidir ve gösterge tam anlamı veremez çünkü kendi içinde başka bağlamların ‘iz’ini ve böylece (kendileri de sonsuza dek uzayıp giden izler taşıyan) başka anlamları taşır (Sim, 2012: 117). Derrida, göstergeleri yorumlamak suretiyle yeni değerler ve imkânlar bulmanın veya yaratmanın mümkün olduğuna inanır (Direk, 2021: 288). Yapı-bozmacılık kimliğin aynı göstergenin olduğu gibi, içinden parçalanmış olduğuna (yani herhangi bir anda asla bütünüyle orada bulunmadığına ve bulunamadığına) ve kadın/erkek gibi sabit ‘özne durumları’ nın yanılısamaya dayandığına inanır. Bu yanılısama Derrida’nın ‘burada bulunmanın metafiziği’ diye değindiği şeydir ve Batı kültürüne temel oluşturur. Ne anlam ne de kimlik, kendi karşısında tamamen hazır bulunabilir ya da herhangi bir noktada bütünüyle var olabilir; bunun yerine, her ikisi de bütünlüğü sürekli erteleyen bir evrim sürecinin içindedir (Sim, 2012: 117).

Kuramcı Derrida’nın, ‘Postmodern Eleştirel Yaklaşım’ adlı kitabında yer verdiği ‘yapı bozum’ kavramı, dönemin tasarım ve sanat alanlarında analiz etmek, ifadelendirmek için kullanılmaya başlanan bir yöntemidir. Tek bir disiplinle sınırlı kalmayan bu kavram, mutlak bir doğruyu reddeder ve okuyucuya farklı bakış açılarıyla bu doğruları sorgulamayı önerir (Yanık, 2016: 249).

Tasarım, sanat, mimarlıkta yapılar ve formlar, parçalanmaya, dekonstrüksiyona, yeniden yapım ve dönüşüm bağlamında yenilenmiş yapılanmaya tabidir. Giyside bunun anlamı görünmeyen, ilginç ve önemli bir özellik olarak

görünür hale getirilmesidir (Aktaran: Evecen, 2019: 923). Moda endüstrisi dekonstrüksiyonu geleneksel giysi anlayışına uymayan, giysinin tamamen söküldüğü, parçalara ayrılıp ters yüz edilmesi olarak algılamış ve kullanmıştır.

Giysi tasarımında dekonstrüktivist yaklaşımda amaç, yeni fikir üretmek, var olana yeni anlam kazandırmak veya var olanı dönüştürerek değiştirmek olduğundan ortaya çıkan giysi bir sanat objesi, bir yerleştirme ya da performansı da temsil etmeye başlamıştır. Tasarımcılar, farklılık yaratma çabasını giysilerin biçimlerine aktarmak yerine var olan giysilerde eksik buldukları anlam kodlarını yeniden yapılandırmayı hedeflemişlerdir (Tok Dereci, 2017: 82).

Yapısökümcü bir yaklaşımla kadın sanatçıların hayatlarını ve eserlerini “ayrımcılık”ın bir yansıması olarak gördükleri tüm ideolojik yöntemlerden bağımsız olarak açığa çıkarmayı hedefleyen feminist teorilerin geliştirildiğini belirten Selvi, yapıbozumcu bir eleştiri sistemini feminizm perspektifinden değerlendirir. Yapıbozumcu eleştiri sistemi hem feminist perspektife dayalı bir teoriye, hem de feminist sanat eleştirilerine kaynaklık etmiş ve bu iki düşünsel pratik birbirini beslemiş, irdeledikleri, karşı durdukları, analiz ettikleri her türlü düşünceyle birlikte, feminist sanatçı için bir duyarlık alanı oluşturmuşlardır. Böyle bir yapıbozumcu perspektiften bakıldığında, feminist sanatçılar da kadınların bastırılmasını, metnin dışına itilmesini sağlayan bütünsellik değerler sistemini sorgulamış ve eserlerinde, kadın bedeninin seyirlik bir nesne haline getirilmesinden, kurumsal cinsiyet ayrımcılığına kadar birçok ayrıntıyı kendi özgül dillerinde incelemişlerdir. Bu anlamda Judy Chicago’nun kollektif bir bilinci harekete geçiren çalışmaları ile birlikte, 1960’lı yıllardan itibaren iki kuşak halinde gelişen feminist hareketin ilk kuşağı içindeki en dikkat çekici isimlerinden biri olduğunu belirtmek gerekir (Selvi, 2014: 88,89).

Antmen, yaşadığımız dünyanın görsel kültürünün şekillenme süreçlerini yapısökümcü bir yaklaşımla irdeleyen Yeni Kavramsal sanatçıların, kapitalist toplumlarda ekonomik düzenin kitle iletişim araçları aracılığıyla toplumsal düzeyde yayılımını ve giderek bir yaşam biçimi yaratmasını görünür kılmaya çalıştıklarını belirtir (Antmen, 2019: 278). Güncel sanat ortamı postyapısalcı ya da yapısökümcü

bakışla estetiği yeniden yorumlamaktadır. Çağın dinamikleriyle biçimlenen sanat olgusu gibi estetik olgu da güncel ortamda ilişkisel estetik, durumsal estetik gibi yeni parametrelerle ele alınmaktadır. Teknoloji çağı olarak tanımlanan günümüzde sanatın yeni aktörleri ve pek çok sanatçı, yeni yol ve yöntemler sunan ortamlar ve durumlarla karşılaşmaktadır. Güncel olana ilgi duyan bu sanatçılar çağının dinamiklerden beslenmekte ve sanat anlayışını bu dinamiklerle şekillendirmektedir (Kahraman, 2020: 72).

1.2. 1960 Yılından Günümüze Sanatta İfade Aracı Olarak Giysi

Bedenin formu ile sınırları çizilen giysi, çağdaş sanat disiplinlerinde kavramsal bir ifade aracına dönüşmüştür. Sanat tarihinde, felsefede beden ve giysi birlikte ele alınmış, 1960'lerden itibaren kavramsal anlatımlarla birlikte giysi, bedenden soyutlanarak sanatsal ifadelerde yerini almıştır.

Bedenden bağımsız ortaya koyulan giysi eserler, giysinin batı sanatında vücuda eşlik eden geleneksel rolünden bir ayrılışı temsil etmektedir. Figüratif sanatta giysi, sınıf ve sosyal statünün bir göstergesi olarak işlev görmüştür. Yirminci yüzyılın ilk yıllarında moda, kostüm ve tekstil tasarımı, Art Nouveau, Fütürizm, Rus avangardı, Dada, Sürrealizm ve Bauhaus gibi akımlarda önemli bir rol oynamıştır.

1960 sonrası giysinin ve giysi formunun tek başına sanatta ifade aracına dönüştüğü eserler önceki yıllara nispeten sayıca daha fazla karşımıza çıkmaktadır. Jim Dine'in Yeşil Takım Elbise'si (Şekil 2), Claes Oldenburg'un Mağaza enstalasyonundaki giysi nesneleri (Şekil 3) ve Joseph Beuys'un Felt Suit'i (Şekil 4) insan bedeninden soyutlanan giysi yapıtların 60'lı yıllardan itibaren dikkat çekici yoğunluğunu gözler önüne sermektedir. Böyle bir eğilim akıllara günümüz sanatında giysinin ve giysi formunun neden bu kadar güncel olduğuna dair soruları gündeme getirmektedir (Felshin, 1995: 20).



Şekil 2. Jim Dine, Green Suit, 1959, kadife takım elbise, oluklu mukavva, tel ve yağlı boya, 166.7 × 73 cm, Chicago Sanat Enstitüsü. <https://www.artic.edu/artworks/220762/green-suit> (Erişim tarihi: 06/06/2021)



Şekil 3. Claes Oldenburg, Mu-Mu, 1961, tel çerçeve üzerine sıvaya batırılmış muslin, emaye ile boyanmış, 60.02 x 111.76 x 22. 86 cm, Çağdaş Sanat Müzesi, Los Angeles, Panza <https://www.pinterest.pt/pin/529243393688652778/> (Erişim Tarihi: 06/06/2021)



Şekil 4. Joseph Beuys, Felt Suit, 1970, keçe ve ahşap, 170x60 cm Tate /National Galleries of Scotland. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-felt-suit-t07441> (Erişim Tarihi: 06/06/2021)

Warwick ve Cavallaro, giysiyi "benlik ve öteki arasında düzgün bir hat çizmeyi amaçlayan" bir "sınır" ve "bireyi diğer bedenlere bağlayan" ve "biyolojik varlığı topluma bağlayan" bir "sınır" olarak tanımlarlar (Warwick ve Cavallaro, 1998: xvii).

Aydın'a göre, insan dünya aracılığı ile kendini gerçekleştiren ve var eden bir varlıktır. Aynı zamanda dünyaya yönelen, dünya ile etkileşimsel bir ilişki kuran, bu etkileşim sonucu tepki veren, değişen ve dönüşen, dünyadaki değişime ve harekete katılan, değişime uyum gösteren, bu uyuma bağlı olarak öğrenen ve alışkanlık geliştiren bir varlıktır. Beden ise algılayan, yaşayan, öğrenen, katlanan, hatırlayan ve sürekli olarak dünyaya yönelen bir varlıktır (Aktaran; Aydın, 2020: 88).

Kumaş kıvrımları ve kullanılmış giysiler bedene referans veren işaretleri barındırır. Beden ve bilinç arasında iç içe geçen giysi, beden ve benliğin birlikte katlanması olarak bir metafor olarak düşünülebilir. Kumaşın kıvrımları, katlanmaları, kendi üzerine dönmesi, düğümlemesi gibi bedeni saran cildimiz de kırışır, içindeki kütleye uyum sağlar ve karmaşık formlar alabilir. Dokunma duyusu organı olmaktan öte, bedenimizi çevreleyen ten, giysi ile bütünleşen bir yapıdır.

Giysi ve diğer beden süsleme çeşitleri Kaja Silverman'ın yazdığı gibi insan bedenini kültürel olarak görünür kılar. Bu nedenle, son yıllarda giysi konusu üzerine yapılan sosyolojik araştırmaların, insan bedeninin incelenmesini içerecek şekilde değişmesi şaşırtıcı değildir. Beden günümüzde biyolojik bir veri olarak değil, çoklu anlamlar üreten bir yapı olarak ele alınmaktadır (De la Haye, 1999: 3).

Beden ve beden politikalarının anlamı üzerine teorik çalışmaları olan yazar Silvia Federici, kitabında, bedenin sınırlarının bir yeme-içme faaliyeti ötesinde, yeryüzünde iskân eden diğer canlı organizmalarla kurulan büyümlü bir sürekliliği temsil ettiğine değinir (Federici, 2020: 14).

Tanım olarak “Giysi”, hammaddesi lif olan tekstilin, bedeni kuşatıp kapladığında ortaya çıkan formudur. Bu nedenle giysi bedenle örtüşen bir yapıdadır. Temel sanat ilkelerinden biri olan “form” kavramı, bedenle ilişki halinde olan giysinin oluşumunda önemli bir role sahiptir ve aynı zamanda giysinin dönemsel açıdan belirleyici bir özelliğidir. Çeşitli kaynaklardan form konusu araştırıldığında, bazen biçim olarak da adlandırıldığı görülmektedir. Genel anlamıyla, bir nesnenin, algılanan tüm maddi öğelerinin, kendine özgü bir düzen oluşturan bütünü olarak tanımlanmaktadır (Bulat, 2007: 73). Bauhaus tasarım okulu, “form fonksiyonu izler” yaklaşımı ile 20. yüzyılda ortak bir tasarım dili oluşmasını ve yeni bir bakış açısının doğuşunu sağlamıştır.

Giysi formunun sanatta ifade aracı olarak kullanıldığı örneklerle geçmeden önce sanatsal ifadeye değinmek gerekir. Merleau-Ponty'nin ifade kuramında, sanatsal ifade zaten açık olan bir düşüncenin sanatsal ortama tercüme edilmesi veya aktarılması değildir. Açık bir düşünceyi, zaten özne kendi kendine veya başkası ona ifade etmiştir.

Tasarım, icradan önce gelmez; bir varlığın yaratım süreci başlamadan önce de orada olduğundan emin olmamızı sağlayan şey ifadedir. Sanatçının söylediği şeyin anlamı, şeylerde daha önceden mevcut değildir, şeylerdeki anlam, sanatçının anlam ifade edişyle kıyaslandığında muğlak, bulanık, belirsizdir. Genel bir biçimde söylemek gerekirse Merleau-Ponty'ye göre daha önce konuşulanın ötesinde yeni bir şey söyleyen her dilsel ifade bir logosu (söz, düşünme, akıl, oran, ölçü) ifade etmeye çalışır (Direk, 2021: 202).

1.2.1. Giysi Formu Üzerinden İfadeler-Bedensiz Giysi Eserler

Beden ve giysi arasındaki sınırları çözerek kumaşı tene dönüştüren, camın kırılgenliğini, şeffaflığını, giysi heykellerinde bir metafor olarak kullanan sanatçı Karen LaMonte, 1990'ların sonlarından bu yana eserlerinde cam döküm tekniğini uygulamaktadır.

Kumaşın duyguları temsil etme kapasitesini araştırarak, bedensiz giysileri döküm heykeller şeklinde yorumlayan sanatçı, tarih, moda, tiyatro gibi disiplinlerden ilham almaktadır. LaMonte'ye göre, giysi ve kumaş zenginlik ve lüksün simgesi olmasının ötesinde birçok kavramı temsil etmektedir. Sanatçı için Gian Lorenzo Bernini'nin Barok başyapıtı Ecstasy of Saint Theresa (1645-1652) önemli bir ilham kaynağı olmuştur. LaMonte'ye göre Bernini'nin kıvrımlı formları eserinde cesurca şekillendirmesi azizin Tanrıya olan ilahi duygu yoğunluğunu güçlendiren bir unsurdur (URL1).

Drape ve döküm tekniğiyle oluşturduğu giysi heykeller, Helenistik dönemin heykeltıraşları tarafından bedenin detaylarını vurgulamak için kullanılan, bedeni gizleyen, açığa çıkaran, kaçınılmaz olarak kadına ait güzellik kavramlarını çağrıştıran, yarısaydam kıvrımların dikkat çeken katmanlarını hatırlatmaktadır. Sanatçının tarihsel referanslarla elbiseyi yeniden yorumlaması, geçmişten günümüze sanatta bedenle birlikte var olmuş tekstilin ve tekstil ürünü giysinin farklı bir şekilde ele alınışını temsil etmektedir (URL 2).

Cam elbiselerin yarı saydamlığı figürlerin çıplak, erotik, ürkütücü ve de çekici dünyasını yansıtmaktadır (Şekil 5). Giysi, sanatçının tabiriyle ‘ikinci tenimiz veya sosyal tenimiz’ dir. Giysiler bizi korur ve aynı zamanda kişisel alan ile kamusal alan arasında belirgin bir sınır oluşturur. Bununla birlikte, moda ise cinsiyet ve sınıf belirleyicidir. Kadının benzersiz kimliğini maskeler ve çoğu zaman onu görünmez kılar.



Şekil 5. Karen LaMonte, 2015, Nocturne 1, dökme cam, 145 x 69 x 68 cm, Gerald Peters Gallery'nin izniyle, fotoğraf: Martin Polak

<https://gpgallery.com/wp-content/uploads/2020/04/Todays-Master-LaMonte-finished-5-29-19.pdf> (Erişim Tarihi: 13/03/2022)

Cam elbiseler, orijinal figüre ait göğüs kıvrımı, sırt eğimi, göbek deliği gibi detayları taşımaktadır ve beden giyside bir iz şeklinde belirir. Giysilerin gerçek boyut ölçülerinde oluşu, izleyicide tanıdık bir şeye bakma deneyimi yaratırken katı ve renksiz oluşları, fiziksel olarak daha büyük ve daha anlamlı bir varlığı seyrediyor hissi uyandırmaktadır. Giysileri anıtsal kılan, bu donmuş anın ifadesidir. Yarı saydam giysi formları, bedensel varoluşumuzun geçiciliğini ve insanlığın kırılğanlığını hatırlatır. LaMonte, bedensiz giysi eserleriyle, yaşamın hem güzelliğine hem de yok oluşuna göndermede bulunur (URL 3).

LaMonte giysi formunda oluşturduğu seriye farklı bir kültürel pencereden bakmak amacıyla 2007'de Japonya gider. Japonya'da, beşinci nesil bir brokar dokumacısı olan Akiko Nakamura, sanatçıya dokuma atölyelerini, stüdyoları, boyahaneleri tanıtarak, kimono giymeyi, obi (kuşak) bağlamayı, katlamayı öğretmiştir (URL 4).

Sonraki yıllarda seramik kimono formu üzerine çalışır (Şekil 6). Sanatçıya göre kimono kadın vücudunun tanımlayıcı kıvrımlarını ortadan kaldırarak, onu tekdüze ve nötr hale getiren bir forma sahiptir. Kimono giyen kişinin tam anlamıyla benliği ve bireyselliği silinir. Kişi, kimonoyu giyerek toplumda kendine uygun bir yer edinmiş olur (URL 5).



Şekil 6. Karen LaMonte, Young Maiko, 2010, seramik, 88.9 x 49 x 40 cm. Karen

LaMonte izniyle Gerald Peters Gallery, fotoğraf: Martin Polak

<https://gpgallery.com/wp-content/uploads/2020/04/Todays-Master-LaMonte-finished-5-29-19.pdf> (Erişim Tarihi: 13/03/2022)

LaMonte cam malzemenin yanında ayrıca bronz, paslı demir ve kil ile çalışmıştır ve kırık, hasarlı seramiğin altınla onarıldığı kintsugi ilkesini benimsemiştir (URL 6). Sanatçı kimono hakkında deneyimlerini şu şekilde aktarır:

“Kimonoyu giyerken vücudun temel hatları silinir ve nerdeyse bu benliğin silinmesi anlamına gelmektedir. Batının uyguladığı kumaş katlama ve drapelerin yerini farklı ve çok özel olan yeni bir kavram almıştır. Doğru kumaş seçimi, doğru bağlama yöntemi ve mevsime uygun motif seçimi son derece özel bir hazinedir.” (URL 7)

2006 yılında Time's Body of Evidence (Zamanın Kanıtları: Sağlık ve Yaşlanmaya Disiplinlerarası Bir Bakış) sergisinde altı sanatçı, hastalık ve yaşlanma ile ilgili deneyimlerini, söylemlerini yapıtları üzerinden aktarır. Sergi, yaşlılar ve hastalar için destek sistemlerine eleştirel olarak bakan ve izleyicinin bu koşulları yaşayanlarla empati kurmasını amaçlayan bir dizi uygulamaları içerir.



Şekil 7. Barbara Siwecki, isimsiz (1998), Time's Body of Evidence: An Interdisciplinary Look at Health and Aging (2006) enstalasyon (sol) ve ayrıntı görseli (sağ), el dikişi, ağartılmamış muslin, ahşap, kasnak, halat, kum torbaları, 2133x609.6x 38 cm

https://corescholar.libraries.wright.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1050&context=rest_in_catalogs (Erişim Tarihi: 13/03/2022)

Barbara Siwecki enstalasyonunda yer alan giysileri benliği keşfetme aracı olarak görür (Şekil 7). Kim olduğumuzu ya da olabileceğimize dair öngörüler sunan boş giysiyle, sanatçı izleyenin giysilerin içinde kendilerini hayal etmelerini istemiştir. Güç,

denge, büyüme ve mücadele, efor meselelerini somutlaştıran sanatçı duygularını diktiği bu giysiler üzerinden aktarmıştır. Her bir elbise, vaftiz töreninden cenaze törenine kadar bir dizi yaşam olayını çağrıştırmayı amaçlayan detaylarla tüm giysilerde tekrarlanmıştır. Düzenlemede hastane kıyafetlerine ve deli gömleğine yapılan göndermeler, balo ve gelinliklere yapılan göndermelerle birleşmiştir. Siwecki'nin eserinde kutlama ve yas iç içe geçmiş durumdadır. Giysi formlarındaki çeşitlilik sanatçının kişisel tecrübelerini yaşamın bir parçası olarak kabul ettiğini göstermektedir (URL 8).

Feminizm kavramlarının yoğunlukta olduğu 90'lar, kadın hareketlerinin arttığı bir dönemdir. Kadınlar feminist yaklaşımlar çerçevesinde, eleştirel fikirlerini, bedenini, psikolojisini, kimliğini veya başkaldırısını kendisine en yakın teknik ve malzemelerle yani tekstil ve giysiyle ifade etmeye çalışmışlardır. 1970'lerin ve 1980'lerin başlarında, çoğu feminist olan sanatçının çalışmalarında giysinin bedensiz yorumları ile karşılaşmaktadır. Aralarında Sarah Charlesworth, Maureen Connor, Harmony Hammond, Mary Kelly, Miriam Schapiro, Mira Schor, Judith Shea, Barry LeDoux ve protofeminist eseri olan Steel Wool Peignoir'i 1966 gibi erken bir tarihte icra etmiş olan Mimi Smith bulunmaktadır. Bedenden bağımsız, boş elbise 1990'larda feminist sanatçılar tarafından oldukça sık kullanılmıştır (Felshin, 1995: 24).

1990'lardan bu yana, giyim eşyalarını kişisel ve ortak kaygılara yönelik bir metafor olarak kullanan sanatçıların sayısı giderek artmıştır. Giysinin bedensiz kullanımı, bedenle ilişkilendirilen geleneksel kimliğinden uzaklaştırarak ona daha soyut bir kimlik kazandırmış ve kavramsal boyutunu ortaya koymuştur.

Mira Shor'a göre giysinin anlamı; kadınların hayatları boyunca giyip çıkarmalarına “değiştirmelerine” izin verilen, hatta teşvik edilen bir rol ve kostümdür. Figüratif resimdeki giysiden ayrı, sanatta başlı başına bir görüntü olarak elbise, feminist sanatın konusu dahilinde, kadın deneyimlerini keşfetme amaçlı kullanılmıştır. Sanatçı ilk çalışmalarında “elbise” ve “kitap” fikrini yarı saydam pirinç kağıt katmanlarından oluşan figürler şeklinde uygulamıştır (Şekil 8). Sanatçıya göre kırılğan kağıt elbiseler, kadını, kadının mevcudiyetini, kırılğanlığını ve okunamayan iç yapısını temsil etmektedir (URL 9).



Şekil 8. Mira Shor, Dress Book, 1977, Pirinç kağıt üzerine mixed medya, 160 x 38 x 17,7 cm, Sanatçı koleksiyonu (Shore, 1995: 76).

<http://www.miraschor.com/CV/PDFS/Art%20Journal%20Clothing%2095016.pdf>

Heykeltraş ve akademisyen Judith Shea sanat eğitiminin yanında moda tasarımı eğitimi almıştır, bu ikili eğitim, figür tabanlı çalışmasının temelini oluşturur. Sanatçının kariyerinde üç farklı dönem gözlenir; 1974'ten 1981'e kadar giysi formlarını kullandığı dönem, 1982'den 1991'e kadar içi boş dökme metal ile giysi formları oluşturduğu dönem (Şekil 9) ve 1990 yılından itibaren ise tahta, bez, kil, köpük ve saçtan yapılmış heykeller ortaya koyduğu dönemdir. Son dönem heykellerinde figürün giysileri tasarımcı Rei Kawakubo'nun minimal ve özenli giysi tasarımlarını andırır (Şekil 11). Yapıtları Shea'nin feminist duruşunu temsil etmektedir.



Şekil 9. Judith Shea, Without words, 1988, bronz, kireçtaşı, mermer. Minneapolis, <http://www.judithshea.com/work> (Erişim Tarihi: 19/05/2020)



Şekil 10. Judith Shea, Giysiyi oluşturan birimler, 2016, MoMA PS1'in 40.Yıl Sergisi, kumaş, dikiş, yerleştirme. <https://news.artnet.com/opinion/judith-shea-forty-ps1-556583> (Erişim Tarihi: 13/03/2022)

1970'lerde minimalist yaklaşımla ortaya koyduğu ilk çalışmasında Judith Shea, pantolon ve ceketin geometrik temel yapılarını vurgulamıştır (Şekil 10) ve bu düzenlemesi MoMA PS1'in 40. yıldönümünde sergilenmiştir. Sanatçının giysiyi anlamsal değerleriyle ele almasının yanında giysi formu yapısal analizleriyle de irdelemiştir. Alçak kabartma görünümündeki çalışmaları daha sonra tamamen üç boyutlu biçimlere dönüşecektir. Bu dönüşümle birlikte sanatçı bronz malzemeyle giysi formları üretmeye başlar (URL 10).



Şekil 11. (sağ): Judith Shea, Louise Monument, 2012, ahşap ve kumaş,
<http://www.judithshea.com/work> (Erişim Tarihi: 19/05/2020)

Shea, röportajında tekstil ve giysiyle ilgili tüm detayların hafızasında yer etmiş olmasının uzun bir dönem tekstil tasarımıyla ilgilenmesinden kaynaklandığını belirtir. Yapısal olarak geçmişten günümüze bedeni saran tekstiller üzerine bir sentez oluşturur. Sanatçıya göre, Roma’da toga veya Hint sarisi nasıl bedene sarılarak form kazanan tekstil yapılar ise pantolon ve ceket de tekstile uygulanan yapısal müdahaleler sayesinde bedenin hareketini kolaylaştıran temel giysi formlardır (URL 11).

Rodin’in (1840-1917) Balzac heykelinde giysi, heykelin fiziksel bir ögesi olmasının ötesinde, sanatçının ruh halini dışa vurmak için figürle bütünleşmiştir. Giyimli Balzac son şeklini alıncaya kadar sanatçı, pek çok fotoğraf, maske, giysi, nü, eskiz çalışmaları yapmıştır (Atıl, 2013: 36).

Heykel sanatında beden-drape ilişkisini ve özellikli dönem örnekleriyle, heykelin bütününe sağladığı katkıyı inceleyen Atıl, Degas’ın dansçı heykelindeki kumaş kıvrımlarını geleneksel kıvrımlardan tamamen uzaklaşmış, modern çağın malzeme

çeşitliliğinin habercisi olarak tanımlar. Balmumundan yapılan bu figürün giydiği müslin kumaştan etek artık bizzat malzemenin kendisidir ve yeni bir ifade şekli önermektedir (Atıl, 2013: 25, 355).



Şekil 12. Auguste Rodin, Balzac Anıtı, 1898, bronz, 270x120.5x128 cm.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/207498>

(Erişim Tarihi: 19/05/2020)



Şekil 13. Judith Shea, Post Balzac, 1990, Bronze, Hirshhorn Museum, part of the Smithsonian Institution in Washington.

https://www.wikiwand.com/en/Judith_Shea

(Erişim Tarihi: 05/06/2021)

Krasteva'ya göre, August Rodin'in ünlü 'Balzac' heykeli ve Judith Shea'nın 'Post Balzac'ı klasikten yeni alan anlayışına geçiş olarak algılanabilir. Rodin'in heykeli, sıradan olayların üzerinde yükselen yaratıcı bir dehayı, ünlü yazar Balzac 'ı hayatta olduğundan daha büyük göstermiştir (Şekil 12). J. Shea ise içinde yazar olamadan ona ait giysiyi tasvir etmiştir (Şekil 13). Önceki ifadede bütünlük hayranlık uyandırırken, ikincisinde ise boş giyside hiçliği sınırlayan çizgileri görürüz. Bitmemişlik hissi uyandıran yapıt, izleyiciden boş paltonun içini doldurarak anlamın tamamlanmasını bekler ve izleyicinin farklı bakış açılarıyla bu içerik giderek çoğalacaktır (Krasteva, 2016: 15).

Yirminci yüzyılın başından itibaren özellikle sentetik malzeme üretiminin artması heykel sanatında malzeme çeşitliliğini sağlamış, buluntu ve gündelik nesneler ile üretimler gerçekleştirilmiştir. Andy Warhol bir odada helyum gazıyla doldurulmuş alüminyum folyo yastıkları, Joseph Beuys'un keçe, yağ, demir, bakır kullanarak oluşturduğu eserler önemli yapıtlardır.

Bedenin yokluğunu, kültür ve kimlik kavramlarını hazırlamış olduğu son derece detaylı, yoğun işçilik gerektiren giysi heykeller ile vurgulayan Shonibare, etnik, geleneksel, zanaat, ilkel, sezgisel kavramlarını kullanarak batı moda sistemini eleştirmektedir.

Shonibare balmumu baskılı kumaşlar ile Batı Avrupa ve Kuzey Amerika kültürlerine karşı "Afrikalı" ve "etnik" kültürü sunmuş, bu mesajıyla Afrika moda sistemini değerli olarak yansıtmaya çabasına girmiştir (Şekil 14). Fabrika üretimi olan bu balmumu baskılı kumaşlardan oluşan Viktorya dönemi kadın elbise ile sömürgeciliğin ve toplumsal baskının ifade edilişi dikkat çekicidir (Cheddie, 2000: 354).



Şekil 14. Yinka Shonibare. "How Does a Girl Like You Get to be a Girl Like You?" 1995, Balmumu baskılı pamuklu tekstillerden hazırlanmış üç kostümünün enstalasyonu.

Sian Lewis tarafından özel olarak hazırlanmış. Yaklaşık yükseklik 168 cm,

<https://www.moma.org/collection/works/86007> (Erişim Tarihi: 13/03/2022)

Giysinin fotoğraf sanatında ifadeyi aktarması ve güçlendirmesinin yanında, geleneksel fotoğraf tekniklerinin yeniden ele alınıp giysi yüzeylerinde çağdaş uygulamalarla gündeme gelmesi söz konusudur (Şekil 15 ve 16).



Şekil 15. Angela Chalmers, 2019, Spiritual Gardening, giysi üzerine Cyanotype baskı, St Martin-on-the-Hill, Coastival February, <https://www.angelachalmers.com/portfolio/spiritual-gardening/> (Erişim tarihi: 05/06/2021)



Şekil 16. Angela Chalmers, 2013, Angels In The House serisinden, "Dress", Kağıt Yüzeye Cyanotype baskı, 120 cmx149 cm, <https://www.saatchiart.com/account/artworks/76498> (Erişim tarihi: 05/06/2021)

Çağdaş sanatta tekstil ve fotoğraf disiplinlerine ait sınırsız anlatım olanakları birlikte kullanılmaktadır. Önlü'ye göre tekstil sanatının fotoğraf sanatıyla olan işbirliği kavramsal içeriği aktarma çabasıyla kaynaklanmaktadır. Sanatta meydana gelen dönüşüm, tekstillerde kullanılan malzeme ve teknikleri bir amaç değil, bir araç haline getirmiştir. Bu süreçte yaratıcılık her zamankinden çok daha fazla işbaşında olmuş, yaratım sürecinde, ortaya konulmak istenilen fikri izleyiciye en doğru şekilde yansıtmak amaç haline gelmiştir. Yeri geldiğinde, fikri doğru yansıtabilmek için denenmemiş malzemelere ve tekniklere yönelinmiş, fotoğraf ve video-art gibi farklı disiplinlerle işbirliğine gidilmiştir (Önlü, 2018: 780).

Angela Chalmers, Cyanotype yöntemiyle tekstil yüzeyine fotogram çalışmıştır. Sürece odaklanan sanatçı, açık havada, doğal ışık kullanarak çeşitli nesnelerin görüntülerini yakalamayı, çevreye soyut bir bakış açısıyla bakmayı önemsemiştir. Gezme, bakma, koklama, hissetme ve toplama, çevreyle fiziksel bir ilişki kurma süreç içerisinde yaşanan kavramlardır. Kadınsı duyguları taşıyan nesneleri on dokuzuncu yüzyılın ortalarına ait fotoğraf baskı yöntemiyle ele alan sanatçı, genellikle eski dantel parçalarını ve bir düğün veya vaftiz elbisesi gibi tören giysi detaylarını fotogram ile dokuma yüzeye aktarmıştır (Aktaran, Haylamaz, Özdemir, 2019: 632). Elbisenin eteğinde yer alan meşe fidanları, sarmaşıklar, uzun otlar ve kır çiçeği fotogramlarında William Morris'ten ilham aldığını belirten sanatçı, cyanotype tekniğine bağlı oluşan mavi rengi cennet ve Meryem Ana ile ilişkilendirilir (Şekil 15 ve 16) (URL 12).

Sadece mekanik ve teknik bir işlem değil, onun da ötesinde diğer sanat dallarıyla bütünleşmeye en yatkın etkinliklerden birisi olan fotoğraf, aynı zamanda malzeme ve teknik olarak çeşitli biçimlerde kullanılabilme özelliğine sahip bir materyaldir (Haylamaz, Özdemir, 2019: 625)

1.3. 1960 Yılından Günümüze Tekstil/Lif Sanatında Giysi Formu

1960 yılından günümüze tekstil sanatında gerçekleşen dönüşümlerle birlikte tekstil ve lif sanatçıları giysi sanatı, giyilebilir sanat ve lif sanatı alanında kavramsal yapıtlar ortaya koymuşlardır.

Giysi bedenın sınırlarında oluşan, kişiyi diğerlerinden, bireyi toplımdan ayıran bir yapıdır. Bedenimizle duyumsadığımız giysinin hammaddesi tekstil, insan hayatının her döneminde bedene temas halindedir ve nitelikleri doğrultusunda birçok yan anlamlar edinmiştir. Duyumları ruh-beden ayrımının bir uzamı olarak gören Dewey, ‘duyum’un kısmi ve sınırlı bir içeriğe sahip olan kavramdan çok daha geniş bir muhtevayı kapsadığını iddia eder. Zira duyum, fiziksel ve duygusal şok dahil hemen hemen her şeyi içerir. Kavramlar hayatın duyu organları vasıtasıyla oluşması gibi, organik bir varlığın hayatına ait safhalarına ve görünümüne işaret eder. Deneyimde

doğrudan vücut bulan ve kendi anlamını açıklayan duyumlar, duyu organlarının işlevini ifade eden tüm manalara sahiptir. Başka bir ifadeyle duyumlar, canlı varlıkların kendi dünyalarına doğrudan katılacakları yegane organlardır (Türer, 2021: 43).

Tekstil sanatına yönelik temellerin atılmasına öncülük eden dokuma sanatçısı Anni Albers (1889-1994) kumaş ve giysinin duyumsanmasına dair düşüncelerini şöyle tarif eder; “Ellerimizle ve gözlerimizle kolayca anladığımız şeyi aynı zamanda bedenlerimizle de duyumsarız. Kumaş ister düğümlü, dokunmuş, ister dikilmiş olsun, çoğunlukla kişisel düzeyde, giyinme, örtünme gibi amaçlarla vücuda yakın temas biçiminde duyumsanır.” (Albers, 2000: 49)

Anni Albers’e göre; bir kumaşın yapısı veya örgüsü, yani ipliklerin birbirlerine bağlanma türleri, hammadde seçimi kadar o kumaşın fonksiyonunda belirleyici bir faktördür. Aslında, ikisi arasındaki karşılıklı ilişki, birbirlerinin özelliklerini desteklemekte, engellemekte ya da değiştirmektedir ve aralarındaki bu ince oyun dokumacılığın özüdür (Yaşar, 2019: 136).

Avrupa’da, tapestry adı verilen resimli dokumalarla başlayan tekstilin sanat yolcuğu, 20. yüzyıldan itibaren, Dünya’da değişen kültür /sanat hareketleri ve toplumsal yapı nedeniyle dokumanın yanı sıra, farklı teknikler ve malzemelerin de kullanımıyla farklı bir kimliğe bürünmüştür. Bu kimlikte tekstiller, kimi zaman estetik görünümünün ön plana çıktığı, beğenilere hitap eden bir şekle bürünürken, kimi zaman da, farkındalık yaratmak için kavramsal bir boyutta karşımıza çıkabilmektedir (Önlü, 2018: 773). Sanatın tanımının, anlamının, öneminin ve amacının değiştiği bir dönem olan 20. yüzyılda ilk değişiklik, tüm sanat dünyasını etkileyen Avangard hareket sırasında gerçekleşmiştir. 1925'te, güçlü bir etkiye sahip tapestry örnekleri (Art Deco, Art Nouveau, DeStijl) Paris'teki Salon d'Automne'de (Uluslararası Dekoratif Sanatlar Sergisi) sergilenmiştir. İlerleyen yıllarda Bauhaus okulu, önce sanatsal teoriler ortaya atarak, ardından bir eğitim sistemi olarak belirleyici bir rol oynamış ve büyük bir etkiyi temsil etmiştir (Orban, 2013: 258).

Lif sanatçıları yapıtlarında 1960’lı yıllardan başlayarak, kimlik, toplumsal cinsiyet, kültür, ekoloji, gelenek, evcimenlik gibi meseleleri irdelemiş, 1980’li yıllardan

itibaren Çağdaş Sanat'la doğrudan etkileşime geçmeye başlayarak günümüzde kendini bir sanat formu olarak kurmuştur. Lif sanatında, sanatçı tekstile ait malzeme, teknik ve yöntemlerin güçlü ifade olanakları sayesinde giysi formu üzerinden estetik, plastik ve duygusal ifadeleri aktarmaktadır. 1980'ler ve 1990'lar diğer sanatsal hareketlerde olduğu gibi, lif sanatında da yeni yöntemlerin, felsefelerin gelişmiş olduğu bir dönemdir ve bu dönemde tekniklerin, formların, estetiğin ve kültürel kaynakların sanat eserlerine, hassasiyetle dahil edildiği görülür.

Tekniklerin ve sanatsal formların çok kültürlülüğü temsil ettiği dönemde lif sanatına dair atıfta bulunulan öğelerin çoğu, özellikle Asya ve Yerli Amerika kültürleri olmuştur. Lif sanatındaki bu yeni görüntüler genellikle göstergebilim yoluyla sunulan anlamları iletmiştir (Twist, 2012:15). Diğer taraftan, Asya kültürünü yansıtan Japon giysilerinin lif sanatındaki yerine bakıldığında, özellikle kimononun, kendine özgün kesimi ve konstrüksiyonu ile Japon geleneğine uygunluğu ya da batı düşüncesine uygunluğu göz ardı edilerek iki boyutlu tekstiller ve üç boyutlu giysiler arasında kavramsal bir arabulucu rolü oynadığı görülmektedir (Kozbekçi Ayrancınar, 2010: 269).

Tekstil sanatında yapı, yüzey ve form üzerine eserler ortaya koyan sanatçılardan bahsetmeden önce tekstil sanatının lif sanatına evrilmesinde büyük önem taşıyan Bauhaus Sanat ve Tasarım okulunun önemine vurgu yapmak gerekir.

İngiltere'de başlayan Arts and Crafts hareketinden Avrupa ve Amerika'nın da etkilenmesi ve uygulamalı sanatlar akımının kabul görmesi, Almanya Bauhaus akımının oluşmasına katkı sağlamıştır. Bauhaus Sanat ve Tasarım okulu Arts and Crafts hareketinden farklı olarak makineleşmeye karşı durmamıştır. Nedensel ve mekanik bir dünyada yaşamak durumunda ve zorunda kalan insanı özgür bir varlık yapan ve nedensellik dışı bir yaşama ancak sanatın götüreceğini belirten Tunalı, insan ve makine karşıtlığı (antagonizm) sorununa radikal bir çözüm önerisini Bauhaus'un genel sanat felsefesinde ve sanat uygulamalarında bulabileceğimizi belirtir (Tunalı, 2020: 223).

Bu amaç doğrultusunda Almanya'da Weimar'da 1919 yılında mimar Gropius'un başkanlığında Adolf Loos, Mies van der Rohe gibi mimarların katılımıyla

Bauhaus Enstitüsü kurulur. Bu, sanat akademisiyle uygulamalı sanat okulu sentezinden oluşan, o zamana kadar var olamayan bir kurumdur. Tunalı'nın aktardığına göre Gropius, Bauhaus enstitünün amacını şöyle ifade eder; “Biz, her şeyin tek bir biçimde olacağı geleceğin yeni yapısını hep birlikte yaratıyoruz – mimarlık, heykel ve resim-, bu tek biçim milyonlarca el işçisinin elleri ile göğe yükselecek, yeni, gelecek olan bir inancın simgesi olacak”. Bu anlayış, endüstriyi ve sanatı, faydalıyı ve güzeli bütünleştirmeye yönelik yeni, çağdaş bir anlayıştır. Bauhaus'tan kaynaklanan bu anlayış, kısa bir sürede klasik estetik kurallarını sarsmaya ve bunların yerine yeni bir fonksiyonel estetik getirmeye yeter. Bu yeni anlayışın temelinde ‘endüstriyel tasarım’ düşüncesi bulunur (Tunalı, 2020: 223, 224).

Bauhaus’u Amerika Birleşik Devletleri’ne taşıyan öncü usta sanatçılar, Constantine’e göre, 1940 ve 1950’lerin resimli tapestry’lerini üretirken desenler ve malzemeleri değişime uğratmışlardır ve “doğal ve yapma malzemeler, canlı renkler, net biçimli desenler ve yapısallıktan güç alan dokularla ilgilenmişlerdir” (Aktaran; Acar, 2013: 52). Acar’ın belirttiği gibi bu süreçle birlikte 1960’lı yıllarda, özgür ve yenilikçi bir tavırla ilkel güdülerden ilham alınarak tapestry’de malzeme ve dokular yüceltilmiş ve biçim resmin önüne geçmeye başlamıştır (Acar, 2013: 52).

Jean Lurçat, 1962 yılında Lausanne Tapestry Bienali’ni başlatarak, 1920’li yılların çağdaş tapestry anlayışının yeni bir ivme kazanmasına öncülük etmiştir. Bu girişim; malzemeler, teknikler ve formlarda yapılan açılımlarla çağdaş lif sanatının gelişiminde olumlu bir adımdır. 1963 yılında ilk kez New York’ta Museum of Contemporary Craft’ta düzenlenen Woven Forms başlıklı deneme ve araştırma sergisiyle olağan dışı, organik tekstil formları sanat izleyicilerine sunulmuştur. Bu ilk sergiye katılan sanatçılar Amerika Birleşik Devletleri’nde yetişen Sheila Hicks, Alice Adams, Lenore Tawney, Dorian Zachai ve Claire Zesler’dir. Serginin kataloğunda kuratör Paul Smith lif sanatını dokuma açısından ele alarak şunları belirtmiştir:

“Dokumada iki boyutun ötesine geçip, üç boyutta üretimi sağlamak olağan dışı bir şeydir. Dokuma sadece dokulu şekiller üretmek için malzemeyi büküp, katlamak değildir. Bu, düzlemsel sınırları oluşturmaktan ziyade, asılan çalışmanın uzaya eklenmiş onunla bütünleşmiş olarak kavranması için yapılan bir eylemdir.” (Adamson, 2007:156’dan Aktaran; Acar, S. 2013. s. 53)

1960'ların ikinci yarısından itibaren tapestry'nin dokuma elemanlarının, bir resmi oluşturan unsur olmaktan uzaklaşarak, kendi varlığıyla sanatsal ifadeler yaratma noktasına ulaştığı dönemdir ve bu dönemde Buic ve Abakanowicz, yün, sisal, at kılı, paçavraları, iplik yaparak duvara değil ortaya asılan, boşlukta izleyiciyle her açıdan iletişim kuran devasa üç boyutlu çalışmalar gerçekleştirmeye başlamışlardır (Acar, 2013: 54).

Magdalena Abakanowicz, Sheila Hicks, Ruth Asawa, Claire Zeisler gibi sanatçıların dokuma resim sanatına(tapestry) ait gelenekten uzaklaşmış öncü eserleriyle, yeni malzeme kullanımları, tezgahı aşan teknikleri ve bireysel ifadeleri tekstil sanatına getirilen farklılıkları yansıtmıştır (Arabalı Koşar, 2016: 5). Ayrıca 1960'tan itibaren sanatta "yeni dönem" süreciyle birlikte, sanatın malzemeye yaklaşımının özgürleşmesi ve sanatın kavramsala giden bir çizgide evrilmesiyle tekstil çoğulcu bir sanat disiplininin önemli bir parçası haline gelmiştir.

1967 yılında gerçekleştirilen 3. Lozan Bienali'nde eserlerin jüri tarafından seçildiği ilk sergi olduğu ve çalışmaların açıkça lif sanatı kategorisinde değerlendirildiği kaynaklarda aktarılır (Yaşar, 2018: 259).

1960 sonrası lif sanatı ve diğer sanat disiplinleri arasındaki katı sınırlar ortadan kalkmaya başlarken, özellikle resim, heykel, mimari gibi disiplinlerin lif sanatındaki etkileşimleri güçlenerek gerek malzeme gerekse de disiplinlerarası teknik alışverişleriyle bir alanın diğer alandan beslenerek değişim gösterdiği bir sanatsal ortam oluşmaya başlamıştır (Arabalı Koşar, 2017: 2038).

Giysi formuyla yola çıkan lif sanatçıları tekstil malzemelerini estetik ve görsel dilin olanaklarıyla birlikte bedenin sınırlarında yorumlamışlardır. Bedenin sınırlarını aşma çabasıyla oluşturulan giysi formları her sanatçının yaratıcılığına bağlı olarak farklı sonuçlar verir. Ortaya çıkan sanat nesnesi bu çabanın ürünüdür. Rollo May "Yaratma Cesareti" kitabında yaratıcılığın kendisinin sınırlar gerektirdiğini; çünkü yaratıcı edimin insanı sınırlayan şeyle birlikte ve ona karşı ortaya çıktığından bahseder" (May, 2016: 126, 127)

Sınırlarla mücadele, lif sanatçısı Magdalena Abakanowicz'in (1930-2017) üretimini destekleyen bir unsur olmuştur. Sanatçının devasa Abakanlarında, Siyah Giysi 'de, İnsansı Heykeller 'de, Savaş Oyunları 'da yaşamında maruz kaldığı sınırlar içerisinde kendine nasıl sınırsız bir hareket alanı yarattığını ve bunu yaparken insan doğası ve kültürü üzerine, insani koşulların sorunları üzerine nasıl bir yaklaşımda bulunduğunu görebilmekteyiz (Şekil 17).



Şekil 17. Magdalena Abakanowicz, 1969, “Black Garments”, metal destekli sisal dokuma, 300x180x60cm,

<http://www.abakanowicz.art.pl/abakans/BigGarmentscycleAbakans.php.html>

(Erişim tarihi 20/05/2020)

Reichardt, “Magdalena Abakanowicz, Museum of Contemporary Art” kitabında Siyah Giysi yapıtını yorumlar:

“Duygusal olduğu kadar rahatsız edici görünen Abakanlar, gitgide daha ve daha devasa hale gelir. Özellikle aralarında uzun etekler ve pantolonlar

üzerine pelerinler veya ceketler hissini veren giysiler bütün Abakanların en büyüğüdür. Bunlar, üç dokuma parçadan oluşur: biri ceketin sırtını, diğer ikisi de kenarlardaki iki parçayı oluşturur. Hepsi, devasa palto askısını andıran metal bir yapı üstüne sabitlenmiştir. Hantal ve ezici etkisiyle, devasa başsız bir çiftçiyle donakalmış bir ağacın melezini andırır. Neredeyse tek renkli doku ve yüzeyleriyle onlar yoğunluğun karşıtlıklarından oluşurlar.” (Aktaran: Gürler, 2016: 112)

Magdalena Abakanowicz ikinci nesil lif sanatçılarından dönemin öncüleri arasında yer almaktadır. Alan ve malzeme sınırlamalarını ustaca kullanarak savaş sonrası yılları tanımlayan eserler ortaya koyarken; oval şekiller, yarıklar ve uzantılardan oluşan dokumalar ile kendi deyimiyle tapestri'nin olağan kullanımının imhası ile nefes kesici ve heybetli heykel yorumlamalarına gitmiştir (Aktaran; Meriç, Kozbekçi Ayranpınar, 2019: 419). Abakanowicz'in eserleri başladığı günden itibaren Lozan Tapestry Bienalleri'nde sergilenmiştir. Sanatçının deneysel yaklaşımı, öncü yapıtları literatüre önemli katkılar sağlamıştır.

Etkileyici tekstil sanatı üreticisi olan Abakonawicz, eserlerinde dokumanın yapısıyla, malzemenin gücünden de yararlanarak anıtsal boyutlara kadar pek çok eser üretmiştir. Abakonowicz'in izinden giden, Gunta Stölzl gibi sanatçılar ruhlarını özgür kılarak kendilerini malzeme ve tekniğin deneysel yolculuğu içinde bulmuşlardır. Yaptıkları çalışmalarla yeni kabul görmüş tekstil sanatının sınırlarının çok ötesine gitmişler, devasa büyüklükte tekstil heykeller oluşturmuşlardır. Abakonawicz'in eserleri aynı zamanda, sanatçının kendi iç dünyasını ortaya koyan kavramsal çalışmalardır (Önlü, 2018: 772). Polly Ulrich, “Material Difference” adlı eserinde sanatçı Abakonawicz'in şu ifadesine yer vermiştir; “Lifi dünyamız üzerinde organik bir dünya kurmanın temel ögesi olduğu kadar çevremizin en büyük gizemi olarak da görüyorum. Tüm yaşayan organizmaların oluşumu, bitkilerin dokusu ve bizlerin sinir yapılarımızın, genetik kodlarımızın, damar kanallarımızın, kaslarımızın vs. inşası liftendir. Lifi anlayarak sırrı çözeriz” (Aktaran: Usluca Erim, 2019: 268).

Abakanowicz ile birlikte çalışmalarına başlayan geçmişin Yugoslavya'sında yetişmiş Hırvat kökenli Jagoda Buic, önemli lif sanatçılarından biri olarak karşımıza çıkar. Yetiştigi coğrafyanın dokuma geleneğinden güç alan Buic, lif sanatında üç

boyutlu ifadelerin ortaya koyulmasında öncü olan sanatçılardan birisidir (Acar, 2013: 51-59).

Lif sanatında, geleneksel teknikler, toplumsal ve politik amaçla yorumlandığında topluma mesajını iletmek isteyen kadınlar için temel bir güç kaynağı olmuştur. Feminist sanatçılar tekstil malzeme ve yöntemleriyle toplumda farkındalık yaratmışlardır.

Klasik bir giysi formu olduğu için kimonoyu kullanan feminist sanatçı Miriam Schapiro, bir Japon Edo dönemi kimonosundan ilham almıştır (Şekil 18). “Anatomy of Kimono” (1976) yapıtı, uzunluğu yaklaşık 16 metre ve on panelin birleşiminden oluşan anıtsal bir yerleştirmedir. Parlak renkli, çeşitli desenlerde kumaşları, mendilleri, metinleri ve dantelleri, boyalarla birlikte ‘famaj’ (femmage) adı verilen “kolaj tekniği ile birleştirmiştir. Sanatçının politik ve sanatsal tutkularını bir araya getirdiği eserinde, fonksiyonel bir nesne olan kimonoyu kadınla özdeşleşen tekstil malzemelerini kullanarak oluşturmuştur (Schapiro, 1995: 75).



Şekil 18. Miriam Schapiro, Anatomy of a Kimono, 1976, tekstil ve akrilik, 203 cm x 15m 90 cm, Bruno Bischofberger Koleksiyonu, Zürih (Schapiro. 1995: 75).

<https://dantedimarioblog.wordpress.com/2017/05/03/miriam-schapiro-anatomy-of-a-kimono/>

Giysiye dönüşmüş tekstil, devinim kazanmış, hareket edebilen bir objedir ve bu haliyle insana en yakın, onunla özdeş insan bedenine aittir. Bu açıdan insanın canlılığı ve hareketi giysiye aktarılmaktadır. Sanatsal giyilebilir objeler kısmen günlük kullanılabilirken kısmen de müze, sanat galerileri ve görsel sanatın çeşitli yaklaşımlarına ait düzenleme ve etkinliklerde de yer alarak giyilemez olabilmektedirler. Gerekli sanat ölçütlerini taşıyan giysi işlevsel yönüyle tasarım veya hangi sanat anlayışının ölçütlerini taşıyorsa o sanat anlayışıyla bağ kurarak giyilebilir sanat kavramının kapsamında değerlendirilebilir (Bayburtlu, 2015: 67).

Çağdaş tekstil ve lif sergilerinde sanatçılar en çok bilinen tekstil ürünü olan giysinin form ve kavram olarak sınırlarını zorlamaktadırlar. Bu sergilerden biri olan Extreme Fibers: Textile Icons and New Edge 'in temel amacı, sıra dışı malzemelerin yeni ve alışılmadık malzemelerle birleştirilmesi, lif malzeme algısının genişletilmesi ve sanatçının malzemeyle ilgili yeni temalar geliştirmesi olmuştur. Wolfgang Horn ve Barbara Esser Ret Pins isimli yapıtta kırmızı plastik etiket pimlerini bir endüstri ürünü olan takım elbisenin tüm yüzeyine yerleştirmişlerdir (Şekil 19). Giysinin pimlerin etkisiyle saçlı ve tüylü görünümü eğlenceli ve tuhaf olarak değerlendirilmiştir.



Şekil 19. Wolfgang Horn and Barbara Esser, 2008, Red Pins

Erkek takım elbise ve etiket pimi, 30 x 60 x 180 cm,

http://www.esserhorn.de/newweb2021/objekt/index_objekt.htm

(Erişim tarihi: 27/03/2022)

Tekstil ve lif sanatı üzerine çalışmalarında özellikle giysi üzerinden ifadelerde bulunan Brooks Harris Stevens, 2007 yılından bu yana Eastern Michigan Üniversitesi'nde Lif Programı koordinatörlüğünü yürütmektedir. Sanatçı 2020 yılı itibariyle, lif yapıtlarında giysi, arazi ve mimarinin onarılması konuları üzerine odaklanmıştır. Avrupa ve ABD'de tekstil uygulamaları üzerine dersler vermiş olan Stevens, disiplinler arası çalışma yöntemiyle duygularını ve düşüncelerini tekstille ilişkili çeşitli malzemeleri ve teknikleri birlikte kullanarak ifade etmektedir. Günlük yaşamda sıklıkla atılan, yanlış kullanılan ve gözden kaçan değerler üzerine odaklanan Stevens, kullanılmış giysilerde, doğada ve inşa edilmiş yapılarda tamir eylemini uygulayarak kendini ifade etmektedir.

Gözlemlediği çeşitli kültürel ritüelleri çalışmalarına yansıtan sanatçı, toplumlara yerleşmiş ritüellerin tekstilin ilk oluşumu kadar eskiye dayandığını ve bu durumun kendisine zengin bir ilham kaynağı sunduğunu belirtir. Nesnelerin tekrar tekrar yapımının sonu gelmeyen bir keşif ve algı olduğunu kabul eden sanatçının sanat üretiminde süreci önemseydiği de görülür (URL 13).

Sanatçı çalışma şeklini şöyle ifade eder:

“Malzemeleri, yapılarını ve simbiyotik ilişkilerini keşfederken zorluklarla karşılaşıyorum. İster sentetik ister doğal elyaf olsun, kendimi çeşitli malzemeleri keşfetmeye zorluyorum. Materyaller ve deneyimlerim arasındaki ilişkiyi geliştirmek için kişisel iç görüye güveniyorum, çünkü materyaller birbirleriyle yalnızca teknik aracılığıyla bir ilişkiye giriyor, bir kavramın keşfi ile birleşiyor. Materyallerin ilişkilerini ve bunların ifade edilmesini sağlayan teknikleri keşfederek aile dinamiklerini ve aile yapısı içindeki ilişkileri keşfetmeye çalışıyorum.” (URL 14)

Stevens, “Poise” sergisi için, yedi beyaz organize elbise hazırlamıştır. Elde dikilmiş bu elbiselerin her biri kadınlara küçük yaşlarından itibaren söylenen farklı fikirleri temsil etmektedir. Bu yerleştirme Paris'te daha önce başlamış olduğu "Kaşıkla Beslenen Yalanlar" başlıklı daha büyük projesinin bir parçasıdır.

Stevens, 1980'lerin feminist hareketiyle büyümüştür, büyürken birçok kadın kendisine; “ne isterseniz olabilirsiniz ve bunu yapabilirsiniz” ya da “bir kadın yirmi beş

yaşında evlenmelidir” ya da "sadece bir denge bulmalısın" gibi söylemlerde bulunmuştur. Bu kavram yanılgıları ya da "yanılmışlıklar" çalışma serisinin sadece başlangıcını oluşturmuştur. Sanatçı giysiyi oluşturan parçaları birleştirip bir bütüne ulaşmaya kadar geçirdiği süreci fotoğraf ve video kaydı ile belgelemiş, kişisel sergisi sunumunda fotoğraf ve video tekniklerinden yararlanmıştır (Şekil 20).



Şekil 20. Brooks Harris Stevens, 2011, Poise, Kişisel Sergisinden Görünüm, Gallery Spencer Lofts, Chelsea, Massachusetts,

<https://www.textileartist.org/brooks-harris-stevens-mindful-mending/>

(Erişim Tarihi: 13/03/2022)

Geleneksel ve modern giysi formunda, heykel nesneler üreten lif sanatçısı Key-Sook Geum, sedef, mercan, kehribar ve kristal boncuklarla tel ağları örerek çalışır. 17.

ve 18. yüzyıl Kore ve Çin Qing Hanedanlığı'nın (1644- 1912) tören kıyafetlerinden, ceketlerinden ve yeleklerinden, sadeleştirilmiş formlarından ilham alan sanatçı-akademisyen, “Giysilerin, insanların yaşamları, düşünceleri, estetik ve felsefeleri hakkında birçok hikaye anlattıklarını” vurgular (Şekil 21 ve 22).



Şekil 21. Key-Sook Geum, 2019, Wind and Whisper, Gallery View.

<https://www.callancontemporary.com/artists/key-sook-geum/slideshow?view=slider#1>

(Erişim tarihi: 05/06/2021)

Şekil 22. Key-Sook Geum, 2012, Enlightenment in Red, kırmızı tel ve boncuklar, 300x240x40 cm.

<https://www.callancontemporary.com/artists/key-sook-geum>

(Erişim tarihi: 27/03/2022)

1.3.1. Giyilebilir Sanat

Tekstil sanatı, birçok yaklaşım türünü kapsayabilecek geniş bir anlamı temsil etmektedir. Bir tekstil sanatı biçimi olan giysi sanatı, lif sanatı içerisinde “Giyilebilir Sanat” olarak var olmuştur ve lifin beden ile ilişkisinden doğan giysi ve aksesuar formlarını araştırmıştır. Paul Poiret ve Charles Frederick Worth’un özgür bir yaratım alanı olarak nitelendirdikleri giysiler, sanatsal giyimin zeminini hazırlayan unsurlardır. Giysi sanatı alanında, yirminci yüzyılın başlarında Mariano Fortuny, Sonia Delaunay (Şekil 23) ve Raymond Duncan, Jean Cocteau, Fernand Leger, Pablo Picasso, Henri Matisse, Erte, Raoul Dufy, Paul Poiret ve Bianchini Ferrier önemli çalışmalar ortaya koymuşlardır.



Şekil 23. Sonia Delaunay, Gloria Swanson için yapılan kaban, 1923-24, “Color Moves: The Art and Fashion of Sonia Delaunay,” 2011, Cooper-Hewitt, National Design Museum; Fotoğraf; Wolfgang Woessner

http://www.artnet.com/magazineus/reviews/nathan/sonia-delaunay-cooper-hewitt3-24-11_detail.asp?picnum=7 (Erişim Tarihi:13/03/2022)

1920’lerde Rus konstrüktivist sanatçılar tarafından üretilen uzun ve zahmetli bir sürecin samimiyetini gösteren giysilerde de bir yenilenme ve kendiliğinden oluş betimlenmektedir. Bu örneklerde Giyilebilir Sanat’ta sanatçının ellerinden esere

doğrudan akan bir enerji, belirgin bir şekilde algılanır. Böylece yaratıcısı, malzemesi ve giyeni arasında bütüncül bir etki yaratan giysilerin hareket eden bir heykele dönüştüğü düşünülebilir. Bu yanıyla Giyilebilir Sanat (Wearable Art), Performans Sanatı ve Body Art ile yakın ilişki içindedir. Yetmen'nin aktardığı gibi bu sanat hareketi daima kişinin elbiselerle olan bireysel ilişkisiyle ilgilenmektedir (Aktaran: Yetmen, 2012: 79).

Yaşar'ın da belirttiği gibi geleneksel tekstil sanatlarının çağdaş lif sanatına evrildiği dönemin simgesi olan "California Design" sergileri 1955-1976 yılları arasında 12 kez düzenlenmiştir (Yaşar, 2016:10). Bu serginin sonuncusu olan California Design 76'da "Body Covering" bölümünün yer alması Baizerman'a göre Giyilebilir Sanat açısından önemli bir dönüm noktası olmuştur. Takip eden yıllarda Giyilebilir Sanat lif sanatının daha görünür ve önemli bir parçası haline gelmiştir (Baizerman, 2004: 200).

Nicki Marx'ın 'Shaman Robe' adlı normal boyutlardan daha büyük bir boyutta oluşturduğu eseri (Şekil 24) (Baizerman, 2004: 200), lif sanatçılarının beden sınırlarında, büyük ölçülerde, giysi formunda üretime yöneldikleri dönemin simgesi olmuştur (URL 15).



Şekil 24. Nicki Marx, 1976, Cape, Shaman's Robe, (Pelerin, Şaman Cübbesi), tüyler, at kılı, deri, 203 x 86 x 10 cm; (California Design '76). Fotoğraf: Richard Gross (Baizerman, 2004: 201).

<https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1449&context=tsaconf>

(Erişim Tarihi:13/03/2022)

Giysi, tarih boyunca kadınların ve azınlıkların kendini estetik ve kültürel anlamda ifade edebildikleri nadir araçlardan biri olmuştur. Bu anlamda giyilebilir sanatta da 1960'lar ve 1970'lerde öne çıkan feminist ya da azınlıkları vurgulayan bir bakış açısı bulunduğunu söyleyebiliriz; çünkü bu kitleler kendileriyle özdeşleşen tekstil dünyası ile erkek egemenliğindeki minimalist sanata karşı mücadele etmekte ve kendi malzemelerini ve emeklerini kutsamaktadırlar (Aktaran: Günay, 2011: 52). 60'lı 70'li yıllardan itibaren postmodern sanatın etkisiyle giyilebilir sanata dair eserler ortaya koyan sanatçılar ifadelerini giysi formu üzerinden aktarmışlardır.



Şekil 25. Issey Miyake, 1989, 'Mutant Pleats' FW 1989.

<https://tr.pinterest.com/pin/354236326919959289/> (Erişim Tarihi: 10/02/2022)

Kendilerini giysi tasarımı alanında tanımlayan, sanat ve tasarımı birlikte giysi formu üzerinden yorumlayan ilk tasarımcılar moda ve sanatın birlikteliğine vurgu yapmışlardır. Bu bakış noktasından hareketle sanatçılar 70'lerin başında ticari moda

olgusuna dayanmayan giysileri tekstil malzeme ve tekniklerinin yanı sıra, farklı disiplinlere ait materyallerle bir anlatım aracı olarak özgürce yaratma olanağı bulmuşlardır (Aktaran; Arabalı Koşar, 2017: 28). Yetmen'in aktardığı gibi moda giyilebilir sanata ait örneklerden etkilenmektedir. Örneğin Miyake'nin "Mutant Pleats" i (Şekil 25), Tim Harding'in "Oaks"ı, Mascha Mioni'nin "Drache- Shibori" si ve son dönemde Sandra Backlund'ın "Body Skin and Hair" ve "Perfect Hurts" adlı eserleri gelecek moda tasarım eğilimlerine yeni önermeler getirmiştir (Yetmen, 2012: 80).

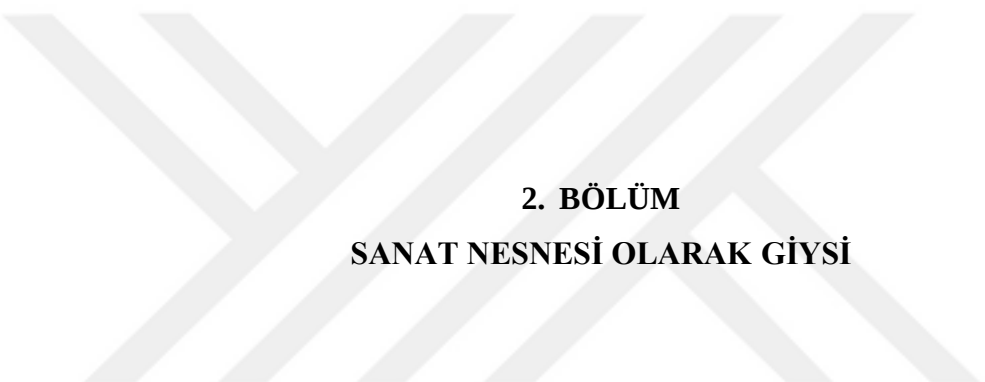
Whitham ve Pooke (2013:93) çağdaş sanatın, yaşadığı çağın sanat anlayışı ve sanat alanı dışındaki tüm disiplinlerle etkileşim içerisinde farklı ortam ve sanatsal disiplinlerin birleştirildiği karma bir disiplin haline geldiğini ifade etmiştir (Aktaran; Özcan ve Alp, 2020: 2). Giyilebilir Sanat, heykel ve giyim arasındaki, işlevsellik ile işlevsel olmayan arasındaki, performans ile statik sanat arasındaki sınırları siler. Erica Spitzer Rasmussen, Isa Vogel, Ann Clarke, Földi Kinga, Rie Hosokai, FazekasValéria, Park Jeung-Hwa, Akihiko Izukura gibi birçok sanatçı Giyilebilir Sanatın bu yönüyle ilgilenmektedirler (Orban, 2013: 265). Bu çerçeveden bakıldığında giyilebilir sanat, disiplinler arasındaki sınırlamaları eriten bir alandır.

Erica Spitzer Rasmussen'in eserleri, süreç ve malzeme odaklı oluşu kadar hikaye anlatan yönüyle de önemlidir. Kadın bedeninin sınırlarında oluşan çeşitli giysi formları (ceket, elbise, yelek, kimono, yaka, korse) sanatçı için atalardan gelen miras, kalıtsal hastalıklar, hamilelik, annelik, kadınlık ve erkeklik, seyahat ve ölüm konuları çerçevesinde birer metafordur. Rasmussen, Vestments of Valor serisinde kendi bedeninden kalıp alarak form verdiği el yapımı kağıt yelekler üzerinde, pamuk, jüt, deve kılı, tarla otu, akrilik, balmumu, altın varak, hayvan dişleri, kemik, salça, metal klips, iplik gibi malzemeler kullanmıştır (Şekil 26). Bu üç giysi formundan ilki (sol) 15. yüzyıl İtalyan savaş zırhının çağdaş bir ifadesidir. İkincisi (ortada), daha fantastik, Japonya ve İngiltere'nin çağdaş giysilerini temsil eder. Üçüncü giysiyi (sağ), Ghana avcılarının korunmak için saç veya diş gibi parçaları üzerine ekledikleri av tuniklerinden etkilenecek oluşturmuştur (URL 17).



Şekil 26. Erica Spitzer Rasmussen, 2009, “Cesaret Yelekleri” El yapımı kağıt ile karışık teknik (pamuk, jüt, deve kılı, tarla otu, akrilikler, altın varak, mum, hayvan dişleri, kemik, salça, ofis klipsleri, nakış ipliği ve insan saçı), 71 x 147 x 28 cm, 2009.

<https://ericaspitzerrasmussen.files.wordpress.com/2017/01/surface-design-journal-2012.pdf> (Erişim Tarihi: 10/02/2022)



2. BÖLÜM

SANAT NESNESİ OLARAK GİYSİ

2. BÖLÜM

SANAT NESNESİ OLARAK GİYSİ

Bu bölümde giysinin sanatçı tarafından malzeme olarak kullanılması, giyilmiş kıyafetlerin simgesel anlamları, giyen kişinin yokluğu ve izleyicinin giyilmiş kıyafetlere karşı tepkisi, tek giysi ve yığılmış giysinin ifade ettikleri üzerinde durulacaktır.

Konu, sanatçının nesne olarak giysiyi ele alması ve bu alanda verilen örneklerle sınırlandırılmıştır. Giysinin kavram ve form olarak sanatta yerini vurguladığımız önceki bölümlerin devamında 1960’lardan günümüze uzanan sanat üretiminde hazır nesne olarak giysinin kullanımına bu bölümde yer verilecektir.

2.1. Çağdaş Sanatta Hazır Nesne Olarak “Giysi”

Sanat nesnesini oluşturan malzemenin felsefi bir derinliğe ulaştığı günümüz sanatında, tekstil ürünü olan giysinin malzeme olarak ele alınışı, bir kavram, bir düşünce, bir durum ya da duyguyu oluşturan sanat nesnesine dönüşümü bu bölümün konusunu oluşturmaktadır. Son dönem sanatçı çalışmalarında sanatın hem konusu hem de formu haline gelen giysiler, özünden bir şey kaybetmeden hazır nesne olarak kullanılmakta, kavramsal bir dönüşüm içerisinde dinamik bir diyalog başlatmaktadır.

Marchel Duchamp ve Dadacıların, nesneyi tekilleştirerek sanat yapıtı düzeyine çıkararak; Pop Art sanatçılarının nesnenin imgesinin değerini çoğaltan deneyimleri ve Yeni Gerçekçilerin benzer çabaları, sanatın, zamanın uçuculuğu ve tüketimi düşüncesine odaklanmasına katkıda bulunmuştur. Giysiler ise, nesnelerin geçtiği yolu izleyince işlevlerinin temel özelliğinden koparak başka bir rol üstlenmiş; düşünceye dayanak oluşturmak için tasarlanmaya başlamıştır (Aktaran: Givry, 1998-1999: 18-19)

Akdemir ve Köse’nin belirttiği gibi hazır nesneler estetik alışkanlığın “sanat” tan sanatsal bir etkinlikle elenmesinin temsilidirler. “Hazır-nesne” ler, herhangi bir nesnenin sanatçı tarafından seçildiğinde ve sanat olarak görüldüğünde sanat eserine dönüşmesi olgusunun açıklığa kavuşturulmasının temsildirler (Akdemir, Köse, 2018: 326).

Klasik dönemde estetik kaygı ön plandayken çağdaş sanatta sanatçının vermek istediği mesaj daha önemli hale gelmiştir. Sanatta bu geleneksel tutumu yıkma amacıyla yeni malzemeler ve tekniklerin kullanımını sağlayan Dada Hareketi olmuştur. Kübizmle sanata giren kolaj, asamblaj, montaj gibi teknikler Dada Hareketinde daha ileri boyuta taşınarak, objenin kullanım alanı ve anlamı genişlemiş ve değişmiştir. Dadacıların kullandığı malzemeler, seri üretilmiş endüstriyel nesnelerdir ve genellikle doğrudan kullanılmışlardır. (Sürmeli, 2012: 340). Modern sanat ile ortaya çıkan geleneksel sanat anlayışından kopuş süreciyle birlikte hazır yapım malzemelerin Warhol, Duchamp, Picasso gibi pek çok farklı sanatçı tarafından çalışmalarında kullanılması söz konusudur. Bu süreçle birlikte geleneksel sanat anlayışının aksine doğru koşullar altında her türlü sıradan nesnenin sanat alanına dahil edilmesi mümkün olmuştur. Sanat olan ve olmayan nesne arasındaki farkı yaratan şey nesnenin özü ile alakalı değil bilakis bu tanımlama nesnenin sosyal bağlamına göre belirlenebilmektedir. Bu durumda sanat yapıtı olarak kabul edilecek nesneler arasındaki sınır ortadan kalkmış olmaktadır (Sankır, 2018: 541). Sürmeli'nin de belirttiği gibi kavramsal sanatın öncülerinden Marcel Duchamp gündelik nesnelerin gündelik işlevlerini yitirmesi sayesinde gündelik sıradan nesnelerin sanat eserine dönüşebileceğini göstermiştir. “Duchamp’a göre Fountain’ı sanat eseri kılan, üzerine imza atılması ve müze duvarına tutturularak, işlevinin dışında kullanılmasıdır. Bu durumda pisuar bir sanat yapıtına dönüşmüştür” (Sürmeli, 2012: 339).

Özelikle 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra Clement Greenberg, Arthur Coleman Danto, George Dickie ve Donald Kuspit gibi Amerikan sanat eleştirmenleri-filozoflarının ve Fransız sosyolog-filozof Jean Baudrillard’ın nesne, sanat, sanatın ‘ne’liği, modernizm, avand-garde ve postmodernizm üzerine yazıları, tartışmaları ve kuramlarına da kaynaklık eden bir dönüm noktası başlatmıştır (Baran, 2013: 3). Sanatçılar yeni nesneler üretmek yerine var olan nesneleri kullanarak, onları biraraya getirmiş, birbirleriyle ilişki içine sokarak temsil sorunda nesnelerin kendi niteliklerinden de yararlanmışlardır.

Farago (2006:248)’nın da belirttiği gibi, sanatçının ait olduğu topluluk adına sanat eseri olarak ilan ettiği her yaratım artık sanat eseri olarak kabul edilmektedir.

Kuşkusuz bu tanım sanat eserinin artık çok geniş bir çerçevede ele alınmasını ve çoğu kez tanımlanamamasını da gündeme getirmiştir. Öte yandan sanat nesnesini oluşturan malzemenin niteliği, belki de tüm sanat tarihi boyunca bu kadar felsefi bir derinliğe ulaşmamıştır. Çünkü malzeme neticede, bir kavram, bir düşünce, bir durum ya da duyguyu oluşturacak olan sanat nesnesinin verisidir. Malzemenin doğal ya da yapay ham bir veri olarak ele alınması ve bu malzemeyle oluşturulan sanat nesnesinin bu anlamda statüsüzleştirilmesi ve böylece statüsüzlük statüsü kazanması güncel sanatın en önemli kavrayışlarından birisi olmuştur (Aktaran; Özcan, 2020: 3).

Bir endüstri ürünü, kendi üzerinde üretim aşamalarındaki tasarımında kararlaştırılmış, onaylanmış, beğenilmiş, kabul edilmiş estetik belirlenmişlikler taşır. Baran'ın da belirttiği gibi son haliyle bir endüstri ürünü olarak üzerindeki bu belirlenmişliklere itiraz noktasında, onun sanatçı tarafından anti-estetik anlayışta seçimiyle kazanılan statüye hazır nesne denmektedir. Sanat eseri haline gelmek için ihtiyaç duyulan dönüşümü bizzat sanatçının bu seçimidir. Yazara göre hazır nesnenin sanat eseri statüsüne çıkmakla kazandığı bu ikinci kimlik, daha önceki sıradan bir nesne olma kimliğiyle üst üste biner (Baran, 2013: 103).

1980'lerin üç boyutlu sanat üretimi kapsamında hazır-nesne önemli bir yer tutmuştur ancak geleneksel heykelle ilişkilendirilebilecek üretimler de dikkat çekmiştir. Birbirinden uzak ya da yakın ilişkili tüm bu üretimler, 20. yüzyılın başında malzeme/teknik/anlam dağarcığının sınırlarını ciddi anlamda genişleten yapılarla bir diyalog içindedir (Antmen, 2019: 289).

Hazır giyim ürünlerinin sanatçı tarafından hazır-nesne olarak tercih edilmesinde en büyük etkinin bir endüstri ürünü olarak giysinin temsil ettiği kimlik, üretim, tüketim, göç, cinsiyet, yokluk gibi kavramlara referans vermesidir.

Tunalı'nın belirttiği gibi; endüstri ürünü bir defaya mahsus yaratılmış bir ürün değildir; tersine standart bir seri üretimin sonucudur. Endüstri ürünü sadece ekonomik ve işlevsel değil, aynı zamanda ruhsal yaşamımızla özdeşleşmiş ve canlılık kazanmış bir varlıktır ve Tunalı, Endüstri ürününün bireyle olan psikolojik bağını kullanım süresinin az veya çok oluşuna göre değerlendirir:

“Gündelik yaşam içinde bizi çevreleyen nesnelerle ilişki içine gireriz. Bu ilgi kimi zaman özel türden bir duygu ilgisi olur. Böyle bir duygu ilgisi içinde nesnelerle aramızda bir özdeş olma süreci başlar. Bu süreçte nesnelere bir takım duygusal nitelikler yükleriz. Nesnelere yüklemiş olduğumuz bu nitelikler aslında bizim ruhsal yaşamımıza aittir. Kendimize ait duyguları nesnelere yükleyerek onlarda yaşamaya empati denir. (...)Empati yoluyla, bizim dışımızda bulunan nesnelere kendi duygularımızı yüklerken, aslında kendimizi o nesnelerle özdeşleştirmiş oluruz”. (Tunalı, 2012: 104, 111

Endüstri ürününün temel işlevleri yanında farklı gereksinimleri de karşılamasını Tunalı endüstri ürününün simgeye dönüşümü olarak değerlendirir. Bireyin kullandığı bir endüstri ürününe, örneğin ayakkabısına, gömleğine, kravatına, baktığımızda, onda yalnız bireyin kendi fiziksel gereksinimlerini karşılayan bir endüstri ürünü değil, aynı zamanda kişinin içerisinde yer aldığı, üyesi olduğu sosyal yapıyı, çevreyi de görebiliriz. Buna göre, endüstri ürünü, bir statü'nün aynı zamanda bir simgesi olur (Tunalı, 2012: 111).

Giysinin barındırdığı sembolik anlamlar ve sağladığı görsel, dokunsal, plastik olanaklar, günümüz sanatçısının onu yapıtına hazır nesne olarak seçmesini, diğer yandan yapıtını giysinin formuyla ortaya koymasını ve performansında bedeninin ayrılmaz parçası olarak giysiyle ifadelerini gerçekleştirmesini sağlamaktadır.

1960'lı yıllardan itibaren ağırlık kazanan kavramsal yaklaşımlarla birlikte giysi nesneler sanatçının düşüncesinin sanat eseri olduğunun kavranmasında birer gösterge olmuştur. Giysi nesneler işlevsel değerlerini kaybedip, gösterge değerine sahip olmakta, toplumsal sınıfları, kimlikleri temsil etmektedir.

Nesne, hazır-nesne, buluntu nesne, yeniden yapılmış, manipüle edilmiş nesne sanatçının seçimiyle sanat eseri statüsüne dönüşür.

Baran'ın da ifade ettiği gibi, hazır nesne kendini gerçekleştirmiş bir sanat nesnesidir. Sanatçının seçimiyle dönüşümü başlamış ve bitmiştir. Sanat eseri statüsü bu seçimle başlar. Seri üretim endüstri ürünü olan her nesne bir malzeme olarak sanatta kullanılabilir ama hazır nesne değildir. Hazır nesne bir malzemenin adı değildir. Statünün adıdır (Baran, 2013: 4).

Diğer bir deyişle, “sanat” nesnenin duyumsal özelliklerinin yüklemi değil nesnede taşınan kavramsal yapının yüklemidir. Sanat nesnesinin sanat olma koşulu, sadece onun duyusal kılığına bakılarak doğrulanamayacak, kavramsal yapısının anlaşılmasını gerektirecektir. Kavramsal yapı gayri maddi bir yapıdır. Kavramsal sanatın özgül yapısı sanatın bu gayri-maddi doğasının gösterilmesi olarak yorumlanmaktadır (Aktaran: Tayfun Akdemir, Elif Köse, 2018: 326).

Yığmak ya da biriktirmek bir yapının, kitlesel bir yapılanmanın yansıması olarak kabul edilebilir. Dağınıklık hakimdir, fakat yine de bakıldığı zaman sıradan elemanların, sanatçı tarafından serpiştirildiği, bunun bile bir düşünme ile gerçekleştirildiğini izleyenin kabul etmesini sağlar. (...)Yığmak veya biriktirmek, aslında birlik yerine çokluğa işaret eder. Buradan çokluk içinde birlik sağlanabiliyor mu, buna bakmak gerekir. İçeride ve dışarıda oluşan anlamlar, bir anlam kargaşasına dönüşmeden kendini kabul ettirebiliyorsa, işte o noktada sorun yok demektir (Eroğlu ve Altınok, 2020: 85).

Antmen’in aktardığına göre:

“Gelip geçici malzemeler olarak giysiye kullanan sanatçıların yapıtlar ortaya koyduğu Arte Povera ya da “Yoksul Sanat” akımı, 1960’ların ikinci yarısında yoğunlaşan kavramsal temelli özgürlükçü sanat hareketlerinin İtalyan kanadıdır. Dönemin diğer neo-avangard sanatsal yaklaşımları gibi sanat piyasasının ticari çıkarlarına bir başkaldırı niteliği taşıyan akımın başlıca özelliği, gelip geçici, atık, doğal malzemelerin kullanımudur. İlk kez 1967 yılında İtalyan küratör ve yazar Germano Celant (1940-) tarafından, dönemin çeşitli akımlarının genel özelliklerini tanımlamak için ortaya atılan “Arte Povera” terimi, zaman içinde yalnızca İtalyanlara malolmuş; Celant’ın 1969 tarihli “Arte Povera: Kavramsal, Hakiki ya da İmkansız Sanat” başlıklı kitabı akımın İtalya dışında tanınmasına katkıda bulunmuştur ... El işine ve emek-yoğun süreçlere yönelik belirgin bir eğilimi olan ve kavramsal olarak zanaat-sanat arasındaki kültürel ayrımlara değinen Arte Povera sanatçıları arasında, naylon ve bakır teller gibi alternatif malzeme kullanan ama geleneksel bir yöntem olarak dokumayı seçen; dokuma eyleminin emek-yoğun sürecini yapıtlarının önemli bir parçası olarak algılayan Marisa Merz (1935-) gibi sanatçıları vardır.” (Antmen, 2019: 213, 215)

“Cloth as a Sign of the Absent Body in American Sculpture From 1960s” başlıklı makalesinde Elizabeth Richards Rivenbark, 1960’lı yıllarda insanın yokluğu

konusunu organik biçimlerle, dokunsal göndermelerle tekstil ve lifi kullanarak ele almış sanatçıların eserlerinden bahseder. Yazara göre, bu dönemin sanatçıları savaş ve mücadele dolu yıllarında, sosyal ve politik kargaşanın ortasında, gönderme yaptıkları konuları açıkça belirtmek istemediklerinden insan figüründen uzak durmayı seçmişlerdir. Eserlerini oluştururken fiziksel bedeni ve duyguları temsil eden nesneler seçmişler böylece insanın yokluğunu simgesel anlatımlarla aktarmaya çalışmışlardır (Kelly, Rivenbark, 2017: 3). 1970'lerin ortalarından itibaren “sanatta nesne olarak elbise formu” yaygınlaşmaya başlamıştır. Bedeni temsil eden giysiyi eserlerinde hazır nesne olarak kullanan Bourgeois ve Christian Boltanski gibi sanatçılar giysilerin geçmiş keşfeden ve orada olmayanı temsil eden özelliğiyle ilgilenmişlerdir.

Dant, giysiye 'estetik' aracılığıyla anlam verildiğini ama aynı zamanda giysi ve giyen kişinin 'birbirinin parçası' olma süreciyle anlam kazandığını öne sürer. Giyme bilincinin giysinin, bedenin ve benliğin yalnızca bir aidiyet oluşturma süreci değil, aynı zamanda dünyada bir kullanıcı olmanın ne anlama geldiğini işaret eder (Barnard, 2002: 30).

Giyside anlamı Dant şöyle açıklar:

“[...] Giysi giymek maddi bir deneyimdir; diğer insanlara bakılmaya ve kendimiz tarafından giilmeye müsaittirler. Tasarım estetiği, üretim mekaniği ve tüketimin teşvikleri ile moda sisteminde giysilere anlam verilir. Ancak giyenin giysiyle birbirinin parçası olacak şekilde angajmanı da giysiye anlam kazandırır.” (Dant, 1999: 107)

Giysi kimi sanatçı için bir metafora dönüşmüştür. Cinsiyet ve güç gibi olguları araştırmak ve sanatlarına yansıtmak için giysiyi bir metafor olarak ele almışlardır (Leventon, 2005: 140).

1993 yılında Florida Miami’de Uluslararası Filorida Üniversitesi Sanat Müzesi’nde düzenlenen; Günümüz Amerikan Sanatı: Metefor Olarak Giysi sergisi ve 2017 yılında düzenlenen Dress Matters: Clothing As Metaphor sergisi, giysinin simgesel anlatım gücü ve manevi potansiyeline olan ilginin arttığını göstermektedir (Şekil 27).



Şekil 27. 21 Ekim 2017, Dress Matters: Clothing As Metaphor sergisinden görünüm.

<http://www.susanjamison.com/blog/2018/1/9/dress-matters-clothing-as-metaphor-group-exhibition-at-tucson-museum-of-art> (Erişim Tarihi: 19/05/2020)



Şekil 28. Susan Jamison, 2013, Drowning Dress, ipek, pamuk iplik, kurşun ağırlıklar, 147 x 56 x 20 cm.

<http://www.susanjamison.com/blog/2018/1/9/dress-matters-clothing-as-metaphor-group-exhibition-at-tucson-museum-of-art> (Erişim Tarihi: 19/07/2020)

Çalışmalar cinsiyet, yaş, etnik köken, meslek adına mesajları ileten giysileri kavram ve form olarak ortaya koyar. Kendimizi, nereden geldiğimizi, yaşamak için neler yaptığımızı, ekonomik durumumuzu, birlikte yaşadığımız topluluğu ve kendimizi algılayış biçimimizi giysiler anlatır. Sürekli bir değişime tabiyken, hayatımızı yöneten en köklü geleneklere ait en saygın nesnelerden birisine dönüşür. Tüm gerçekliğiyle ve sembolleriyle zamanın tanıklığını yapan giysilerimiz bizlere hikayeler anlatır¹ (URL 18).

1 2017 yılı sergisinde 50 den fazla sanatçının eserine yer verilmiştir: Sama Alshaibi, Laura Schiff Bean, Joseph Beuys, Willie Birch, Christian Boltanski, Robert Bracketti, Bob Carey, Nick Cave, John Coffey, Maureen Connor, John Singleton Copley, Béatrice Coron, Kate Daudy, Claudio Dicochea, Jim Dine,

Sarkis Zabunyan, 2005 yılında, “Bir Kilometre Taşı” adlı çalışmasının bir bölümünde yer alan yerleştirmede sinema tarihinden seçilmiş, çocuk bakışlarını içeren 11 büyük boy fotoğrafın önüne asılmış 20. yüzyıl çocuk giysi modellerinden oluşan çok renkli 11 çocuk giysisi yer alır (Şekil 29). Sarkis renksiz fotoğraflar ve renkli elbiseleri mekânda bir araya getirerek hem geçmişe hem de geçmişin şimdisine gönderme yapar; “Benim işlerimde aktör yok, aktörler benim yarattığım figürler. Giysiler, fotoğraflar, filimler, ışıklar... Dolayısıyla gelen kişiyi, kapıdan içeri girdiğinde şekillendiriyorsun. Bu, bir şiire girmek gibidir”. (Zabunyan, E. 2010: 80-82)



Şekil 29. Sarkis Zabunyan, 2005, Bir Kilometre Taşı/A Milestone, AKSM, İstanbul.

<https://v3.arkitera.com/v1/sanat/2005/04/haberler/Hafta04-10/sarkis.htm>

(Erişim Tarihi: 18/12/2020)

Boş giysi çoğu zaman can kayıplarına ve birçok ulusun yüzleşmesi gereken şiddetli tarihine atıfta bulunur. Bozulmuş veya hasar görmüş giysi, mevcut olmayan kullanıcının etini ve kanını çağrıştıran malzemelerle işlenir ve aynı zamanda şiddet

Simon Donovan, Bailey Doogan, Jay Dusard, Johann George Edlinger, Angela Ellsworth, Fausto Fernandez, Julia Fullerton-Batten, Adam Fuss, Guna Culture, Panama, Valerie Hammond, George E. Huffman, Illman Brothers, Graciela Iturbide, Susan Jamison, Benjamin M. Johnson, Walt Kuhn, Karen LaMonte, Robert Longo, Annie Lopez, Robert Mapplethorpe, Robyn Stoutenburg McDaniels, Richard Mosse, Mark Newport, Catherine Opie, Ruth Orkin, Ebony G. Patterson, Barbara Penn, Wendy Red Star, Miriam Schapiro, Raghubir Singh, Jaune Quick-to-See Smith, Raphael Soyer, Agata Stoinska, Andy Warhol.

tarihlerini ve bugün hala çok canlı olan çatışma yükünü ortaya çıkarmaya çalışır (Hemmings, 2004: 1)

Guerra de la Paz, eserlerinde kullandıkları malzemenin, yapıt haline geldiğini ve mesajları olmasına rağmen izleyicinin kendi sonucuna ulaşmasını tercih ettiklerini belirtmişlerdir. Her giysinin daha önce bir kişi tarafından giyilmiş olduğunu ve bu yüzden, giysiyi onu kullanan kişinin enerji kapsülü olarak gördüklerini ifade etmişlerdir.

Kullanılmış giysiler Guerra de la Paz'ın çalışmalarına kavramsal bir boyut katmaktadır (Şekil 30). Geleneksel malzemenin aksine, kullanılmış giysiler, geçmişin yansımalarını ve yaratıcı bir şekilde yeniden kullanımı ile yaşayan insanın varoluş izlerini taşır. Giysileri heykele dönüştürme süreci, kalıntılar ve eserlerle resim yapmaya benzer.



Şekil 30. Guerra de la Paz, 2010, Mort, buluntu giysi ve ayakkabı, katlanabilir yatak, ahşap. <https://www.artworksforchange.org/portfolio/guerra-de-la-paz/>
(Erişim Tarihi:13/03/2022)

Çağdaş sanatta giysi formu ve giysinin kavramsal yönü üzerine ilk açılan sergiler, 1986-88' de İngiltere Birmingham'da Ikon Galeride açılan "Kavramsal Giysi", 1993'te Connecticut Ridgefield'da Aldrich Çağdaş Sanat Müzesinde açılan "Modanın Düşüşü", 1993 yılında Florida Miami'de, Filorida Üniversitesi Sanat Müzesi'nde açılan;

“Günümüz Amerikan Sanatı: “Metefor Olarak Giysi”, 1994’te Wisconsin Sheboygan’da John Michael Kohler Sanat Merkezi’nde açılan “Düzensiz Elbise” ve 1993-94 yıllarında Bağımsız Küratörler A.ğ’nin düzenlediği “Boş Elbise: Günümüz Sanatının Vekili Giysi” sergisi olarak sıralanabilir (Harris, 1998: 35).

Bu tür sergilere katılan sanatçılar giyimle olan kişisel bağlarını derinlemesine araştırmışlar, görünümünün ötesinde giysilerin toplumdaki yaşamlarını ve davranışlarını nasıl etkilediği ile ilgilenmişlerdir.

Sanat eserine dönüşmüş nesneler olarak karşımıza çıkan giysilerde; sanat ve hayat, hayat ve hakikat, hakikat ve kurmaca birbirleriyle karşılaşmaktadır. İşte bu noktada izleyici giysinin sıradan ve suskun bir nesne olmaktan çıkarak, hafıza aktarıcısı olarak özelleştğini fark edecek ve istemsiz olarak kendi anılarına yönelecektir (Sabancılar, 2016: 143). Bu bağlamda batıda feminist sanat alanında giysinin sanat nesnesi olarak kullanımının 1980’lerin ortalarından itibaren sanatsal bir eğilime dönüştüğü görülür. Daha öncesinde, 1965 ve 1977 arasında, Mimi Smith, Nancy Youdelman ve Mira Schor gibi Amerikalı kadın sanatçıların çalışmalarında da kullanılmıştır. Smith’in ve Youdelman’nın elbise formu üzerinde yoğunlaşmalarının nedeni, diğer giysi formlarından farklı olarak elbisenin kadın kimliğini en açık şekilde ifade edebilmesidir (Laird, K. B. Hum, 2009: 11). Mimi Smith, 1960’larda sanat yapmaya başladığından beri feminist projeler üretmiştir. Giysileri heykel gibi ele alarak çalışmış ve bu yeni malzemeyi sanat için radikal bir fikir olarak önermiştir. Bu çerçevede politika, medya, sağlık ve insan güvenliği konularını ele almıştır. Bilgisayar bazlı mesajların garip dilini ve hayatımızdaki rolünü sorgulamıştır. Erkek gücünün hâlâ hakim olduğuna dair eleştirilerini dile getirerek, sanat dünyasını ve içinde yaşadığımız dünyayı dönüştürmeye yardımcı olacak feminist metodolojilerinin yaratımlarını örneklendirmiştir (Earle, 2011: 20).

Rutgers Üniversitesi’nde eğitim alan Smith, Allan Kaprow’ un çalışmalarına ev sahipliği yapan programa katılmıştır. Bu durum onda büyük fikirler uyandırmış ve sanatçıyı farklı malzemeler kullanmaya teşvik etmiştir.

Smith, Fluxus ve Kavramsal sanat üzerine çalışmalar yapan Robert Watts ve Minimalist heykeltıraş Robert Morris ile çalışmıştır. Arkadaşları arasında Joan Snyder, Jackie Winsor ve Keith Sonnier vardır. Bu yaratıcı, avangard ortamın içerisinde Smith, soyut resimlerine kumaşı dahil etmeye başlar. Rutgers'daki “her şey mümkün” kavramı sanatçı için çok uyarıcı bir etki olmuştur. Özellikle Buckminster Fuller, James Lee Byers ve Marshall McLuhan gibi düşünürlerin katıldığı birçok konferanstan ilham alır. Lisans programının sonunda, giysi, Smith'in sanatının hem konusu hem de formu haline gelmiştir. Eğitim programdaki deneyimi sayesinde Smith'in oluşturduğu kavramsal çerçeve gelişmiştir (Earle, 2011:13,14).

İşyerlerinde kadın sayısının artışına dikkat çeken Smith'in duvar montajında (Slave Ready: Corporate, 1991-93) (Şekil 32), bir saat ve sabahlığı birleştirerek yeniden biçimlendirmiştir. Düzenlemede çerçevelenmiş bilgisayar çıktısı mesajı ve yaka uçlarından etek uçlarına uzanan çelik yünlü ince çizgili elbisesi yan yana durmaktadır (Şekil 31). Giysinin verdiği; işyerlerinde profesyonelliğin tanımını temsil eden “başarı için giyinme tarzı”, “Köle Hazır” yazısındaki mesajı güçlendirmektedir. Burada saat “Sadece bir dakika, lütfen” (tipik bir resepsiyon görevlisinin patronuna telefon görüşmesi yaparken verdiği yanıt) mesajıyla yankılanmaktadır. “Köle” kelimesinin garip bir bilgisayar diliyle sunumu, bu yapıtı gören birçok kadın tarafından anlaşılamamıştır. Smith'in bu ironisini algılayamayanlar rahatsız bile olmuşlardır. Bu çalışmasıyla Smith, ilk bilgisayarların kullandığı döneme denk gelen dilin, ne kadar garip ve şiddetli olduğunu işaret etmiştir (Harris, 1998, s.18). Sanatçı kadın giysilerini toplumda kadın olma deneyimi hakkında birşeyler söyleyebilen yeni sanat formu olarak değerlendirmiştir (Smith, 1995: 75).



Şekil 31. Mimi Smith, 1991-93, Slave Ready: Corporate, takım elbise: ince çizgili kumaş, çelik elyaf, alüminyum askı; boyama: akrilik, kalem, tuval üzerine; saat: akrilik ve bilgisayar çıktısı; 127 x 152,4 x 15,24 cm. Sanatçı ve Anna Kustera Gallery'nin izniyle. Fotoğraf: Mimi Smith

<https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/59722/PDF/1/play/> (Erişim Tarihi:13/03/2022)

Çocukları ve aileleri koruma konusundaki temaya yeni bir bakışla, Smith'in Çiçek'i (2010) (Şekil 32) bir çeşit bahçe kafesinin içinde yerleştirilmiş pembe bir kamuflaj çocuk elbisesi ile oluşturulmuştur. Smith düşüncelerini şöyle aktarır: “Şehir dışında bir yer satın aldıktan sonra, insanlar bitki yetiştirip en güzel çiçekleri dikerler ve sonra onları hayvanlardan korumak için bir kafes inşa ederler. Aynı davranışı bizlerin çocuklarımıza, kızımıza veya benzer durumda olan her şeye uyguladığımızı düşünüyorum”. Mimi Smith buna benzer çalışmalarla görsel sanat aracılığıyla giysi,

zanaat, modern hiyerarşi ve politik mesajlar üzerine düşüncelerini sunmaya devam etmiştir (Harris, 1998: 19).



Şekil 32. Mimi Smith, 2010, Flower, pembe kamuflaj kumaş, metal askı, plastik tel, kafes bağlantı elemanları, 92,71 x 40,64 x 40,64 cm. Anna Kustera Gallery'nin izniyle, New York. Fotoğraf: Mimi Smith.

<https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/59722/PDF/1/play/>

(Erişim Tarihi:13/03/2022)

İngiltere Birmingham'da Ikon Galeride açılan Kavramsal Giysi (Conceptual Clothing) sergisinde sanatçılar, gündelik yaşamdan aldıkları giysileri tavandan asılı, dev elbiseler şeklinde sunmuşlardır (Şekil 33). Galeri Containment ve Private Thoughts

Public Speaking sergilerini aynı dönemlerde düzenlemiş ve izleyici sunulan düzenlemelerde giysi ile psikolojik bağını sorgulamıştır (Şekil 34) (URL 19).



Şekil 33. Judith Watt 1988, ‘The art of dressing’, the Guardian, boyalı patiska, tel, misina, yaklaşık boyut;

7,6 m x 2,4 m x 60 cm

<http://www.francottell.com/artwork/containment> (Erişim Tarihi:

05/06/2021)



Şekil 34. Private Thoughts Public Speaking, 1986.

<http://www.francottell.com/artwork/private-thoughts-public-speaking> (Erişim Tarihi:

27/03/2022)

Amerikalı sanatçı Ann Hamilton, yaklaşık 18.000 parça kullanılmış, mavi, pamuklu iş elbisesinden oluşan, isimleri büyük ölçüde yazılı tarihlerden silinmiş, kimliği belirsiz mavi yakalı işçilerin üniformalarını bir platform üzerinde sergilemiştir (Şekil 35). 1991 yılında sanatçı tarafından Güney Carolina, Charleston'da düzenlenen Spoleto Festivali için mekâna özel olarak düzenlediği “Indigo Blue” enstalasyonunda bölgenin indigo üretim tarihini vurgulamıştır. Hamilton, lisans kariyerini tekstil tasarımı üzerine tamamlamış, lisansüstü aşamasında heykele odaklanmıştır. Kanada'da ve UC Santa Barbara'da öğretmenlik yaptığı dönemde Hamilton, tekstille olan deneyimini fotoğrafçılık ve performansla ilişkilendirmeye başlamıştır Preslenmiş gömlekler veya iş

üniformaları gibi tekstilleri içeren çalışmalarında disiplinler arası bir sanatsal diyaloga yöneldiği açıkça görülmektedir. Kültürün tarihini ve kimliğini yansıtan giysileri kullanarak, indigonun ekonomik değerine atıfta bulunduğu enstalasyonlarında izleyicinin tüm duyularla bu değerleri deneyimlenmesini amaçlamıştır (URL 20). Emekçi bir sınıfa ait iş giysileri, pantolon ve gömlekler sanatçı tarafından katlanmış, işlenmiş, ayrılmış, istiflenmiştir. Bu işlemler giysileri oluşturan her bir dokuma eylemini ve diğer tüm insan emeğini içerisinde barındıran ifadeyi temsil etmektedir (URL 21).



Şekil 35. Ann Hamilton, 2007, Çivit Mavisi Enstalasyonu, San Francisco Modern Sanat Müzesi. (Fotoğraf: John McWilliams, Ann Hamilton, Ian Reeves).

<https://cal.msu.edu/news/ann-hamilton-to-present-signature-lecture-on-april-16/>

(Erişim Tarihi: 29/02/2022)

Kolombiyalı sanatçı Doris Selcado sanat üretimini tüm dünyada şiddet kurbanı olmuş binlerce insanı düşünerek gerçekleştirir. 1989- 2008 yılları arasında ürettiği çimentoya hapsolmuş giysi parçaları kayıp hayatları temsil etmektedir (Şekil 36). New York Guggenheim Museum'da sanatçının erken dönem işlerinin yer aldığı retrospektif sergide, yeni yıkanmış ve katlanmış beyaz gömlekler kümeler halinde sıralanmıştır. Kazıkların çakılmış olduğu bu gömlekler Colombia'daki trajik dramlara bir gönderme

niteliğindedir. Yok olan insan bedenini temsil eden gömlekler, hayatını kaybeden kişilerin standart kıyafetlerinin yanı sıra cenaze kıyafetlerine de atıfta bulunmaktadır.



Şekil 36. Doris Salcedo, 1988-1990, İsimsiz, Gömlek, alçı, demir. Banco de la República Koleksiyonu, New York ©

<https://art21.org/gallery/doris-salcedo-artwork-survey-1990s/>

(Erişim Tarihi: 29/02/2022)

Giysinin hazır nesne olarak kullanıldığı enstalasyon ve düzenlemelerde sergileme ve yerleştirme biçimlerine baktığımızda, bedeni temsil eden bir cansız mankenin kullanılmadığı görülmektedir. İçinde canlı veya cansız manken olmadan giysiyle karşılaşan izleyici, giysinin temsil ettiği kavram üzerine düşünmeye yönelmektedir. Bu giysiler genellikle boşlukta asılı olarak (Şekil 33), bir kaide üzerinde konumlandırılmış olarak (Şekil 32), bir fotoğraf önünde (Şekil 29) ya da üst üste yığılarak (Şekil 30), katlanarak (Şekil 36), istiflenerek (Şekil 35) izleyici ile buluşmaktadır. Bununla birlikte, iç mekana atıfta bulunan giysi temelli yerleştirmelerde giysinin bir dolapta, şifonyerde, bir sandalyede veya bir askıda asılmış olarak konumlandırıldığı görülmektedir.

2.2. Çağdaş Sanatta Performans Olarak Giysi

Bu bölümde performans sanatında giysinin ifade gücü, tekstil malzemelerinin imkanlarıyla sunulan giysi üretim tekniklerinin edindiği rol üzerine durulmuştur. Kullanıcının kimliğini maskeleyen, çeşitli kimlikleri inşa edebilen performanslarda, giysi ile sanatçı, giysi ile izleyici arasında gerçekleşen etkileşim araştırılmıştır.

Güncel sanatta performans olarak giysi yapımını veya sökümünü izleyicinin bunu algılayış biçimiyle birlikte sunan sanatçı çalışmaları dikkat çekicidir. Kavramsal sanat üretme biçimlerinden biri olan Performans sanatında bedenin performanstaki nesnelliğini yazar kısaca şöyle açıklar; “Performansla birlikte, o güne değin genellikle iki boyutlu yüzeyler üzerinde temsil edilen beden, başlı başına sergilenen bir sanatsal malzemeye dönüşmüştür. Bu açıdan bakıldığında, kavramsal sanat boya olarak bedeni seçmiştir.” (Antmen, 2008: 222)

“Hayatını resim, heykel gibi sanat eseri yaratmaya harcamaktansa, hayatının kendisinden bir sanat eseri yapmaya çalışmak”, Duchamp’a göre kendisinin en büyük başarısıdır. Yves Klein da “sanatçının sadece bir iş üretmesini, bunun da sürekli olarak kendisi olması” gerektiğini savunur. Bu düşünceler performans sanatının mayası olmuş ve kendilerini sanat eseri olarak sergileyen sanatçılar sanat-hayat mesafesini kapatmaya soyunmuşlardır (Baudelaire, 2003: 25).

Savaş sonrası yıllarda, avangard sanatta uluslararası bir eğilim olarak ortaya çıkan performans sanatı üzerine teorisyen Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*'da (1993) “performansın tek hayatı şimdidedir” der (Phelan, 1993: 146). Phelan'a göre, performansın geçici, üretken olmayan kalitesi, yaratıcı sürece daha büyük bir politik potansiyel duygusu verir.

1960’lardan günümüze çok yoğun ve çeşitli bir üretimi kapsayan Feminist Sanat birikimi içinde resim, heykel gibi geleneksel türlerin yanı sıra etkin bir karşı duruş ifadesi olarak performans önemli bir yer tutar (Antmen: 2019: 242). 1970’lerin ortalarından bu yana, enstalasyonlarda, performanslarda giysinin varlığına daha sık rastlanmaktadır.

Carolee Schneeman'ın kadın bedeninin bir tür meta haline getirilişini gündeme getiren “Et şenliği” (1964), Yoko Ono'nun (1933-) izleyiciye üzerindeki giysileri makasla yırtma olanağı tanıdığı “Kesip Biçme İşi” (1964), Valie Export'un (1940-) sokaklarda karşılaştığı insanlara bedenine dokunma hakkı tanıdığı “Dokunmatik Sinema” (1968), Faith Wilding'in geleneksel rolünü benimsemiş bir kadının hayattan beklentilerini dile getiren “Bekleyiş” (1971), Mierle Laderman Ukeles'in (1939-) sokakları süpürüp temizlediği “Temizlik” (1973), Elenor Antin'in (1935-) ‘ideal’ vücut ölçülerine ulaşabilmek için yaptığı rejimin fotoğrafik günlüğünü tuttuğu “Geleneksel Bir Heykel Yontmak” (1973), gibi performanslar yalnızca Feminist Sanat'ın değil Performans Sanatı'nın da belli başlı örnekleri arasında sayılabilir (Antmen, 2019: 243).

1970'lerin performans sanatının giyim ağırlıklı yönü ile en çok özdeşleşen isimleri, Robert Kushner ve Oleszko'dur. Bu performans sanatçılarından bazılarının giyilmek için tasarlanan kostümleri zaman zaman sergilenmiştir (Felshin, 1995, s.28). Performans sanatında giyilebilir nesneler yalnızca izlenebilir sanat eseri olarak değil aynı zamanda izleyicinin katılımı ve duyuşal deneyimi için bir araç niteliği taşımaktadır.

1980'lerden sonra görülen Feminist performansların ilginç yönü, 60'lar ve 70'ler sürecindeki performans birikimini fotoğraf, video ve hatta resim ve heykel gibi farklı mecralarla bütünleşmiş disiplinlerarası bir ifadeye ulaşmıştır (Antmen, 2019: 243).

Çağdaş sanat yaratıcı arayışları, katılımcı ve çok-duyulu deneyimleri ön plana çıkaran birçok performansı içermektedir. Giysiyi sanatçının vücudunun bir işareti, kalıntısı olarak ya da çeşitli kimlikleri inşa edebilen, sergileyebilen, bunlara karşı koyabilen bir malzeme olarak görme eğiliminde olan geleneksel yorumların aksine, izleyicilerinin ve katılımcılarının çok yönlü deneyimlerini ön plana çıkaran sanatçıların düşündürücü performansları aracılığıyla giysiye ve giyime yeni bir perspektiften bakan ve algılayan araştırmalar mevcuttur (Lyons, 2019: iii).

Tekstil malzemelerinin imkânlarıyla sunulan giysi üretim teknikleri performans yoluyla kavramsallaştırılarak izleyiciye sunulmakta ve böylece yeni anlatılar ortaya koyulmaktadır. Temel olarak giysi üretim hareketinin, giysinin kullanım amacına

yönelik, giysinin en parçalı halinden bütüne doğru birleştirmelerle biçimlenişi ve bu biçimlenişin sanatçı ve izleyici tarafından takip edildiği performanslardır. Giysi üretim hareketinin performans olarak sunulduğu, tekstil tekniklerinin aktarılmak istenen düşünceye aracılık ettiği bu etkinliklerde beden de bu performansa dahil edildiği gözlemlenir.

Yoko Ono'nun "Cut Piece" (1964) performansında Ono'ya seyircilerin birer birer yaklaşması, bir makas alması ve sanatçının giysisini kesmesi şeklinde gelişir (Şekil 37). Giysi yavaş yavaş bütünlüğünü kaybederken duygusuzca ileriye bakan Ono, çıplak göğüslerinin ortaya çıkması tehdidi altındadır. Bu performans bağlamında sanatçının elbisesinin yavaş yavaş parçalanması, bir yanda çıplaklığın temsil ettiği gerçekliği açığa çıkarır, diğer yanda ise giysinin parçalanması, kontrol kaybı ve kadın kırılganlığıyla ilişkilendirilen kavramları temsil etmektedir.



Şekil 37. Yoko Ono, 1964, Cut Piece, Yamaichi Konser Salonu, Kyoto.

(Fotoğraf: Courtesy Lenono Photo Archive, New York) (Bryan-Wilson, 2003: 99–123).

Heykeltıraş, dansçı, performans sanatçısı ve Chicago Sanat Enstitüsü Okulu'nda yüksek lisans moda programının mevcut direktörü olan Nick Cave, ayrıntılı giyilebilir heykeller serisi Soundsuits ile performans sanatında giysinin ifade gücünü kullanmaktadır. (Görsel 38). Bugüne kadar Cave, her biri benzersiz ve tipik olarak bitpazarlarından ve antika alışveriş merkezlerinden elde edilen dökme malzemelerden yapılmış 500'den fazla parça üretmiştir. Cave, kostüm, müzik aleti ya da politik ifade olarak tam potansiyellerini harekete geçirerek ya halkın önünde ya da kamera için dans ederek düzenli olarak performans sergilemektedir.



Şekil 38. Nick Cave, 2015, Soundsuit, tel, boru boncuk, düğme, pullar, kumaş, metal, 261. 6 x 81.3 x 53,3 cm

<https://publicdelivery.org/nick-cave-soundsuits/> (Erişim Tarihi: 29/10/2021)

Tekstil odaklı görsel sanat eğitiminin yanı sıra Cave, koreograf ve aktivist Alvin Ailey' den dans eğitimi alır. Açıkçası bu eğitim sanatçının yaklaşımını üretgen

yönde etkiler. Öyle ki yaptığı giysiler vitrin mankenlerinin üstünde sergilendiğinde bile sahip olduğu dinamik, enerjik havayı korur. İster canlı sergileme sırasında ister video filminde olsun, giysiler insanı Muppet Show'daki iyi yürekli canavarlara dönüştürerek daha da hayat dolu bir hale büründürür. Gerek korkunç voodoo büyücüleriyle gerek şaman kostümleriyle ilişkisi son derece açık olsa da giysinin bıraktığı bu etki, söz konusu ayınların daha ziyade aydınlık ve özgürleştirici yanını ortaya koyar (Wilson, 2015: 90).

Cave'in ses kıyafetleri bir tür kamufraj görevi üstlenmiştir. Bu giysiler kullanıcının kimliğini tamamen maskeler ve ırk, cinsiyet gibi sınıfsal özellikleri gizleyen ikinci bir ten yaratabilmektedir. Ses kıyafetleri sanatçılar tarafından giyildiğinde ve dikkatle koreografisi yapılmış performanslarda harekete geçirildiğinde ise vücudun kendinden geçmiş performanslarına dönüşürler (Lyons, 2019: 151)

Vücudun kırılganlığını, güvensizliğini vurgulayan çalışmasıyla Ann Hamilton, 1984 yılında vücut-nesne serisini oluşturmuştur. Zırha veya kabuğa bürünmeyi temsil etmek için takım elbise üzerine binlerce dikenli kürdan yerleştirmiştir. İlk olarak Yale Sanat ve Mimarlık Okulu stüdyosunda fotoğraflanan bu çalışması, daha sonra New York'ta bir saatlik bir gösteri sırasında giyilmiştir. Odanın ortasında hareketsiz duran Hamilton, hareket eden, izleyicinin inceleyebildiği bir heykel haline gelmiştir. Bu proje ile ilgili olarak Hamilton; “Şeyler arasında ilişkiyle ilgileniyorum, aklımda iki şey birleştiğinde uzamsal ya da metaforik bir yan yana gelişle kurulan ilişkilerle ilgileniyorum” der. Hamilton'un kürdan giysisinde, beden, ister istemez sanatçı ile nesne arasında yeni bir ilişkiyi canlandırmıştır. Ayrıca sanatçı ve izleyici arasında dikenli görünümlü giysiyle samimi bir etkileşim sağlanmıştır (Lyons, 2019: 143). Bedenin sınırlarında benliğin eklemlenmesi olarak tanımladığı çalışmalarından bir diğeri Kürdan Sandalye Takımı adlı performansdır (Şekil 39). Kürdanlarla kamufle edilmiş beden ve sandalye, insanın kendini koruma içgüdüsünden kaynaklanan bir zırha dönüşmüştür (Fineberg: 2014: 467).



Şekil 39. Ann Hamilton, 1984, Body Object Serisi -13, Kürdan Takım/sandalye, 1984, Performans görüntüsü

<https://arthur.io/art/ann-hamilton/body-object-series-13-toothpick-suit-chair?ctr=1>

(Erişim tarihi: 14/02/ 2022)

Tekstile ilişkin uygulamaların, (dikiş, yama yapma, onarma, örme, vb) ve ev yaşamının kadın ile ilişkilendirilmesi (daha ziyade kadın tarafından icra edilmesi) kadının domestik ve dişil algılanmasıyla ilişkilidir (Sözüer, 2019: 530).

Beili Liu, malzeme ve süreç odaklı enstalasyon ve performanslar ortaya koyan bir sanatçıdır. Giysi, iplik, iğne, makas, tüy, tuz, balmumu ve çimento gibi malzemelerle çalışan Liu, malzemelerin gerçek niteliklerini manipüle ederek karmaşık kültürel anlatıları açığa çıkarmaya çalışır. Kay Whitney'in Sculpture Magazine'de Liu'nun

çalışmaları hakkında yazdığı gibi: "Liu'nun yerleştirmeleri saplantı ve tekrardan derin ve kapsamlı bir şeye sığırarak kişisel olanı politik olanla birleştirir." (URL 22)

Each and Every, göçmen çocuk krizine değinen bir yerleştirme ve performans projesidir (Şekil 40). Bu proje, 2017 ve 2021 yılları arasında Amerika Birleşik Devletleri'nin güney sınırında uygulanan politikalar nedeniyle gözaltına alınan çocukların iki buçuk yıl geçmesine rağmen çoğunun akıbetinin hala bilinmediğini hatırlatmaktadır. Yüzlerce kullanılmış çocuk giysilerinden oluşan enstalasyonun yanında sanatçı sessiz bir şekilde oturarak parlak renkli giysilerin yırtıklarını tamir ettiği bir performans gerçekleştirmiştir. Delikler ve yırtıklar, giysilerin yaşanmışlıklarına dair bir kanıttır. Liu tekrarladığı ısrarlı dikiş eylemiyle kadın emeğinin kurtarıcı ve iyileştirici bir süreç olduğuna dikkat çekmektedir (URL 23).



Şekil 40. Beili Liu, 2019, Each and Every performans ve enstalasyonu, çocuk giysileri, çimento, pamuk ipliği, masa, sandalye, makas, iğne, ses bandı. MadArt Stüdyosu, Seattle, WA.

<http://www.beililiu.com/Each-and-Every>

(Erişim tarihi: 14/02/ 2022)

Bir anne, bir göçmen ve aynı zamanda bir kadın sanatçı olarak Beili Liu duygularını şöyle ifade eder:

“Each and Every (2019), Avrupa mülteci krizini, aile ayrılıklarını ve Meksika sınırındaki çocukların hapsedilme olaylarını ve benim ailemden ayrılığımın hatıralarını bir araya getiriyor. Göçmen ölümlerinin artması beni hayrete düşürdü. Yıllar geçti, cevapsız, kararsız; haber döngüsü, sanki hiç var olmamış gibi geride travma ve kayıp bırakarak ilerledi. Yardım edememenin veya değiştiremememin suçluluğunu taşıyan bir tanık olarak performansında işlemeye çalıştığım derin bir üzüntü var.” (URL 24)

Çimento ile kaplanmış, yerden sadece birkaç santim yüksekte yerleştirilmiş çocuk giysileri kısmen çimentoyle kaplanmış binlerce ip ile tavandan sarkıtılmıştır (Şekil 41). Kullanılan malzemeler hafiflik ve ağırlık, yumuşaklık ve sertlik gibi zıt kavramları çağrıştırmaktadır (URL 25).



Şekil 41. Beili Liu, 2019, Each and Every enstalasyon detayı. Çocuk giyimi, çimento, pamuk ipliği, masa, sandalye, makas, iğne ve film müziği,. Fotoğraf: James Harnois.

<https://sculpturemagazine.art/soft-persuasion-a-conversation-with-beili-liu/>

(Erişim tarihi: 14/02/ 2022)

2.3. Tez Kapsamında Ortaya Konulan Çalışmaların Oluşum Süreci ve Değerlendirilmesi

Bu bölüm tez kapsamında araştırılan ana konu çerçevesinde tekstil sanatında giysi formunun geleneksel fotoğraf baskı tekniği olan cyanotype ile disiplinler arası bir yaklaşımını sergilemektedir. Tekstil sanatı ve fotoğraf sanatının buluştuğu giysi serisi, kişisel bir anlatının kaydı haline gelmiştir. Giysiler yaşanmışlığın kanıtı olan portre fotoğrafları ile bağ kurarak birer ifade aracına dönüşmüştür. Geçmişe ait izleri hatırlatan fotoğraflarla giysi formu, kişisel bellek izlerini aktaran nesnelere dönüşmüştür. Hatırlamayla olan ilgisi yanında giysiler, aynı zamanda şimdide gerçekleşen ve gelecek ile bağ kuran nesnelerdir. Anık Gök fotoğraf ve belleğin hatırlatan-hatırlanan ilişkisine sahip ve birbirlerinden beslenen iki kavram olduğunu belirtir (Anık Gök, 2021: 688).

Bir anın gerçekliği ancak onun öncesi ve sonrasının da bilinmesiyle tam olarak anlaşılabilir. Dolayısıyla fotoğraflar anlık gerçekleri göstermektedir. Fotoğraf sürekli akan zamanın içinden anları dondurmakta, bu anların öncesi ve sonrası bireylerin düşünceleri ve o ana dair anılarıyla tamamlanmaktadır. (Aktaran: Anık Gök, 2021: 684,688). Fotoğrafın kişisel anıları belgeleyen yönü ile tekstilin olanaklarının deneyimlendiği uygulamalarda giysiler bir tür yansıtılan benlik olarak karşımızda durur. Günlük hayatta giysiler kullanıldıkça üzerine anlamlar yüklenen nesnelerdir. İfade aracı olarak sanat nesnesine dönüşmüş giysi ise beden sınırlarında oluşmuş formu ile “an” kayıtlarının izlerini içinde barındırır.

Giysi giyilebilme fonksiyonunu yerine getirmesi amacı ile tekstilin insan anatomisine uygun olarak yapılandırıldığı bir formdur. Bu form çağımızın anlayışıyla sanatçılar tarafından ele alındığında bireyi, kimliği, hafızayı ifade eden yapıya dönüştür, kavram ve form olarak sanatçının ifadesini aktarır. Günümüz tekstil sanatında giysi formuyla yola çıkan sanatçıların yapıtlarında life, ipliğe, kumaşa veya tekstil dışı malzemelere bağlı olarak oluşturdukları teknikler kavramsal içerik ile bütünleşmektedir. Diğer taraftan disiplinler arası teknik ve malzemelerin olanaklarını beden sınırlarında yorumlayan sanatçılar estetik ve kavramsal ifadelerini eserleri üzerinden yansıtırlar.

Bu çalışmada ortaya konulan bedensiz giysiler “an” kayıtlarını, hafızayı somutlaştıran ve ifade eden bir metafor işlevi görmektedir. Teze ait uygulamalarda tekstile ait plastik özellikler ve estetik olanaklar fotoğraf sanatının görsel ifadeleriyle birleşerek giysi formlarına dönüşmüştür. Bedenin sınırlarında hacimlenen giysi, örme, dikiş teknikleri ile fotoğrafın görsel ve anlamsal etkisinin birlikteliğiyle ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Kavramsal bir bakış açısı ve disiplinler arası etkileşimle oluşturan çalışmalar, aile bağlarına, anı ve hafızaya dikkat çeken tekstil sanatında giysi formlarını temsil etmektedir.

Yazarın giysi formuna olan ilgisi tekstil sanatı eğitiminin devamında gerçekleştirdiği “Bedenin Sınırlarında” sergisi ile başlamıştır. “Bedenin Sınırlarında” adıyla açılan ilk kişisel sergisi giysi ve beden formun tekstil sanatıyla yorumlandığı seriden oluşmuştur. Tekstil sanatında giysi formu çerçevesinde değerlendirilen çalışmalar Rollo May’in bahsettiği yaratma biçimiyle örtüşmektedir. “Çelişki, sınırları öngörür ve sınırlarla mücadele gerçekten yaratıcı üretimlerin kaynağıdır. Sınırlar, onlarsız akan bir nehrin yerküre üzerinde yayılıp gideceği ve nehrin onlarsız hiç olamayacağı kıyılar gibi gereklidirler, yani, nehir akan su ve kıyılar arasındaki gerilimle kurulmuştur. Sanatta aynı şekilde kendi doğumunun zorunlu etmeni olarak sınırları gerektirir”. (May, 2016: 126, 127). Sınırlarla mücadele, yazarın üretimini destekleyen bir unsurdur. Psikolojik, sosyolojik sınırlandırmaların yanında beden formunun dayatmış olduğu sınırlar çalışma sürecini ve sonucunu etkileyen en önemli unsurlar olmuştur. Serginin devamında tez çalışmasına temel teşkil eden iki adet makale sunulmuştur. “1960 Sonrası Tekstil Sanatında İfade Aracı Olarak Giysi Formu ve Sanat Nesnesi Olarak Giysi” ve “Sanatta İfade Aracı Olarak Giysi” başlıklı araştırmalar tez metninin ve uygulamalarının oluşumunda katkı sağlamıştır.

Tez metninin yazım aşamasında gerçekleştirilen diğer bir çalışma geleneksel fotoğraf baskı tekniklerinden birisi olan Cyanotype ile tekstil yüzeylerde baskı uygulamaları olmuştur. İkinci kişisel sergisini oluşturan bu seride fotoğraf sanatının ve tekstil sanatının yöntemlerinin keşfine çıkılmış ve bu deneysel süreç içerisinde yeni ifade olanakları keşfedilmiştir. Konu ile ilgili bilimsel alt yapı “Çağdaş Tekstil

Sanatında Geleneksel Bir Fotoğraf Tekniği Cyanotype” başlıklı uluslararası bir kongrede sunulan bildiri sayesinde hızlanmıştır.

2020 yılının pandemi öncesinde bahar aylarında yapmış olduğu cyantype fotogramlar deneysellik anlamında yazara büyük katkı sunmuştur. “Mavi Yansımalar” başlıklı dördüncü kişisel sergisini oluşturan seri, tekstil yüzeylere cyanotype fotogramlardan oluşmaktadır. Malzeme ve süreç anlamında edinilen tecrübenin yanında doğal ve yapay nesnelerin yansımalarını, cyanotype solüsyonunun aktarıldığı dokuma yüzeylerde görebilmek ayrı bir deneyim olmuştur.

Tez kapsamında ortaya konulan uygulamalarda giysi formları, Cyanotype baskının ve indigo boyamanın verdiği mavi beyaz görünimleri ile hızlı ilerleyen zamana karşı duyulan tepkinin bir yansıması olarak sunulmuştur.

2.3.1. Tez Kapsamında Ortaya Konulan Çalışmaların Çıkış Noktası

Giysiler içinde yaşadığımız mekânlardır ve bedenın sınırlarında form olarak bizi kuşatırlar. Aynı zamanda giysiler anıları barındırır, benliğin sürekliliğini sağlar. Giyilmiş kıyafetler bizleri hatırlanan bir “an” a geri götürebilir. Giysilerin hafızası geçmişle bağlantı sağlayabilir. Aynı zamanda fotoğrafların da yaşanmışlığın kanıtı olan “an” kayıtlarını geleceğe aktarma niteliği vardır.

“An” Kayıtları adlı seride beden, giysi ve hafıza arasında zamanın geçiciliği sorgulanmaktadır. Hızla gelişen dijital teknolojide anılara ait kayıtların sonsuz depolanabildiği alanlar oluşturulmasına karşın görüntünün anlık ve tekrarlanamaz özelliği bedenle bütünleşen giysi formları üzerine yansıtılarak sorgulanmıştır.

Kişisel hafızamızda yer alan gelip geçici anların, bedenle birlikte var olan giysi formları üzerinden yansıması çalışmanın ana temasını şekillendirmektedir. Tekstil teknikleriyle form verilmiş giysiler doğal indigo mavisiyle boyanmış ve portre fotoğrafları Cyanotype tekniğiyle giysi yüzeyine aktarılmıştır. An kayıtlarını tutmak bazen insanı tedavi ederken bazen de geçmişin ağırlığıyla bedene bir yük olabilmektedir. Bu çelişkili durum giysi formları üzerinden yansıtılmaktadır. Bedenin

sınırlarında oluşturulan giysiye ait kumaş sentetik liften üretilmiş, doğal olmayan polyester bir dokumadır.

Giysilerin yüzeylerine yün ve pamuk gibi doğal liflerden oluşan iplikler ile dikiş ve örgü teknikleri uygulanmıştır. Diğer yandan çalışmalarda kullanılan indigo boyama ve Cyanotype tekniği benzer tonlarda mavi rengin elde edilmesini sağlarken biri güvenli bir boya, diğeri toksiktir. İndigo boya doğal olduğu için güvenliyken, Cyanotype solüsyonu tam tersi, içinde syanit bulundurduğu için toksik ve ölümcül olabilmektedir. Tekstil tekniklerine ve fotoğraf tekniklerine ait bu yararlı ve zararlı yöntemlerin birleştirildiği giysi serisinde “An” Kayıtlarının kişisel bellekte oluşturduğu iyi ve kötü hisler yansıtılmaktadır.

Kişisel hafızaya ait fotoğrafların Cyanotype süreciyle giysi formu üzerine aktarılması, geçmişteki bulanık “an” kayıtlarının giysi formu üzerinden şimdiye taşınmasını sağlamaktadır. Tekstil sanatında giysi formu ve giysinin ifadeyi aktaran nesneye dönüşümü konusu çerçevesinde ele alınan teze ait uygulamaların çıkış noktası “An” Kayıtlarıdır. Aile bağları ve zaman kavramlarını içinde barındıran “an” kayıtları giysi formu üzerinden aktarılmaya çalışılmıştır.

2.3.2. Tez Kapsamında Ortaya Konulan Çalışmalarda Kullanılan Yöntem, Malzeme ve Teknik

2.3.2.1. Yöntem

20. yüzyılla birlikte sanatta disiplinler arası etkileşimler malzeme ve yöntemlerin sınırsız ifade olanaklarını sanatçıya sunmuştur. Bu süreçle tekstil sanatçısı düşüncesini aktarmaya çalışırken farklı disiplinlerden faydalanmaktadır. Çalışmalar, tekstil sanatı içinde giysi sanatının ve fotoğraf sanatının disiplinlerarası yaklaşımla yorumlanışını temsil etmekte, form ve kavram olarak giysinin sanat nesnesine dönüşümünü vurgulamaktadır.

Biçim, doku, renk giysiyi oluşturmada önemli öğelerdir. Dikim, kesim, örgü, boyama, baskı, yıkama gibi tekstil teknikleri ile oluşturulan çalışmalar, lifin, dokumanın kendi yapısallığında bulunan mevcut olanaklarıyla bütünleşir. Giysinin genel formu kadar onu oluşturan tekstile ait yapısal ve görsel düzenlemeler anlatımı güçlendiren faktörlerdir. Uygulamalarda giysi kendi yapısına tutunmuş dokusal ve görsel elemanları taşıyan bir form olarak izleyiciye “an” kayıtları kavramını aktarmaktadır.

Tez kapsamında ortaya konulan çalışmalarda kişisel hayatta fotoğraflarla görselleştirilmiş olan “an” kayıtları, giysi ile bütünleşerek yeniden anlamlandırılmıştır. Birlikte ve ayrı geçirilen anlara geri dönüşü temsil eden fotoğraflar toplanmış, tekstil sanatında aileye ait hafızanın giysiler üzerinden yeniden kurulduğu bir seriye dönüşmüştür. Portreler, giysi ile bütünleşerek mavi beyaz renkleri ile siyah beyaz fotoğraflar gibi gelip geçen hızlı zamana vurgu yapmaktadır. Dikiş ve örgü gibi tekstil teknikleri, cyanotype baskılı fotoğraflar ile ifadeyi aktaran bir sahneye dönüşmektedir.

Cyanotype’ın dokuma üzerinde oluşturduğu silik mavi portreler, zamanla hafızalarda netliğini kaybeden anıları çağırıştırır. Giysilerde görünür şekilde oluşturulmuş dikişler, kalın ve ince ipliklerle örülmüş, katman oluşturulmuş dokular, giysi formunu oluşturan parçaları görünür kılarak aynı zamanda belirli alanları vurgulamaktadır. Mavi tonlarda beliren portreler giysinin bir parçası haline gelmiştir.

Katlanın, kıvrımlanan kumaşın üzerine aktarılan üç boyutlu portre fotoğrafları dikiş ve örgü teknikleriyle bütünleşmiştir. Tekstile ait teknikler giysi formunun oluşmasında kullanılan temel elemanlardır. Teze ait uygulamalarda giysiler henüz giyilmemiş olmasına rağmen anlam yüklü yapıları temsil etmektedir. Zamanın geride bıraktığı anlara ait görüntüler yeniden anlam kazanarak giysi formu ile bütünleşmiştir.

Tekstil sanatında giysi formunun ve tekstil tekniklerinin üretim süreciyle cyanotype’ın basım süreci, iki sanat disiplinin birbirini destekleyen, ifadeyi aktarmaya katkı sunan iş birliğini temsil etmektedir. Dikim, örgü, fotoğraf basımı süreçlerinin yavaş ilerlediği, beklenmedik sonuç olasılıklarıyla üretimin gerçekleştiği çalışmalarla tez uygulamaları gerçekleştirilmiştir.

Kullanıcısının izlerini taşıyan giysilerde var olan yıpranmış, lekelenmiş, sökülmiş bölümler zaman ve anılara ait anlamlar taşır. Teze ait beş uygulamada mavi rengin giysiler üzerinde bıraktığı lekesele izler zamanın geçiciliğini görünür kılma çabasıdır.

Bireysel bellek, kişinin kendine ait değerlerin oluşmasında ve bu değerlerin yeniden inşasında önemli bir yere sahiptir. Alışkanlıklar, mutluluklar, üzüntüler, kişinin kimliğini oluşturan öğelerdendir. Fotoğraflar bu verileri kalıcı kılarak, gelecekle ilgili ipuçları vermiş olur. Fotoğraflanan bir birey kişisel belleğinde bir kayıt oluşturmuş, fotoğraf ise bireysel belleğin bir parçası haline gelmiş olur. Dolayısıyla fotoğraflar hafızaya ait görüntülerin belgelenmesine izin veren görsellerdir. Tekstil sanatı ve fotoğraf sanatı disiplinlerinin iş birliği ile oluşturulan teze ait uygulamalarda, giysiler üzerinde negatiften pozitif, gün ışığında yavaş yavaş pozlanan görüntüler sayesinde kişisel bir hafıza somutlaşmış bir ifadeye dönüşmüştür.

Şimdiki zamanı temsil eden giysiler geçmişin izlerini taşıyan görüntülerle yeni bir anlam kazanmıştır. Anlık oluşan ve anı olarak depolanan bu görüntülerin giysi üzerinde mavi tonlarla yeniden belirmesi zaman ve hafızaya giysi aracılığı ile yapılan bir göndermedir.

Kişisel bir hikayenin tekstil sanatıyla ifade edildiği çalışmalarda dikiş, birleştirme, örgü teknikleri tamir etme, toplama, yeniden hatırlama kavramlarını temsil etmektedir. Tekstil ve fotoğraf sanatlarında süreç odaklı uygulamalar yavaş yavaş ortaya çıkan form ve görüntüleri takip edebilmeyi, akan zamanın farkında olabilmeyi, sonuca giden yolda zihinde gelişen değişim ve düşüncelere odaklanabilmeyi sağlamaktadır.

2.3.2.2. Malzeme ve Teknik

Sanatta meydana gelen dönüşüm tekstil sanatında kullanılan malzeme ve teknikleri bir amaç değil bir araç haline gelmiştir. Önlü'nün de belirttiği gibi sanatçının tekstil sanatı ve fotoğraf sanatının iş birliğine yönelişi kavramsal içeriği aktarma

abasından gelmektedir. Tez uygulamalarında örneklerinin görüldüğü bu iş birliğı sanatın disiplinler arası boyutta ilerleyen sürecini göstermektedir.

Uygulamaya ait giysiler standart bedene uygun temel kalıpların yorumlanması ile genel formunu almıştır (şekil 42). Beş adet giysi şifon kumaş ile dikilmiştir. Kullanılan malzeme ve teknik, beş çalışmada da aynı ilerlediğinden, 1. Çalışma üzerinden görseller aracılığı ile oluşum aşamaları aktarılmıştır. “2.3.3. Tez Kapsamında Ortaya Konulan alışmalar” başlığı altında her çalışmada uygulanan yöntemler görsellerle desteklenerek açıklanmıştır.



şekil 42. Standart bedene uygun temel kalıplar üzerinde giysi formunun oluşturulması,
2021. Kişisel Arşiv



Şekil 43. Giysi formunun oluşumu, 2021. Kişisel Arşiv



Şekil 44. Arka beden üzerinde dikiş ve baskı alanlarının belirlenmesi 2021.Kişisel Arşiv

Yün ip kullanılarak giysiyinin yüzeyinde çizgisel alanlar oluşturulmuş, pamuklu ip ile yün dikişlerin üzerine devam eden yeni bir örgü katmanı eklenmiştir. Ön ve arka bedene yerleştirilen kadını temsil eden soyut desen dikiş ve örgü teknikleriyle verilmiştir. Giysi yüzeyinde anneyi ve doğumu temsil eden bu alanlar göğüs hattından başlayarak etek uçlarında son bulmuştur. (Şekil 45). Vurgulanmak istenen kavramı nesnelleştirmek için tekstil teknikleri, indigo boyama tekniği ve Cyanotype tekniği birlikte kullanılmıştır. Giysiler üzerinde dikiş ve örgü teknikleriyle katman oluşturulmuş, portre fotoğrafları bu yüzey üzerine kurgulanmıştır. Portreler anne ve kızlarına aittir. Fotoğraflar bedeni saran giysi formuyla bütünleşerek kalıcı bir hafıza yaratma çabasını betimlemektedir.



Şekil 45. Dikiş ve örgü teknikleriyle giysi yüzeyinde yeni alanlar belirlenmesi, 2021.

Kişisel Arşiv

İndigo ile boyanan giyside fotoğraf baskısı uygulanacak alanlara boyama yapılmamıştır (Şekil 46). Kalıp, dikim, örgü, boyama işlemlerinin ardından portrelerin aktarılacağı uygun alanlar üzerinde fotoğraf baskılarıyla katman oluşturmaya devam edilmiştir.



Şekil 46. Gülseren Haylamaz, 2022, “Çalışma 1”,

Elbise formu üzerine yün ve pamuklu iplik ile dikiş ve örgü uygulamaları. İndigo boyama sonrasında Cyanotype baskı alanlarının belirlenmesi.

19. yüzyılın ilk döneminde uygulanan geleneksel fotoğraf baskı yöntemi olan Cyanotype tekniği günümüzde tekstil sanatçıları tarafından bir ifade aracı olarak kullanılmaktadır. Yapıtlarında tekstilin plastik ifade olanaklarını Cyanotype baskı yöntemiyle birleştiren çağdaş tekstil sanatçılarının, ‘süreç’, ‘hız’, ‘göç’ ve ‘kültürel hafıza’ gibi kavramlara yoğunlaştığı görülmektedir (Haylamaz, Özdemir, 2019: 628).

Mavi Baskı da denilen geleneksel fotoğraf baskı yöntemi Cyanotype'ta görüntü, ışığa karşı duyarlı olan demir tozlarıyla oluşur. Fotoğrafın basılacağı yüzeye sürülen potasyum ferri siyanür çözeltisi ve fer amonyum sitrat çözeltisinin karıştırılmasıyla elde edilen kimyasal sıvı karanlık bir ortamda kurutulur. Bu şekilde güneş ışığına duyarlı bir fotoğraf yüzeyi elde edilir. Dijital çekilen bir görüntünün negatif film çıktısı asetat üzerine aktarılır. Hazırlanan duyarlı yüzey üzerine negatif filmin yer aldığı asetat yerleştirilir. İki cam arasına sıkıştırılan asetat ve duyarlı yüzey güneşte yaklaşık 15 dakika bekletilir. Pozlama işleminden sonra duyarlı yüzeyin akan suyun altında yıkanarak pozitif görüntünün yavaş yavaş ortaya çıkışı izlenir.

Tez kapsamında ortaya konulan çalışmaların Cyanotype baskı aşamasında, öncelikle baskısı yapılacak fotoğraflar arşivden çıkartılmıştır, negatifleri hazırlanmış, asetat üzerine bu görüntülerin çıktısı alınmıştır (Şekil 47). Cyanotype solüsyonu ile baskı yapılacak alanlar kaplanmıştır. Cyanotype solüsyonu ile kaplanmış kumaş kuruduktan sonra fotoğraf negatiflerinin yer aldığı asetatlar kumaş üzerine yerleştirilmiş, iki cam arasına sıkıştırılarak fotoğraf görüntüsünün kaymaması sağlanmıştır (Şekil 48). Güneş ışığı altında yarım saat bekletilerek görüntünün pozlanması sağlanmıştır (Şekil 49). Akan suyun altında yıkanan giysilerde fotoğrafın pozitif görüntüleri yavaş yavaş görünür hale gelmiştir.



Şekil 47., Tez Kapsamında Ortaya Konulan Uygulamada Kullanılan Fotoğraf Negatifleri, 2022, kişisel arşiv.



Şekil 48. “Çalışma 1”, Cyanotype baskı alanlarına asetat üzerine alınmış fotoğraf negatiflerinin yerleştirilmesi, 2022.

Kişisel arşiv.



Şekil 49. “Çalışma 1”, Fotoğrafların güneş ışığı altında pozlanması, 2022.

Kişisel arşiv.

Sanatsal ifadeleri güçlendirmede disiplinlerarası çalışmalar tüm sanat dallarını birbirine yakınlıştırmaktadır. Farklı sanat dallarının birbirinden güç alarak gerek form gerek malzeme gerekse teknik açıdan bir arada yapılanması, anlatılmak istenen ifadeyi güçlendirir ve vurguyu artırmada önemli bir değer taşır. Malzeme ve teknik olarak çeşitli biçimlerde kullanılabilme özelliğine sahip olan fotoğraf, sadece mekanik ve teknik bir işlem değil, onun da ötesinde diğer sanat dallarıyla bütünleşmeye en yakın etkinliklerden birisidir (Haylamaz, Özdemir, 2019: 631).

Bir kavramsal sanat aracı olarak çağdaş sanatta yerini alan Cyanotype baskı yöntemi günümüzde tekstil/lif sanatçıları tarafından kullanılmaktadır. Bu teknik, deneysel bir sanat üretim yöntemi olarak çağdaş sanatta disiplinlerarası etkileşim ve paylaşımı temsil etmektedir.

2.3.3. Tez Kapsamında Ortaya Konulan Çalışmalar

Tez kapsamında oluşturulan çalışmalarda kişisel hafızaya odaklanılmıştır. “An” Kayıtları serisinde hafıza kavramı üzerinden bedeni temsil eden giysilerin bu kayıtları taşıyan, gizleyen, sergileyen nesnelere dönüşümü incelenmektedir.

Elbise formunda oluşturulmuş “An” Kayıtları 1, “An” Kayıtları 2, “An” Kayıtları 3 ve “An” Kayıtları 5 isimli çalışmalar, polyester kumaş ile dikilmiş, giysi yüzeyinde yün ve pamuk ip ile dikiş ve örgü teknikleri uygulanmıştır. Genel yüzeyine indigo boyama uygulanmış, renklendirilmeyen bölümlere Cyanotype tekniği ile fotoğraf basılmıştır (Şekil 50, 54, 58, 66). “An” Kayıtları 4 isimli çalışma bluz formunda oluşturulmuş, çalışma polyester kumaş ile dikilmiş, yüzeyinde yün ve pamuk ip ile dikiş ve örgü teknikleri uygulanmıştır. Genel yüzeyine indigo boyama uygulanmış, renklendirilmeyen ön ve kol bölümlerine Cyanotype tekniği ile fotoğraf basılmıştır (Şekil 62). Işığa duyarlı yüzeyler tekstil malzemesiyle oluşturulduğundan baskısı yapılan fotoğraflar lifin özelliğine bağlı olarak soyut ifadeler dönüşmektedir. Netliği bozulmuş Cyanotype baskılı portreler, tekstil yüzeyinin dokusu ile bütünleşmiş, hafızalarda yer alan anıların unutulup gitmesiyle içerik olarak örtüşmüştür.

Lif, iplik, kumaş gibi tekstil malzemeler ve dikme, örme, işleme gibi tekstil teknikleri çalışmaların yapım sürecinde dokunsal deneyim sunmaktadır. Tekstil malzemeler kendine has bir hafızaya sahiptir. Bedenin sınırlarında yapılanan giysi formu içerdiği tekstil malzeme ve yöntemler ile dokunsal belleği oluşturur. Tez kapsamında oluşturulan dört çalışmada (Şekil 50, 54, 58 ve 62) yün ve pamuk ipliği güçlü bağlar oluşturarak giysi oluşturmak için bir araya gelirler. Dikişlerin giysi yüzeyinde çizgisel ilerleyişi, aralarda bırakmış oldukları boşluklar, hafıza görüntülerinin izlerini barındırmak için oluşturulmuş biçimleri temsil eder. Her dikiş bir bağlantı görevi görür. “An” Kayıtları 5 isimli çalışmada (Şekil 66) giysi formu üzerine pamuklu liflerden oluşan yüzey eklenmiş, indigo ve cyanotype solüsyonunun serbest dağılımıyla yolları temsil eden haritalar oluşturulmuştur. Bu yollar portrenin soluk mavi tonlarıyla bağlantı kurmuştur.

Giysi yüzeyinde çizgisel ilerleyen dikişler, ritüeller gibi birbirini takip ederek giysi üzerinde boyuna ve enine sıralanmıştır. Biçimsel olarak sınırları birbirine bağlayan ve bütünlüğü korumaya yönelik birbirini takip eden bu lifler giysinin birimleri arasındaki bağlantı yapılarını da temsil etmektedir. Örgü ve dikiş tekniklerinin giysiyi oluşturan parçaları bir araya getirdiği gibi portreler de “an” kayıtlarını oluşturmak için bir araya gelmiştir. Cyanotype tekniğiyle, portre baskıları oluşturularak zamanda bir “an”ı işaretleme çabası içerisine girilmiştir. Portreler aile içerisinde birlikte geçirilen anılara geri dönmenin bir yolunu bulabilme çabasını temsil etmektedir.

Fotoğrafların düzensiz yerleşimi, yavaş yavaş soluklaşan, sınırları belirsizleşen görüntüleri, indigonun mavi tonuyla cyanotype solüsyonunun maviliğinin puslu bir atmosfer oluşturması, zamanın akıp gidişinin ve hafızada kaybolan “an” ların temsilidir.

Tez kapsamında oluşturulan beş çalışmada giysiyi oluşturan parçaları birbirine bağlayan ve yüzeyde katman oluşturan lifler anıları takip eden yolların simgesidir. Yaratma sürecinde bedenin sınırlarında ilerleyen hatlar mavi rengin etkisiyle bulanıklaşır. Portrelerin bu yollar üzerinde görünür olma çabası ile belirsiz yeni yollar ortaya çıkar. Dokumanın, dikişlerin ve örgülerin yumuşaklığı, renklerin soluklaşması zaman içerisinde hatırlanmaya çalışılan anıların silineceğinin kaçınılmazlığına işaret

etmektedir. Giysiler bir gün eskiyecek, iplikler yavaş yavaş çözülecek, fotoğraflar solup gidecektir.

2.3.3.1. Çalışma 1- “An” Kayıtları 1



Şekil 50: Gülseren Haylamaz, Çalışma 1, “An” Kayıtları 1, Ön ve Arka Görünüm, 2022

Malzeme: Polyester kumaş, yün ve pamuk ip.

Teknik: Elbise formu üzerine dikiş, örgü, indigo boyama ve Cyanotype fotoğraf baskı.

Boyut: 206 cm x 94 cm



Şekil 51: Gülseren Haylamaz, Çalışma 1, “An” Kayıtları 1, Detay, 2022

2.3.3.2. Çalışma 2- “An” Kayıtları 2



Şekil 52: Gülseren Haylamaz, Çalışma 2, “An” Kayıtları 2, Ön ve Arka Görünüm, 2022, Elbise formu üzerine yün ve pamuklu iplik ile dikiş ve örgü uygulamaları. İndigo boyama sonrasında Cyanotype baskı alanlarının belirlenmesi.



Şekil 53: Gülseren Haylamaz, Çalışma 2, “An” Kayıtları 2, Fotoğrafların güneş ışığı altında pozlanması, Detay, 2022

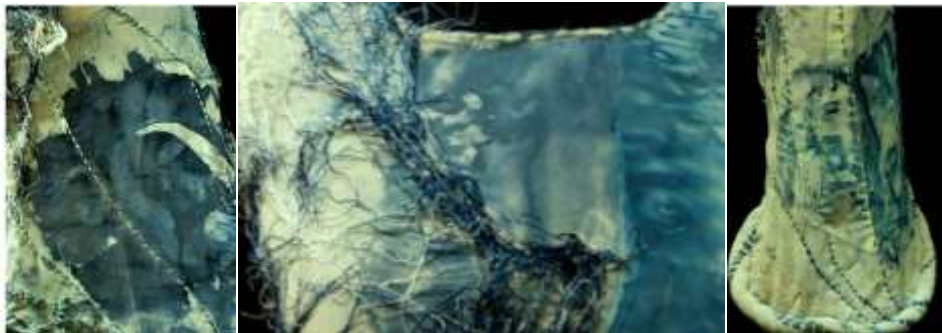


Şekil 54: Gülseren Haylamaz, Çalışma 2, “An” Kayıtları 2, Ön ve Arka Görünüm, 2022.

Malzeme: Polyester kumaş, yün ve pamuk ip.

Teknik: Elbise formu üzerine dikiş, örgü, indigo boyama ve Cyanotype fotoğraf baskı.

Boyut: 67 cm x 131 cm



Şekil 55: Gülseren Haylamaz, Çalışma 2, “An” Kayıtları 2, Detay, 2022.

2.3.3.3. Çalışma 3- “An” Kayıtları 3



Şekil 56: Gülseren Haylamaz, Çalışma 3, “An” Kayıtları 3, Ön ve Arka Görünüm, 2022, Elbise formu üzerine yün ve pamuklu iplik ile dikiş ve örgü uygulamaları. İndigo boyama sonrasında Cyanotype baskı alanlarının belirlenmesi.



Şekil 57: Gülseren Haylamaz, Çalışma 3, “An” Kayıtları 3, Fotoğrafların güneş ışığı altında pozlanması, Detay, 2022



Şekil 58: Gülseren Haylamaz, Çalışma 3, “An” Kayıtları 3, Ön ve Arka Görünüm, 2022.

Malzeme: Polyester kumaş, yün ve pamuk ip.

Teknik: Elbise formu üzerine dikiş, örgü, indigo boyama ve Cyanotype fotoğraf baskı.

Boyut: 98 cm x 98 cm



Şekil 59: Gülseren Haylamaz, Çalışma 3, “An” Kayıtları 3, Detay, 2022.

2.3.3.4. Çalışma 4- “An” Kayıtları 4



Şekil 60: Gülseren Haylamaz, Çalışma 4, “An” Kayıtları 4, Ön ve Arka Görünüm, 2022, Elbise formu üzerine yün ve pamuklu iplik ile dikiş ve örgü uygulamaları. İndigo boyama sonrasında Cyanotype baskı alanlarının belirlenmesi.



Şekil 61: Gülseren Haylamaz, Çalışma 4, “An” Kayıtları 4, Fotoğrafların güneş ışığı altında pozlanması, Detay, 2022.



Şekil 62: Gülseren Haylamaz, Çalışma 4, “An” Kayıtları 4,
Ön ve Arka Görünüm, 2022.

Malzeme: Polyester kumaş, yün ve pamuk ip.

Teknik: Elbise formu üzerine dikiş, örgü, indigo boyama ve Cyanotype baskı.

Boyut: 44 cm x 86 cm



Şekil 63: Gülseren Haylamaz, Çalışma 4, “An” Kayıtları 4, Detay, 2022.

2.3.3.5. Çalışma 5- “An” Kayıtları 5



Şekil 64: Gülseren Haylamaz, Çalışma 5, “An” Kayıtları 5, Ön ve Arka Görünüm, 2022, Elbise formu üzerine pamuk iplik ile doku uygulamaları. İndigo boyama sonrasında Cyanotype baskı alanlarının belirlenmesi.



Şekil 65: Gülseren Haylamaz, Çalışma 5, “An” Kayıtları 5, Fotoğrafların güneş ışığı altında pozlanması, Detay, 2022



Şekil 66: Gülseren Haylamaz, Çalışma 5, ‘‘An’’ Kayıtları 5, Ön ve Arka Görünüm, 2022

Malzeme: Polyester kumaş, yün ve pamuk ip.

Teknik: Elbise formu üzerine pamuk ipliği ile yüzey oluşturma, indigo boyama ve Cyanotype fotoğraf baskı.

Boyut: 98 cm x 101 cm



Şekil 67: Gülseren Haylamaz, Çalışma 5, ‘‘An’’ Kayıtları 5, Detay, 2022

SONUÇ

Giysiler en eski çağlardan buyana bedeni çevreden yalıtın, koruyan bir sınırdır. Estetik olarak moda ve zamana uygunluğunun yanında sosyal işlevi yerine getiren bir tasarım ürünüdür.

1960 sonrasında giysinin bedenden soyutlanarak sanatın içinde yer alışında görülen yoğunluk, akademisyenlerin, araştırmacıların ve sanatçıların bu olgu hakkında araştırmaya yönelmelerinde en önemli etken olmuştur. Yirminci yüzyılın başlarında moda ve tekstil tasarımı Art Nouveau, Fütürizm, Rus Avangardı, Dada, Sürrealizm, Bauhaus gibi hareketlerde önemli bir rol oynamıştır. Bununla birlikte giysinin bedensiz yorumlanması ve kullanılmış giysilerden oluşturulan yapıtların ortaya koyulması, giysinin kavramsal yanını çarpıcı olarak gözler önüne serer.

Giysiler farklı coğrafyalara, kültürlere ait insanları ve bu insanlara ait duyguları, onların varlıklarını ya da yokluklarını ortaya koymaktadır. Elbise kimono, gömlek gibi temel giysi tiplerinin yapıtlarda kimi kez belli bir kültürü, topluluğu kimi zaman da kadın kimliğini temsil etmesi için kullanıldıkları görülmektedir.

Giysiye feminist sanat, resim sanatı, heykel sanatı, seramik sanatı, fotoğraf sanatı perspektifinden bakan araştırmacı ve akademisyenler konu çerçevesinde çeşitli yayınlar ortaya koyarken, araştırmalarını tekstil sanatı, lif sanatı, giyilebilir sanat üzerine gerçekleştiren araştırmacıların, sanatçıların, tasarımcıların metinlerinde konuya kısıtlı bir alanda yer verdikleri görülmüştür. Bu noktada bir tekstil ve moda tasarımcısı bakış açısıyla tekstil/lif sanatı başta olmak üzere 1960'lı yıllardan günümüze sanat disiplinlerinde giysinin form ve kavram olarak ele alındığı, aynı zamanda endüstriyel bir ürün olarak giysinin sanat nesnesine dönüşümünün incelendiği bir araştırmanın ortaya koyulması ihtiyacı hissedilmiştir.

Çağdaş sanatta giysinin beden ve çevre arasında iç içe geçmiş ilişkisinde, dünya ile duyuşal ilişkinin kurulmasında bir metafor olarak kullanıldığı görülür. Giysiye yeni bir bakış açısının getirildiği eserlerde vücudun dokusuyla dış dünyanın dokusu iç içe geçmiştir.

1960’larda Derrida tarafından önerilen Dekonstrüksiyon felsefesinin giysideki anlamı, ilginç ve önemli bir özellik olarak görünmeyen görünür hale gelmesidir. Bu yaklaşımı benimseyen sanatçılar tarafından ortaya koyulan giysi, bir sanat objesini, yerleştirmeyi, ya da performansı temsil etmeye başlamıştır. Çağın dinamiklerinden beslenen Yeni Kavramsal sanatçılar, yapı sökücü yaklaşımla sanat anlayışlarını şekillendirmektedirler.

Giysi benlik ve öteki arasında bir “sınır”ı temsil ederken aynı zamanda bireyi diğer bedenlere ve topluma bağlayan bir “sınır”ı da ifade eder. Diğer taraftan donmuş anın ifadesi olarak ortaya koyulan giysi heykeller bedensel varoluşun geçiciliğini temsil eder. Bedensiz giysi heykeller ve kullanılmış giysilerden oluşturulan yerleştirmeler yokluğu temsil etmeleri bakımından ortak noktada buluşmaktadırlar.

1970’lerin ve 1980’lerin başlarında Sarah Charlesworth, Maureen Connor, Harmony Hammond, Mary Kelly, Miriam Schapiro, Mira Schor, Judith Shea, Barry LeDoux gibi çoğu feminist olan sanatçı tarafından ortaya konulan eserlerde giysi temelli ifadeler ile karşılaşılır. 1990’lardan itibaren ise giysiyi metafor olarak kullanan sanatçılarda artış gözlemlenmiştir. Feminist sanatta kadın deneyimlerini keşfetmek amacıyla tercih edilen giysi türü olarak elbisenin kullanımı söz konusudur. Elbise, kadının varlığını, kırılmasını, benliğini temsil etmektedir.

1960’lı yıllarla birlikte lifin plastik yapısını öne çıkaran çağdaş üretimler söz konusudur. Lif sanatında tekstile ait malzeme, teknik ve yöntemlerin güçlü ifade olanakları sayesinde giysi formu üzerinden eserler ortaya konulmaya başlanır. Özellikle 1980’ler ve 1990’lar lif sanatında yeni yöntemlerin, düşünce sistemlerinin gelişmiş olduğu bir dönemdir ve bu dönemde tekniğin ve formun sınırlarının zorlandığı görülür.

Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu tekstil sanatının lif sanatına evrilmesinde büyük önem taşımaktadır. Çağdaş Tapestry anlayışına yeni bir ivme kazandıran Lozan Tapestry Bienali Jean Lurçat öncülüğünde 1962 yılında başlatılmıştır. Acar’ın Adamson’dan aktardığı gibi dokumada iki boyutun ötesine geçilen, üç boyutlu eserlerin üretildiği süreç 1963 yılında açılan Woven Forms sergisiyle başlamıştır (Adamson, 2007:156’dan Aktaran; Acar, S. 2013. s. 53).

Lif sanatında 1960' lardan itibaren devasa üç boyutlu eserler üretilmiştir. Magdalena Abakanowicz (1930-2017)' in Siyah Giysi yapıtında uzun etekler ve pantolonlar üzerine pelerinler veya ceketler hissini veren büyük boyutlu Abakan'ın dikkat çekicidir. Bununla birlikte Abakanowicz ile çalışmalarına başlayan Hırvat kökenli Jagoda Buic, lif sanatında üç boyutlu ifadelerin ortaya koyulmasında öncü sanatçılardan biri olmuştur.

Bir tekstil sanatı biçimi olan giysi sanatının lif sanatı içerisinde var oluşunu simgeleyen Giyilebilir Sanat aynı zamanda çağdaş sanatta disiplinler arası sınırları eriten bir alanı temsil etmektedir.

Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanatçılar yeni nesneler üretmek yerine var olan nesneleri kullanarak, onları biraya getirmiş, birbirleriyle ilişki içine sokarak nesnelerin kendi niteliklerinden yararlanmışlardır. Hazır giyim ürünlerinin sanatçı tarafından hazır-nesne olarak tercih edilmesinde en büyük etki bir endüstri ürünü olarak giysinin temsil ettiği kimlik, üretim, tüketim, göç, cinsiyet, yokluk gibi kavramlara referans vermesidir. Çağdaş sanatçılar için malzeme, sadece eserin vücudu değil, amacı ve yaratıcı söylemin ta kendisidir. Çağdaş sanat yapıtlarında etkisi büyük olan ready-madeleri (hazır nesne) Eco, bir keşif olarak görmektedir. Hazır bir nesnenin sanata dahil olması Duchamp'tan önce Kübist sanatçılar tarafından da kullanılmıştır. Ancak salt bir hazır nesnenin, hiçbir değişime, dönüşüme uğratılmadan sergilenmesinde Duchamp'ın yaklaşımı bir nesnenin yeni anlamlar ile yüklü olması bakımından öncüdür (Aktaran; Girgin, 2018: 286)

Nesne, hazır-nesne, buluntu nesne, yeniden yapılmış, manipüle edilmiş nesne sanatçının seçimiyle sanat eseri statüsüne dönüşür. 1960'lı yıllardan itibaren ağırlık kazanan kavramsal yaklaşımlarla birlikte kullanılan giysi nesneler sanatçının düşüncesinin bir sanat eseri olduğunun önemli bir göstergesi olmuştur.

Hemmings, boş giysinin çoğu zaman can kayıplarına ve birçok ulusun yüzleşmesi gereken şiddetli tarihine atıfta bulunduğunu belirtir. Bozulmuş veya hasar görmüş giysi, mevcut olmayan kullanıcının etini ve kanını çağrıştıran malzemelerle

işlenir ve aynı zamanda şiddet tarihlerini ve bugün hala çok canlı olan çatışma yükünü ortaya çıkarmaya çalışır (Hemmings, 2004: 1).

Performans sanatında giyilebilir nesneler yalnızca izlenebilir sanat eseri olarak değil aynı zamanda izleyicinin katılımı ve duyuşal deneyimi için bir araç niteliği taşımaktadır.

Tekstil sanatı başta olmak üzere çağdaş sanatta form ve kavram olarak giysinin ele alındığı tez çalışmasının gelecekte gerçekleştirilecek olan akademik ve sanatsal araştırmalara kaynak teşkil etmesi umulmaktadır. Tekstil sanatçılarının, moda tasarımcılarının uzmanlıklarını giysiyi ve giysi formunu içeren çağdaş sanat eserlerini incelemek için kullanmalarının gerekli olduğu, bilgi ve tecrübelerini bu alana yöneltmelerinin literatüre büyük katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

AGAMBEN, Giorgio (2017). *Çağdaş Sanat Nedir?* (Ed.) Ali Artun, Nursu Öрге, İstanbul: İletişim Yayınları.

ALBERS, Anni (2000). *Selected Writings On Design*. London: Wesleyan University Press.

ANTMEN, Ahu, (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık,

ANTMEN, Ahu (2019). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 10. Basım, İstanbul: Sel Yayıncılık.

ARTUN, Ali ve ÖRGE (2017). *Çağdaş Sanat Nedir, Modernlik Sonrası Sanat*, İstanbul: İletişim Yayınları.

BARNARD, M. (2002). *Fashion as Communication*, 2nd edn. London: Routledge.

BAUDELAIRE, Charles (2003). *Modern Hayatın Ressamı*, Çev: Ali Berktaş, İstanbul: İletişim Yayınları.

BEUYS, Joseph (2000). *Desenler, Nesneler, Baskılar, Drawings, Objects, Prints*, Borusan Kültür ve Sanat Yayınları.

De la HAYE, AMY, Elizabeth Wilson (1999). *Definining Dress- Dress as Object, Meaning and Identity*, Manchester and New York: Manchester University Press.

DİREK, Zeynep (2021). *Çağdaş Kültür Felsefesi-Bergson'dan Derrida'ya*, Ankara: Fol Yayınları.

ERDEMÇİ, Fulya (2007). *Modern Sanatın Eleştirisi, Modern ve Ötesi*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

EROĞLU, Özkan, ALTUNOK, Ayşegül (2020). *Çağdaş Heykel*, İstanbul: Tekhne Yayınları.

FEDERICI, Silvia (2020). *Tenin Sınırlarının Ötesinde*, İstanbul: Otonom Yayınları.

FINEBERG, Jonathan (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*. Çev. S. Atay, G.E. Yılmaz, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

FOSTER, H., R. Krauss, Y. A. Bois, B. Buchloh (2004), *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London: Thames and Hudson.

GİRGİN, Figen (2018). *Çağdaş Sanat ve Yeniden Üretim-Alıntı, Öykünme, Kolaj, Taklit*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

GÜRSES, İşveren Nur (2021). *Çağdaş Sanat Bienalleri ve Küratörlük*, İstanbul: Urzeni Yayınları.

GUIRAUD, Pierre (1990). *Göstergebilim*, çev: Mehmet Yalçın, Sivas: Özel Yayın.

KAWAMURA, Yuniya (2016). *Moda-loji: Moda Çalışmalarına Giriş*, çev, Ş. Özüdoğru, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

KRASTEVA, Anna (2016). *Spaces, Lines, Borders: Imaginaries and Image, Borderscaping: Imaginations and Prctices of Border Making*, Edt: Chiara Brabbilla, Jussi Laine, James W. Scott, Gianluca Bocchi, Routlege ISBN 9781315569765.

LEPPERT, Richard (2017). *Sanatta Anlaman Görüntüsü*, çev, İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

LEVENTON, Melissa (2005). *Artwear: Fashion and Anti-fashion*, New York: Thames&Hudson.

LIPPARD, Lucy R. (1996). *Pop Art*, Londra: Thames and Hudson.

MAY, Rollo (2016). *Yaratma Cesareti*, Çev, Alper Oysal, İstanbul: Metis Yayınları.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2016). *Göz ve Tin*, Çev. A. Soysal, İstanbul: Metis Yayınları.

ORBAN, Anna-Mária (2013). *Amprente Culturale In Arta Fibrelor (Fiber Art)*, Romania, Bükreş: Editura, Muzeului National al Literaturii Române. <https://docplayer.net/53739496-Anna-maria-orban-amprente-culturale-in-arta-fibrelor-fiber-art.html> Erişim Tarihi: 10/02/2022

PHELAN, Peggy (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*, London: Routledge.

RIFAT, M. (1992). *Göstergebilimin ABC'si*, İstanbul: Simavi Yayınları.

SARUP, Madan (2019). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, 6. Basım, çev. Abdülbaki Güçlü, Ankara: Pharmakon Yayınevi.

ŞAYLAN, Gencay (2009). *Postmodernizm*, (4. Baskı), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

TUNALI, İsmail (2012). *Tasarım Felsefesi- Tasarım Modelleri ve Endüstri Tasarımı*, Yem Yayın, ISBN 978-9944-757-76-8, 4. Baskı.

TUNALI, İsmail (2020). *Estetik Beğeni / Çağdaş Sanat Felsefesi Üstüne*, Ankara: Fol Kitap.

TÜNER, Celal (2021). *Pragmatik Estetik*, Ankara: Fol Kitap.

TWIST, Rebecca (2012). *Fiber Arts Now*, Forest Grove: Pacific University Library

WARWICK, A., CAVALLARO, D. (1998). *Fashioning The Frame: Boundries, Dress and the Body*, Oxford: Berg Publishers.

WARWICK, Alexandra., Cavallaro, Dani (1998). *Fashioning The Frame*, Oxford: Berg.

WILSON, Michael (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur, 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak*. Çev. Firdevs Candil Erdoğan, 1. Baskı, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

YILMAZ, Mehmet (2006). *Modernizimden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

YÜCEL, Tahsin (2020). *Yapısalcılık*, İstanbul: Can Yayınları.

ZABUNYAN, E. (2010). *Sarkis: Ondan Bize*, çev. M. Haydaroglu, O. Türkay. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Basılmamış Kaynaklar:

ARABALI KOŞAR, Sevim Tuğba (2016). *Lif Sanatında Hacmin Etkilerine Farklı Yaklaşımlar*, Sanatta Yeterlik Tezi, dan. Prof. Nerin Önlü, Dokuz Eylül Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı, İzmir.

BARAN, Derya (2013). *Heykelde Hazır Nesne Algısı ve Dönüştürme Üstüne Uygulamalı Araştırmalar ve Bir Sergi*, Sanatta Yeterlik Tezi, dan. Yrd. Doç. Sevgi Avcı, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, İzmir.

BAYBURTLU, Irmak (2015). *Giyilebilir Sanatta Örme ve Dokuma Yapıların Estetik Yeri*, Sanatta Yeterlik Tezi, dan. Prof. Dr. Mine Biret Tavman Ertuğrul, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil Anasanat Dalı, İstanbul.

ERZURUMLU JORAYEV, Özlem (2018). *Tekstil Sanat Nesnelerinde Malzeme, Yapı ve Form İlişkisi*, Sanatta Yeterlik Tezi, dan. Dr. Öğr. Üyesi Ülkü Akça Tokatlı, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil Anasanat Dalı, İstanbul.

KOZBEKÇİ AYRANPINAR, Selda. (2010). *17. 18. Yüzyıl Döneminde Osmanlı Kaftanları ve Japon Kimonoları Üzerine Karşılaştırmalı Çözümlemeler*, Sanatta Yeterlik Tezi, dan. Prof. Suhandan Özay Demirkan, Dokuz Eylül Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil Anasanat Dalı, İzmir.

Makaleler:

AĞATEKİN, Elif (2016). “Türkiye’de Kadın Gözüyle Kadın Olmak Sorunsalı ve Çağdaş Türk Seramik Sanatından İzlenimler”, *Yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, Yıl 2016, Kış, Sayı: 1, ISSN 1307-9840, ss.77-90.

SAÇLIOĞLU, M., Saçlıoğlu, O., Akbostanı, İ., Çini, Ç., (2007). “Tekstilin Ördüğü Ağlar Endüstri Zanaat ve Sanat”, *P Dünya Sanatı Dergisi* (44), 36-51.

AKDEMİR, Tayfun, Elif Köse (2018). “Kavramsal Sanatın Yapısı Üzerine Bir Araştırma”, *II. Uluslararası Sanat Araştırmaları Sempozyumu*, Adana, Türkiye, 11 - 14 Nisan 2018, ss. 324-330.

ANIK GÖK, Serenay (2021). “Kültürel Bellek Bağlamında Fotoğrafın Gösterdikleri”, 2021, Haziran, *AART Uluslararası Anadolu Sanat Sempozyumu*, Eskişehir, TÜRKİYE.

ARABALI KOŞAR, Sevim Tuğba (2017). “Çağdaş Sanat Disiplinleri Arası Etkileşimlerde Lif Sanatı”, 2017, *İdil Dergisi*, Cilt 6, Sayı 35, Volume 6, Issue 35.

ARABALI KOŞAR, Sevim Tuğba (2019). “Lif Sanatında Hacmin Etkisine Farklı Bir Yaklaşım: Keçenin Sanat Objesine Dönüşümü”, *İdil Dergisi*, Cilt / Volume 8, sayı 53.

ATIL ÇAKIR, Arzu (2013). “20. Yüzyıla Kadar Heykelde Drape”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E Kasım-Aralık’13 Sayı:12* ISSN 1308-2698, S.25-39.

AYDIN, A. (2020). “Merleau-Ponty’nin Bedenlenme Fenomenolojisi: Bilinç ve Beden Bütünlüğü”, *Kilikya Felsefe Dergisi*, (1), 77-90.

BAIZERMAN, Suzanne (2004). “California and the Fiber Art Revolution” *Textile Society of America Symposium Proceedings. University of Nebraska-Lincoln*, 01.01.2004,Paper,

<https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1449&context=tsaconf>

Erişim tarihi: 10/02/2022

BRYAN-WILSON, Julia. (2003). Remembering Yoko Ono's "Cut Piece", *Oxford Art Journal*, 26(1), 99–123. <http://www.jstor.org/stable/3600448>

BULAT, Mustafa (2007). "Form ve Kompozisyon", *Sanat Dergisi*, S. XII, 73-78, Erzurum.

BULUT KILIÇ, İ. Osman Altıntaş (2016). "Çağdaş Sanatta Metoforik Düşünce", *İdil Dergisi*, Cilt 5, Sayı 20, Volume 5, Issue 20, DOI: 10.7816/idil-05-20-13.

EARLE, Susan (2011). "Mimi Smith Fashioning Art and Life", *Woman's Art Journal*, Vol.32, No.1 (Spring/Summer 2011), pp.13-21, Published by: Old City Publishing, Inc. s.13,14, 20.

EVECEN, Arzu (2019). "Giysilerdeki Yırtık Görünümlerin Kimi Anlamları Üzerine Yaklaşımlar". *Journal of Human Sciences*, 16(4).

FELSHIN, Nina (1995). "Clothing as Subject", *Art Journal*, 54:1, 20-29, DOI: 10.1080/00043249.1995.10791672

GIVRY, V. (Kış 1998-1999). "Sanatın Yakın Dostu Moda", Çev. Ayşegül Sönmezay. *P. Sanat Kültür Antika* 12, 14-33.

GÜNAY, Ayşe (2011). "Giyside Sanatsal Yaklaşım", *Akdeniz Sanat*, 4 (7), <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akdenizsanat/issue/27654/291450> Erişim tarihi: 10/02/2022

GÜR ÜSTÜNER, Semra (2017). "Tekstil Tasarım Tarihine Genel Bir Bakış", *Sanat-Tasarım Dergisi*. <https://doi.org/10.17490/Sanat.2018.21>

GÜR ÜSTÜNER, Semra (2018). "Tekstilde Sanat ve Tasarımın Endüstri ile Buluşması: Bauhaus Dokuma Atölyesi", *The Journal of Social Sciences*, 19(19), 235–252. <https://doi.org/10.16990/SOBIDER.3974>

- GÜRLER, Zeynep (2016). “Duvarın İzin Verdiği Kadar”, *Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Yayını, Ulusal / Hakemli e-Dergi*, CİLT 01, Sayı 01, S, 103-124.
- HARRIS, J., Smith, M. (1998). “Clothing Art: Mimi Smith and the Fabric of Time”, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 20(3), 31–37. <https://doi.org/10.2307/3245947>
- HAYLAMAZ, Gülseren. Kozbekçi Ayranpınar, Selda (2019). “Sanatta İfade Aracı Olarak Giysi” *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl 2019, Sayı 38, Temmuz 2019, ss. 477-488.
- HAYLAMAZ, Gülseren. Özdemir, A. Beyhan (2019). “Çağdaş Tekstil Sanatında Geleneksel Bir Fotoğraf Tekniği “Cyanotype”” *ICHES- Uluslararası İnsani Bilimler ve Eğitim Bilimleri Kongresi* , vol.1, no.1, İzmir, ss. 625-637.
- HEMMINGS, Jessica (2004). “Hybrid Sources: Depictions of Garments in Postcolonial Textile Art”, *The Space Between Textiles-Art-Design-Fashion*, Volume 2, ISBN 0-9752106-2-9, s. 1.
- KAHRAMAN, Özgül (2020) “Güncel Sanat Ortamının Yeni Paradigması: Durumsal Estetik”, *Tykhe*, 2020; 5(8): 70-84.
- MERİÇ, Derya. Kozbekçi Ayranpınar, Selda (2019). “Gelenek-Gelecek İlişkisinin 21. Yüzyıl Tekstil Sanatına Kavramsal Açidan Yansımaları”, *Ulakbilge*, 37 (2019 Haziran): s. 417-428. doi: 10.7816/ulakbilge-07-37-03
- ÖNLÜ, Nesrin (2018). “Sanat Objesi Olarak Tekstiller, Yaratıcılık ve Yaratım Süreci”, *Uluslararası Sanat ve Toplum Sempozyumu*, Van,18-20 Ekim 2018, ss. 759-781
- ÖZCAN, Nazan ve Alp, Ö. (2020). “Güncel Sanatta Tekstil Heykellerin Temsil Niteliği”, *SDÜ ART-E, Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, Haziran’20 Cilt:13 Sayı:25, ISSN 1308-2698.

SABANCILAR, Duygu (2016). “Bireysel ve Toplumsal Hafızanın Sanat Eserlerinde “Kıyafet Aracılığı ile Kurgulanması: Gülsün Karamustafa ve Gülçin Aksoy”, *STD*, Aralık-e-ISSN 2149 – 6595, S, 133-145

SAMBORDKA, M. (2017). “Fashion As the Other of Art. The Position of Clothing Design in the Avant-garde Art and in The Contemporary Era”, *Art Inquiry*. 19. 141-151. 10.26485/AI/2017/19/12.

SANKIR, H. (2018). “Gündelik Nesnenin Sanatsal Dönüşümü: Sıradan Nesnelerin Sanat Eserine Dönüşüm Süreci Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme” *Journal of History Culture and Art Research*, 7(5), 524-543. doi:http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v7i5.1664

SCHAPIRO, Miriam (1995). “Women's Work: A Lineage, 1966-94”, *Art Journal*, Spring, 1995, Vol. 54, No. 1, ss. 71-85.

SELVİ, Yeliz (2014). Feminist Teori ve Sanat Üzerinde Derrida Etkisi: Yapıbozum. *İdil*, 3 (11), s.79-98. <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1384260374.pdf>

SÖZÜER, Zehra Doğan (2019). “Tekstil Üretiminde Performatif Yaklaşımlar”, *Ulakbilge*, 39 (2019 Ağustos): s. 527-534. doi: 10.7816/ulakbilge-07-39-03.

SÜRMELİ, Kader (2012). “Dada Hareketinden Kavramsal Sanata”, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, ISSN: 1309-9876 E-ISSN: 1309-9884, Cilt/Vol. 2 Sayı/No. 6 (2012): 337-345, Yıllık Özel Sayı.

TEKİNDAL, Melike, Uğuz Arsu, Şerife (2020). “Nitel Araştırma Yöntemi Olarak Fenomenolojik Yaklaşımın Kapsamı ve Sürecine Yönelik Bir Derleme”, *Ufkun Ötesi Bilim Dergisi*, 20 (1), 153- 182.

TOK DEREÇİ, Vildan (2014). “‘Doku’nuşlar’ Tekstil Sergisi Üzerinden Tekstil Sanatında Mekan, Malzeme, Biçim İlişkisi”, *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, sayı; 12, 53-63, ISSN 1307-9840.

TOK DEREÇİ, Vildan (2017). “Giysi Tasarım Alanında Moda Eğilim Öngörülerini Anlama Üzerine”, *Akademik Bakış Dergisi, Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler e-Dergisi*, Yıl 2017, Sayı: 59, Ocak- Şubat 2017, ISSN:1694-528X. ss. 73-89.

USLUCA ERİM, Özge (2019). “Sanatsal Bir İfade Aracı Olarak Tekstil”, *İdil Journal of Art and Language*, cilt 8, sayı 54, ss. 263-273.

YAŞAR, Neslihan (2016). “Lif Sanatının Öncülerinden Ed Rossbach”, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi* ISSN: 1309-9876, E-ISSN: 1309-9884, 6(14). 1-16. DOI:10.16950/iüstd.62408

YAŞAR, Neslihan (2018). “Lif Sanatının Amerika’daki İzleri: Sergiler ve Etkinlikler”, *Çukurova Üniversitesi II. Uluslararası Sanat Araştırmaları Sempozyumu*, (256-264).

YAŞAR, Neslihan (2019). “Bauhaus’dan Black Mountain Koleji’ne Anni Albers Dokumaları”, *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. ISSN: 1302-6879 Van/Türkiye.

YETMEN, Gözde (2012). “Giyilebilir Sanat”, *ETHOS, Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, Ocak 5(1), 76–93.

Kitap İçi Bölüm:

ATALAY, Duygu (2020). “Yavaş Modada Zanaatın İzleri: Tasarımcı ve Zanaatkar Birliktelikleri”, *Modada Yavaşlık*, ed. Şölen Kipöz, İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.

ATALAYER, Günay (2017). “Tekstil Sanatları Eğitiminde Bauhaus’un İzleri Üzerine”, *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*, Derleyen; Ali Artun, Esra Çavuşoğlu, İstanbul: İletişim Yayınları, ISBN: 13: 978-975-05-0666-6, 4. Baskı.

SIM, Stuart (2012). “Jean -François Lyotard (1924-98)”, *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*, 2. Baskı (Yayına Hazırlayan; Chris Murray), İstanbul: Sel Yayıncılık.ss. 218-223.

İnternet Kaynakları:

ACAR, S. (2013). “Tapestry’ Geleneğinden Lif Sanatına Geçiş Sürecinde Jagoda Buic ve Sanatsal Çalışmaları” *Yedi*, (9), s. 52, 51-59. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yedi/issue/21842/234839>

AKTULUM, K. (2019). “Moda ve Metinlerarasılık I: Roland Barthes’ın Moda Dizgesi”, *Frankofoni Dergisi*, S. 35.10. https://www.researchgate.net/publication/332100352_ROLA_ND_BARTHES_VE_MODA_DIZGESI

BLOMIK, Barbara J. (2009). “Dress Codes: Clothing as Metaphor”, *Katonah, Museum of Art July 12–October 4, (exhibition catalog)* http://www.katonahmuseum.org/gedownload!/KMA%20DRESS%20CODES%20pre%20and%20post%20visit.pdf?item_id=774001&version_id=774002

CHEDDIE, Janice M. (2000). “A Note: Yinka Shonibare: Dress Tells the Woman's Story”, *Fashion Theory*, 4:3, 349-357, <https://doi.org/10.2752/136270400778995444>

KELLY, E. Richards Rivenbark E. (2017). “Binding the Absent Body in Medieval and Modern Art, Abject, Virtual, and Alternate Bodies”, *New York: Routledge*, [2017] | Includes bibliographical references and index. Identifiers: LCCN 2016015663 | ISBN 9781472459367. <https://www.taylorfrancis.com/books/edit/10.4324/9781315096322/binding-absent-body-medieval-modern-art-emily-kelley-elizabeth-richards-rivenbark?refId=0e622728-f644-4e54-b2bd-531d2e2ba82a&context=ubx>

LAIRD, K. B. Hum, (2009). “Redressing Femininity: Power and Pleasure in Dresses by Jana Sterbak and Cathy Daley”, *Master of Arts*, s.11 https://curve.carleton.ca/system/files/etd/bd6f3a82-f30e-4d9a-902c-0a5f1e40f2b9/etd_pdf/19e8a8683caf0f0a8760dd1d6c049aca/laird-redressingfemininitypowerandpleasureindresses.pdf [05 Mayıs 2020]

LYONS, Samantha (2019). “Synaesthetic Dress: Episodes of Sensational Objects in Performance Art”, 1955-1975, *Art History Dissertations and Theses* [52], s. 1, 11. <http://hdl.handle.net/1808/31506> [6 Mayıs 2022]

ÖZDEMİR, Ahmet B. (2010). “Disiplinlerarası Bir Disiplin Olarak Fotoğraf”. *Kontrast Fotoğraf Dergisi*, Sayı: 20, s. 25. ISSN: 1304-1134, Erişim Adresi: <https://docplayer.biz.tr/4825364-Kontrast-fotograf-dergisi-sayi-20-kasim-aralik-2010.html>

SCHOR, Mira (2007). "M/E/A/N/I/N/G Online, # 4 Feminist Forum" <http://writing.upenn.edu/pepc/meaning/04/forum.html#schor>

SWALE, Simon (2018). “Conceptual Fashion: Towards Fashion in the Expanded Field”, https://www.researchgate.net/publication/329044737_Conceptual_Fashion_towards_fashion_in_the_expanded_field

UZUNOĞLU, Meryem (2019). “Yapıbozumcu Çağdaş Sanat Pratikleri”, *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Kış 2019 (21), s. 21-31. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/628783>

YANIK, Hayrullah (2016). “Yapısöküm Üzerine Bir Kaç Not”, *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi (AKAR)*, Cilt 1, Sayı 2, 91-98. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/285594>

(URL1) <https://manualzz.com/doc/34030730/karen-lamonte--absence-adorned>

(URL2) <https://manualzz.com/doc/34030730/karen-lamonte--absence-adorned>

(URL 3) <https://manualzz.com/doc/34030730/karen-lamonte--absence-adorned>

(URL 4) <https://img1.wsimg.com/blobby/go/e7c97aa6-c13b-4661-a3f1-a8a9f4439a65/downloads/LaMonte%2C%20Karen%20-%20Interview%20-%20Corning%20Museum%20of.pdf?ver=1622067959663>

- (URL 5) <https://www.karenlamonte.com/Articles/Floating-World-Essay>).
- (URL 6) <https://gpgallery.com/wp-content/uploads/2020/04/Todays-Master-LaMonte-finished-5-29-19.pdf>
- (URL 7) <https://img1.wsimg.com/blobby/go/e7c97aa6-c13b-4661-a3f1-a8a9f4439a65/downloads/LaMonte%2C%20Karen%20-%20Interview%20-%20Corning%20Museum%20of.pdf?ver=1622067959663>
- (URL 8) https://corescholar.libraries.wright.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1050&context=restein_catalogs
- (URL 9) <http://www.miraschor.com/CV/PDFS/Art%20Journal%20Clothing%2095016.pdf>
- (URL 10) <https://news.artnet.com/opinion/judith-shea-forty-ps1-556583>
- (URL 11) <https://www.youtube.com/watch?v=pjv-Z-U4kz0>
- (URL 12) <https://www.angelachalmers.com/artist-in-residence/something-about-mary/>
- (URL 13) <http://brooksfiberart.com/statement>
- (URL 14) <http://art.emich.edu/faculty/29>
- (URL 15) <http://ornamentmagazine.squarespace.com/blog/2015/6/30/nicki-marx-volume-382>
- (URL 17) <https://ericaspitzerrasmussen.files.wordpress.com/2017/01/surface-design-journal-2012.pdf>
- (URL 18) <https://www.tucsonmuseumofart.org/exhibition/dress-matters-clothing-as-metaphor/>
- (URL 19) <http://www.francottell.com/artwork/private-thoughts-public-speaking>

(URL 20) [https://www.wikiwand.com/en/Ann_Hamilton_\(artist\)](https://www.wikiwand.com/en/Ann_Hamilton_(artist))

(URL 21)

http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2011/01/ann-hamilton-indigo-blue/

(URL 22) <http://beililiu.com/BIO>

(URL 23) <http://www.beililiu.com/Each-and-Every>

(URL 24) <https://sculpturemagazine.art/soft-persuasion-a-conversation-with-beili-liu/>

(URL 25) <https://madartseattle.com/exhibitions/each-and-every/>

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Gülseren HAYLAMAZ

Eğitim Bilgileri

Sanatta Yeterlik

2017- Devam Ediyor

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı, Türkiye

Yüksek Lisans

1999- 2002

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil ve Moda Tasarım Anasanat Dalı, Türkiye

Lisans

1994- 1999

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarım Anasanat Dalı, Türkiye

Yabancı Dil

İngilizce, B2 Orta Üstü

Sertifika, Kurs ve Eğitimler

2020, Ege Üniversitesi Kariyer Planlama Dersi Eğitici Eğitimi Online Sertifika Programı, Girişimcilik, Ege Üniversitesi

2020, Ege Üniversitesi Uzaktan Eğitim Eğitici Eğitimi Online Sertifika Programı, Mesleki Eğitim, Ege Üniversitesi

2019, III. Yörük Yaşamı ve Kültürü Çalıştayı/ Yaz Sanat Kampı, Mesleki Kurs, Akdeniz Üniversitesi

2013, ISO 9001: 2008 KALİTE YÖNETİM SİSTEMİ EĞİTİM PROGRAMI, Kalite Yönetimi, CTR-Uluslararası Belgelendirme ve Denetim Ltd.Şti.

2012, "DRAPE" Çalıştayı, Mesleki Kurs, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü- Vural Gökçaylı.

2011, Leonardo Da Vinci Programı Proje Hazırlama ve Uygulama Eğitimi, Eğitim Yönetimi ve Planlama, ABİGEM

2009, Gerber Sistemleri Kullanıcı Eğitim Kursu, Eğitim Yönetimi ve Planlama, G.G.T.(Gerber)

2004, Temel Kalıp Kursu, Eğitim Yönetimi ve Planlama, Ege Hazır Giyim ve Konfeksiyon İhracatçıları Birliği

Hazırladığı Tezler

2002, Erkek Giyiminde Model Varyasyonları ve Tasarım Detayları, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı, Yüksek Lisans

Araştırma Alanları

Sanat, Tekstil ve Moda Tasarımı

Akademik Unvanlar / Görevler

2021–Devam Ediyor

Öğretim Görevlisi, Ege Üniversitesi, Moda ve Tasarım Yüksekokulu Moda Tasarımı Bölümü

2000–2021

Öğretim Görevlisi, Ege Üniversitesi, Bergama Meslek Yüksekokulu, Tekstil Teknolojisi
Bölümü

Akademik İdari Deneyim

2019–2021

Ege Üniversitesi Kültür ve Sanat Danışma Kurulu Üyesi, Ege Üniversitesi, Bergama
Meslek Yüksekokulu

2017–2020

Staj Koordinatörü, Ege Üniversitesi, Bergama Meslek Yüksekokulu.

Son Bir Yılda Verdiği Lisans Düzeyinde Dersler

2021–2022 (Güz ve Bahar Eğitim Öğretim Dönemi)

- Moda Resmi ve İllüstrasyonu I – 3301001172019
- Moda Resmi ve İllüstrasyonu II- 3301001142020
- Desen- 3301001282021
- Renk Kültürü- 3301001122019
- Doğal Desenlendirme Teknikleri I -3301002272021
- Doğal Desenlendirme Teknikleri II- 3301002302021
- Moda Stilizasyonu - 3301002102020
- Moda Tasarım Stüdyosu I - 3301003052019
- Moda Tasarım Stüdyosu II – 3301003062019

- Koleksiyon Hazırlama I-3301003072019
- Koleksiyon Hazırlama II-3301003082019
- Giysi Teknik Çizimi II- 3301002022020
- Topluma Hizmet Uygulamaları- 3301001222019

Diğer Dergilerde Yayınlanan Makaleler

- I. Haylamaz G., Önlü N. (2019),** Pazar, Panayır ve Fuar Oluşumlarından Günümüz Kumaş Fuarlarına: Modayı Yönlendiren Faktörler, Turkish Journal of Fashion Design and Management (TJFDM), cilt.1, sa.1, ss.35-46, 2019 (Hakemli Üniversite Dergisi)
- II. Haylamaz G., Kozbekçi Ayrancı S. (2019).** Sanatta İfade Aracı Olarak Giysi, Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, cilt.7, sa.38, ss.477-488, 2019.

Kitap & Kitap Bölümleri

- I. Özel, G. (2011),** Bergama Yöresi Geleneksel Giyim Kuşamı, Bergama Müzesi Etnografik Eser Kataloğu, Bergama Müzesi Etnografik Eserleri-Geleneksel Giyim, Kuşam, İşlemeler, Bergama Özel, G., Durmaz M., Moral M., Karaçoban M., Avdan B., Editör, Bergama Belleten-19, Bergama Kültür ve Sanat Vakfının Kültür Hizmetidir, Yılda 1 Kez Yayınlanır., Bergama, ss.21-171, 2011

Hakemli Kongre / Sempozyum Bildiri Kitaplarında Yer Alan Yayınlar

- I. Haylamaz G., Özdemir A. B. (2019),** Çağdaş Tekstil Sanatında Geleneksel Bir Fotoğraf Tekniği “Cyanotype” ICHES- Uluslararası İnsani Bilimler ve Eğitim Bilimleri Kongresi, İzmir, Türkiye, 8 - 10 Kasım 2019, cilt.1, sa.1, ss.625-637
- II. Haylamaz G., Kozbekçi Ayrancı S. (2018).** 1960 Sonrası Tekstil Sanatında İfade Aracı Olarak Giysi Formu Ve Sanat Nesnesi Olarak Giysi, II. Uluslararası

Multidisipliner Çalışmaları Kongresi, Adana, Türkiye, 4 - 05 Mayıs 2018, cilt.1, ss.31-45

III. Haylamaz G. (2018) Bergama'da Antik Dönem Zanaatı-Parşömen Yapımı ve Günümüz Sanatında Yeri, II. Uluslararası Multidisipliner Çalışmaları Kongresi, Adana, Türkiye, 4 - 05 Mayıs 2018, cilt.11, sa.1, ss.60-67

IV. Haylamaz G., Yaşar N. (2009) Bergama Müzesi' nde Bulunan Bindallı Harbalı Geleneksel Giysilerin Türk Kültürü İçinde Değerlendirilmesi, II. Uluslararası Türk Dünya Kültür Kongresi, İzmir, Türkiye, 19 Nisan 2009 - 25 Nisan 2010

V. Haylamaz G. (2009), Bergama Kağıdı Parşömenin Tasarım Malzemesi Olarak Kullanılması, İmece2009 Uluslararası Katılımlı Güzel Sanatlar ve Tasarım Sempozyumu, Eskişehir, Türkiye, 18 - 24 Ekim 2009, cilt.1, sa.1, ss.127-130

VI. Haylamaz G. (2009), Erkek Giyim Silüetinin Tarihsel Değişimi ve Günümüz Modasına Yansımaları, I. Uluslararası 5. Ulusal Meslek Yüksekokulları Sempozyumu, Konya, Türkiye, 27 - 29 Mayıs 2009, cilt.1, sa.1, ss.0-1

VII. Dirgar E., Oral O., Haylamaz G., (2004), Değişik Sektörlerde Kullanılan İş Kıyafetleri ve İş Kıyafetlerinin İşçi Sağlığı Açısından Önemi, Ulusal 10. Ergonomi Kongresi, Bursa, Türkiye, 07 Ekim 2004, cilt.1, sa.1, ss.87-93

Diğer Yayınlar

I. Oral O., Dirgar E., Kırtay E., Aslan Y. M., Haylamaz G. (2004), İş Kıyafetleri Tasarım ve İmalatında Ergonomik ve Fonksiyonel Tasarımlar, Diğer, ss.1, 2004

Bilimsel Hakemlikler

Şubat 2020, Turkish Journal of Fashion Design and Management

Kongre ve Sempozyum Katılımı Faaliyetleri

2019, III. Yörük Yaşamı ve Kültürü Çalıştay/ Yaz Sanat Kampı, Çalışma Grubu, Konya, Türkiye

Sanatsal Etkinlik

Haylamaz, G., 2022, Kadını Anlat Uluslararası Jürili Online **Karma Sergi**, Selçuk Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Moda Tasarımı Bölümü Etkinliği, Konya.

Haylamaz, G., 2021, Uluslararası Uludağ Sanat ve Tasarım Bienali, Bursa.

Haylamaz, G., 2020, "Mavi Yansımalar" Tekstil Yüzeylerde Mavi Baskılar- **Kişisel Sergi**, İzmir.

Haylamaz, G., 2020, 14. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri, **Karma Sergi**, Aydın.

Haylamaz, G., 2019, Cyanotype ile Sümerbank'tan Kesitler, **Kişisel Sergi**, İzmir.

Haylamaz, G., 2019, 8. Uluslararası Egeart Sanat Günleri-Bergama Sümerbank Fabrikasından İz düşümler, **Kişisel Sergi**, Ege Üniversitesi, İzmir.

Haylamaz, G., 2018, İyi Tasarım/Good Design4, **Karma Sergi**, İzmir

Haylamaz, G., 2018, 5. Uluslararası Geleneksel ve Yöresel Değerler Sempozyumu/ Sanat Etkinlikleri, **Karma Sergi**, Afyon.

Haylamaz, G., 2018, Bedenin Sınırlarında, **Kişisel Sergi**, Ege Üniversitesi, İzmir.

Haylamaz, G., 2017, 2. Uluslararası Multidisipliner Çalışmaları Kongresi, **Karma Sergi**, Adana.

Haylamaz, G., 2017, 5. Uluslararası Halk Kültürü ve Sanat Etkinlikleri Sempozyumu, **Karma Sergi**, Ankara.

Haylamaz, G., 2017, IX. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri, **Karma Sergi**, Ege Üniversitesi, İzmir.

Haylamaz, G., 2016, II. Uluslararası Jürili 19 Mayıs **Karma Sergisi**. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Isparta.

Haylamaz, G., 2016, 1. Uluslararası Jürili 19 Mayıs **Karma Sergisi**, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Isparta.

Haylamaz, G., 2012, Anadolu'ya Doku' "n" an Bezler Uluslararası Tekstil Sanatı Sergisi, **Karma Sergi**, İstanbul.

Haylamaz, G., 2009, Uluslararası Antalya Moda ve Tekstil Tasarım Bienali-Tekstil Sanatı **Karma Sergisi**, Antalya.

Haylamaz, G., 2009, 10. Ulusal El Sanatları Sempozyumu, **Karma Sergi**, İzmir.

Haylamaz, G., Ekim Geçidi 8. **Karma Sergi**, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi.