



**HEYKEL SANATINDA DEĞİŞEN İFADE
BİÇİMLERİ BAĞLAMINDA GİYİLEBİLİRLİK
OLGUSU**

Yüksek Lisans Tezi

Emel ÜNLÜ

Eskişehir, 2019

**HEYKEL SANATINDA DEĞİŞEN İFADE BİÇİMLERİ BAĞLAMINDA
GİYİLEBİLİRLİK OLGUSU**

Emel ÜNLÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Heykel Anasanat Dalı

Danışman: Doç. Nurbiye UZ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Temmuz, 2019

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Emel ÜNLÜ'nün “Heykel Sanatında Değişen İfade Biçimleri Bağlamında Giyilebilirlik Olgusu” başlıklı tezi **11 Temmuz 2019** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Heykel Anasanat Dalı Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Nurbiye UZ

İmza



Üye : Prof. Rahmi ATALAY



Üye : Doç. Bülent ÇINAR



Prof. Hayri ESMER
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

HEYKEL SANATINDA DEĞİŞEN İFADE BİÇİMLERİ BAĞLAMINDA GİYİLEBİLİRLİK OLGUSU

Emel ÜNLÜ

Heykel Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Temmuz, 2019

Danışman: Doç. Nurbiye UZ

Geçmişten bugüne insan hayatının bir parçası olan giyim, doğanın sınırlayıcı tavrına karşı geliştirdiğimiz yaratıcı bir olgu olarak karşımıza çıkmıştır. Bu yanıyla giyim ilk sanat eserleri arasında değerlendirilmiştir. İlk dönemlerde çeşitli amaçlarla giyilen kostümlerin, maskelerin, takıların vb. heykeli çağrıştırdığı görülmüştür. Giyimin heykelle ilişkisi, neredeyse her dönem var olmuştur. Kimi zaman heykel üzerinde işlenerek, heykeli yapılan kişi ve dönemler hakkında bilgiler vermiş, kimi zaman sadece heykelin plastik değerini güçlendirmek için kullanılmıştır. Daha sonraları değişen anlayışlar doğrultusunda geleneksel sınırlarından kurtulmaya başlayan heykelde giyim tanımları da farklılaşmaya başlamıştır. 1960’lar sonrası sanatçıların yenilikçi anlayışları ve disiplinlerarası etkileşimin sonuçlarından biri olarak heykel, giyilebilir hale gelmiştir. Bu çalışmada giyim ya da giysinin heykel sanatındaki yeri araştırılmış, değişen ifade biçimleriyle giyilebilir heykel tanımına ulaşılmaya çalışılmıştır.

Sözlük taramalarıyla, giyimin tanımına yer verilmiş, giyimi ortaya çıkaran nedenler sorgulanmıştır. Giyim kavramsal olarak değerlendirilirken beden, mekan ve sanatla ilişkisine değinilmiştir.

Giyim tarihsel bir bakış açısıyla ele alınırken; giyim, moda ve giyilebilir teknoloji ürünlerinin sanatla ilişkisi sorgulanmıştır. Heykel sanatında giyimin tarihsel dönüşümü incelenmiş, bu incelemeler dahilinde giyilebilirliğe zemin hazırlayacağı düşünülen sanatçı ve sanat eserlerine değinilmiştir. Giyimin heykel ile olan ilişkisi bağlamında kesiştiği yollar araştırılmış; “giyilebilir heykel” tanımına yaklaşılmıştır.

Sanatta giyime farklı bakış açıları sunacak, sanatçı ve sanat eserlerine yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Heykel, Giyim, Giyilebilir sanat, Giyilebilir heykel

ABSTRACT

CHANGING EXPRESSION FORMATS IN SCULPTURE: A CASE OF WEARABILITY IN CONTEXT

Emel ÜNLÜ

Department Of Sculpture

Anadolu University, Institutional of Fine Arts, June, 2019

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Nurbiye UZ

Clothing, which has been a part of human life from past to present, has come into existence as a creative phenomenon that we have developed against the restrictive attitude of nature. In this respect, clothing was accepted as the first works of art. It is thought that the costumes, masks, jewelery and similar things worn during various purposes in primitive periods evoke a statue. The relation of clothing to sculpture has existed in almost every period of history. He sometimes gave information about the people and periods that were sculpted on the sculpture; sometimes it was only used to strengthen the plastic value of the sculpture. Later, in the direction of changing disciplines began to get rid of the traditional boundaries of the sculpture; clothing definitions have also started to differentiate. Sculpture became wearable as a result of artists' innovative understanding and interdisciplinary interaction after the 1960s. In this study, the place of clothing and dress in sculpture art was investigated and the definition of wearable sculpture is tried to be reached with changing expression styles.

Also, the definition of clothing and dictionary search were included and the reasons that reveal the clothing were questioned. Clothing is conceptually evaluated and its relation with body, space and art is mentioned.

Clothing is researched from a historical perspective and on the other side, the relation of clothing, fashion and wearable technology products with art was questioned. Historical transformation of clothing in sculpture art was examined; artists and works of art that are thought to prepare the ground for wearability are mentioned. The ways in which clothing intersected in the context of its relationship with sculpture were investigated and the definition of “wearable sculpture” is approached.

Artists and works of art that will present different perspectives on clothing in art have been reviewed and examined.

Keywords: Sculpture, Wear, Wearable art, Wearable sculpture

ÖNSÖZ

Bu çalışmada asıl amaç, ‘giyilebilir heykel’ tanımına ulaşmak olmuştur. Bu anlamda, konuya farklı bakış açıları getirmeyen dönemlere, topluluklara ya da akımlara değinilmemiştir.

Tez çalışmamda bana destek olmuş ve rehberlik etmiş değerli danışman hocam Doç. Nurbiye Uz’a ve hocalarıma, bana her zaman inanan ve kararlarımı destekleyen aileme, çalışma sürecimde bana destek olan arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

Emel ÜNLÜ



11.07.2019

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

EMEL ÜNCÜ


İÇİNDEKİLER

Sayfa:

BAŞLIK	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	x
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİYİMİN TANIMI VE GİYİM OLGUSUNA GENEL BAKIŞ	2
1.1. Giyim Tanımı ve Sözlük Taraması	2
1.2. Giyim Anlayışına Genel Bakış	2
1.3. Giyinme Nedenleri ve Giyim Fonksiyonları	7
1.3.1. Korunma amaçlı giyim	8
1.3.2. Örtünme ve gizlenme amaçlı giyim	11
1.3.3. Süslenme, dikkat çekme amaçlı giyim	12
1.3.4. İletişim amaçlı giyim	13
1.4. Bir Giyim Objesi Olarak “Beden”	13
1.5. Bir Giyim Objesi Olarak “Mekan”	16
1.6. Bir Giyim Objesi Olarak “Sanat”	17

İKİNCİ BÖLÜM

2. GİYİMİN TARİHİ SÜREÇ İÇİNDE DEĞİŞİMLERİ VE SANATSAL BAKIŞ	19
2.1. Tarihi Süreç İçinde Giyim ve Moda Olgusu	19
2.1.1. Moda ve sanat ilişkisi	21
2.1.2. Moda, sanat ve teknoloji ilişkisi	23
2.2. Sanatta Giyime Genel Bakış	25
2.3. Heykel Sanatının Tarihi Sürecinde Giyim ve Giyilebilirlik Olgusu.	28

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. GİYİMİN SANATÇILAR TARAFINDAN İFADE BİÇİMİ OLARAK ELE ALINIP SANAT OBJESİ OLARAK DEĞERLENDİRİLMESİ	50
3.1. Sanatçılar	50
3.1.1. Alexander Calder (1898-1976)	50
3.1.2. Jean Dubuffet (1901-1985)	52
3.1.3. Lygia Clark (1920- 1988)	53
3.1.4. Nam June Paik (1932-2006)	54
3.1.5. Yoko Ono (1933-)	55
3.1.6. Rebecca Horn (1944-).....	57
3.1.7. Stelarc (Stelios Arcadiou) (1946-)	58
3.1.8. Ana Mendieta (1948-1985).....	59
3.1.9. Antony Gormley (1950-)	61
3.1.10. Oiliver De Sagazan (1959-)	62
3.1.11. Nick Cave (1959-)	63
3.1.12. Ernesto Neto (1964-).....	64

	<u>Sayfa</u>
3.1.13. Tracy Featherstone (1975-)	66
3.1.14. Milena Naef (1990-).....	66
3.2. Kişisel Çalışmalardan Örnekler	68
3.2.1. “Başlık”	69
3.2.2. “Kütle”	70
3.2.3. “İçim Dışında”	71
3.2.4. “Ruhuma Dokunma”	72
SONUÇ	74
KAYNAKÇA.....	76
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1.1. Dünyanın en eski elbisesi, yaklaşık 5500 yıllık, Petrie Mısır Arkeolojisi Müzesi, Londra	3
Görsel 1.2. Taştan yapılma ilk düğme örneklerinden biri, İ.Ö. 7000, Diyarbakır Müzesi, Çayönü	4
Görsel 1.3. Prenses Dou Wan'ın Zırhı, 172 cm, yeşim taşı ve altın iplik, Han Hanedanlığı (M.Ö. 100), Çin Ulusal Müzesi, Pekin	4
Görsel 1.4. “Takangle or Deangle”, 19.5cm, Ahşap, kahverengi patine, beyaz boya, pamuk kumaş, elyaf, deniz kabuğu, cam boncuklar, Fildişi Sahili, Liberya	5
Görsel 1.5. Yontma Taş Çağı'ndan bir kolye, 6. Binyıl, Ankara Anadolu Medeniyetler Müzesi	5
Görsel 1.6. Black Foot, Standing Bear, Big Eagle – photographer Frank A. Rinehart. Photo by Boston Public Library CC BY-SA 2	6
Görsel 1.7. Bonde ailesi Bwa sanatçısı, “Şahin maskesi”, 1985, Boni köyü, Burkina Faso	6
Görsel 1.8. Maslow'un İhtiyaçlar Piramidi	8
Görsel 1.9. Jimmy Nelson, “Geçmeden Önce”, Nenets, Rusya	9
Görsel 1.10. Irving Penn, “Üç Asaro Çamur Adamı”, 1970, Yeni Gine	10
Görsel 1.11. Steve McCurry “Rajastha”, Hindistan	12
Görsel 1.12. Skarifikasyon örneği, Kongo	14
Görsel 1.13. Burma Kabilesi'nden bir kadın, 2015, Tayland	15
Görsel 1.14. Maria Jose Cristerna “Vampir kadın”, avukat, dövme sanatçısı, giyim tasarımcısı	15
Görsel 1.15. Antony Gormley, “Run”, 277.5 x 318.6 x 421.8 cm, Döküm demir, 2016, Londra	17
Görsel 1.16. Niki De Saint Phalle, “She- A Cathedral”, karışık teknik, 1966	18

	<u>Sayfa</u>
Görsel 2.1. Giacomo Balla Fütürist elbise 1920	21
Görsel 2.2. Hüseyin Çağlayan “Table Skirt” 2000	22
Görsel 2.3. Rick Owens ‘Spring Fashion Week Show’, 2016, Paris	23
Görsel 2.4. Marshmallow Laser Feast, “In the Eyes of an Animal”, 2015	24
Görsel 2.5. Japon No Tiyatrosu kostümünden örnek	26
Görsel 2.6. Martha Graham, “Lamentation”, 1935 (photo: Barbara Morgan)	26
Görsel 2.7. Musée Urbain Tony Garnier, 1980	27
Görsel 2.8. Vincent Van Gogh, 45,7 x 55,2 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1888	27
Görsel 2.9. Giyimli Ana Tanrıça Heykelciği. Üst Kısmı Muhtemelen Leopar Derisindendi.....	28
Görsel 2.10. “Winiamana”, 57.5cm, Ahşap, beyaz, siyah ve kırmızı boya, Burkina, Faso	29
Görsel 2.11. Bedu Maskesi takmış Nafana’lı kadın ve erkek, 1967, Bondoukou, Fildişi Sahili	29
Görsel 2.12. Firavun Mikerinos ve Kraliçe II. Hamerrennebti, M.Ö. 2525 Boston Güzel Sanatlar Müzesi, Boston	30
Görsel 2.13. Mısır sanatı: Eski Mısır ailesi	31
Görsel 2.14. Tuthankhamon’un Gömü Maskı, M.Ö 1324	31
Görsel 2.15. Ayakta İbadet Eden Erkek, Taş Heykel, Mezopotamya, Sümer	32
Görsel 2.16. Ayakta İbadet Eden Kadın, Taş Heykel, Mezopotamya, Sümer	32
Görsel 2.17. Kore 693, called the “Peplos Kore”, 118 cm, Mermer. Acropolis Müzesi, Atina	33
Görsel 2.18. Diadoumenos, the Young Athlete, 186 cm, Mermer, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina	33

Görsel 2.19. Prima Portali Augustus, 204 cm, Mermer, M.S 100, Vatikan Müzesi, Roma	34
Görsel 2.20. Annunciation and Visitation, 1252-1275, Notre-Dame Katedrali, Paris	34
Görsel 2.21. Gian Lorenzo Bernini, “Ecstasy of Saint Teresa”, 1647-1652, Santa Maria della Vittoria Kilisesi, Cornaro Çapeli, Roma	36
Görsel 2.22. Auguste Rodin, “Monument To Balzac”, 270x120.5x128cm, Bronz, 1898, Rodin Müzesi, Paris	37
Görsel 2.23. Edgar Degas, “La Petite Danseuse de Quatorze Ans”, 98,4x 41,9x36,5 cm, Bronz, kumaş, ipek, ahşap kaide, 1881, Tate, Britanya	38
Görsel 2.24. Ernst Barlach, “The Shinging Man”, 50.8x 61 cm, Bronz, 1928, İndiana Üniversitesi Sanat Müzesi	38
Görsel 2.25. Oscar Schlemmer, Diver costume from the "Triadic Ballet", 1922	40
Görsel 2.26. Man Ray, “The Enigma of Isidore Ducasse”, 40,5x57,5x21,5cm, keçe ve ipe sarılmış dikiş makinesi, 1920'deki orijinalin 1970 replikası, Tate, Birleşik Krallık	41
Görsel 2.27. Meret Oppenheim, “Luncheon In Fur”, bardak çapı:10,9 cm, tabak çapı: 23,7 cm, kürk kaplı gerçek çay fincanı, tabak ve kaşık, 1936, MOMA, New York	41
Görsel 2.28. Robert Morris, “Standing for Box”, 1961	42
Görsel 2.29. Christo And Jeanne-Claude “Wrapped Reichstag”, 1971-95, Berlin	43
Görsel 2.30. Marcel Duchamp, “First Papers of Surrealism” enstalasyonu, 1942, New York	44
Görsel 2.31. Joseph Beuys, “How to Explain Pictures to a Dead Hare?”, Performans, 1965. Glerie Schmela, Düseeldorf	45

Görsel 2.32. Joseph Beuys “Fat Chair”, 89,8x29,8x29,8 cm, Tahta sandalye ve yağ, 1963	45
Görsel 2.33. Gilbert & George, “The Singing Sculpture”, performans, 1970, Nigel Greenwood	45
Görsel 2.34. Louise Bourgeois “Pink Days and Blue Days”, Çelik, kumaş, karışık teknik, 1997, Whitney Amerikan Sanatı Müzesi Koleksiyonu, New York	46
Görsel 2.35. Michelangelo Pistoletto “Venus of the Rags”, Mermer ve kumaş, 1974	47
Görsel 2.36. Louise Bourgeois “Avenza”, 1975	47
Görsel 2.37. Heidi ve Carl Bucher, “Apparel Sculptures”, köpük üzerine naylon, 1971	49
Görsel 3.1. Alexander Calder, “Figa Pin”, 16 x 11.3 x 2.6cm, Gümüş ve çelik tel, 1940, Özel koleksiyon	50
Görsel 3.2. Alexander Calder, “Jealous Husband”, (Anjelica Huston Wearing), 36.8 x 43.2 x 32.4cm, Pirinç Tel, 1976, New York	51
Görsel 3.3. Jean Dubuffet “Le Triomphateur”, 260 x 145 x 55 cm, Karışık teknik, 1973, Collection Fondation Dubuffet, Paris	52
Görsel 3.4. Jean Dubuffet, “Coucou Bazar”, Performans, Torino, 1978, İtalya	53
Görsel 3.5. Lygia Clark “Six Sensorial Helmets”, Çeşitli renkleri ve kokuları olan ve duymayı, görmeyi ve koku almayı etkileyecek değişik mekanizmalara sahip, kumaştan başlıklar, 1967, Alavaro Clark koleksiyonu, Brezilya	54
Görsel 3.6. Nam June Paik “TV Bra for Living Sculpture”, Charlotte Moorman’la birlikte, 1969	55
Görsel 3.7. Nam June Paik with cellist Charlotte Moorman wearing TV Bra for Living Sculpture, 1969, Galeria Bonino, New York	55

Görsel 3.8. Yoko Ono, “Cut Piece”, Performans, 1964, Yamaichi Hall, Kyoto	56
Görsel 3.9. Rebecca Horn, “Unicorn”, Değişken boyutlarda, Kumaş, ahşap 1970	57
Görsel 3.10. Rebecca Horn, “Finger Gloves”, 70cm, Kumaş, ahşap, metal, 1972	58
Görsel 3.11. Stelarc “Third Hand”, 1881	59
Görsel 3.12. Ana Mendieta, “Ímangen de Yagul” 1973	60
Görsel 3.13. Ana Mendieta, Series “Arbol de la vida/ Tree of Life”, 50.8x 33.7cm, ağaç ve çamurla gerçekleştirilmiş toprak-beden çalışmasının renkli fotoğrafı, 1977, Old Mans Creek, Iowa	61
Görsel 3.14. Antony Gormley, “Blind Light”, 320 x 978.5 x 856.5cm, Florasana ışığı, su, ultrasonik nemlendirici, güçlendirilmiş cam ve alüminyum, 2007, The Hayward Gallery, London	62
Görsel 3.15. Olivier De Sagazan, “Transfiguration”, 1999	63
Görsel 3.16. Nick Cave, “Soundsuit”, 233.68 x 114.3 x 78.74cm, Karışık teknik, 2011	64
Görsel 3.17. Nick Cave, “Soundsuit”, 248.92 x 96.52x 83.82cm, Karışık teknik, 2011	64
Görsel 3.18. Nick Cave, “Soundsuit”, 279.4 x 91.44x 81.28cm, Karışık teknik, 2011	64
Görsel 3.19. Ernesto Neto, “The Body That Carries Me”, Elastik kumaşlar, baharatlar, polistiren topları, Guggenheim Bilbao Müzesi, İspanya.....	65
Görsel 3.20. Ernesto Neto, “Humanoids”, Elastik kumaşlar, baharatlar, polistiren topları, 2001.....	65
Görsel 3.21. Tracy Featherstone “Wearable Structure: Yellow Pod”, 10.16x 15.24x10.16cm, Ahşap ve kumaş, 2010.....	66

Görsel 3.22. Tracy Featherstone “Wearable Structure: Side Bump”, 7.62x 5.08x40.64cm, Ahşap, 2010.....	66
Görsel 3.23. Milena naef, “Fleeting Parts”, Değişken ölçülerde, Cristallina Mermer, 2016.....	67
Görsel 3.24. Milena naef, “Fleeting Parts”, Değişken ölçülerde, Cristallina Mermer, 2016.....	67
Görsel 3.25. Emel Ünlü, “Başlık”, 100x36x29cm, Kot, plastik, strafor, 2019	70
Görsel 3.26. Emel Ünlü, “Kütle”, 46x60x58cm, Kumaş, tel, plastik, strafor 2019.....	71
Görsel 3.27. Emel Ünlü, “İçim dışımda”, 80x77x45cm, Kumaş, tel, elyaf, 2019	72
Görsel 3.28. Emel Ünlü, “Ruhuma dokunma”, 120x60x60cm, Kumaş, karton, elyaf, strafor, plastik, 2019	73

GİRİŞ

Giyim, doğanın sınırlamalarına maruz kalan beden için kurtarıcı olmuştur. Bedenin çıplaklığına son vererek, örtmüş, sarmış, kaplayarak korumuştur. İlk olarak korunmayla günlük yaşama dahil olan giyim daha sonraları anlamlar yığına dönüşerek semboller, tanımlar halini almıştır. Giyimi ya da giysiye kullanan kişi hakkında kültürel, siyasal, ekonomik, dini, statü, cinsiyet, yaş, bakış açıları vb. çıkarımlar yapılabilir. Heykelin de üzerine işlenen kıyafetlerin o dönem hakkında bilgiler vermesi giyimin bu özelliği ile benzerlik gösterdiği söylenebilir. Daha sonraları, moda ve sanatın etkileşimi sonucu çeşitli kavramsal kaygılar aracılığıyla, ortaya çıkan giysiler ‘giyilebilir sanat’ kavramının çıkmasına neden olmuştur. Sanat ve tasarım ilişkisinin savunucusu olan Bauhaus okulunun bakış açısı, sanat, tasarım ve giyimin birlikteliğinden doğan giyilebilir sanat ve teknolojik gelişmeler gibi etmenler giyimi sanata ve heykele yakınlaştırmıştır.

Çalışmanın birinci bölümde, giyim hakkında detaylı bilgiler elde edebilmek için sözlük taraması yapılmış; ‘girmek’, ‘geçirmek’, ‘takmak’ gibi sözcüklerinde giymek anlamında kullanılabileceği anlaşılmıştır. Aynı bölümde deyim ve atasözlerine de yer verilmiştir. Daha sonra genel bakış başlığı altında giyimin ortaya çıkışı, giyinme nedenleri; korunma, örtünme, süslenme, dikkat çekme ve iletişim gibi fonksiyonları ele alınmıştır. Giyim objelerinin neler olabileceği hakkında sorgulamalar yapılmış; giyim fonksiyonuna ek olarak, kavramsal anlamda beden, mekan ve sanatla olan ilişkisi incelenmiştir.

İkinci bölümde; giyimin tarihi, moda, sanat ve teknolojiyle ilişkisi, sanatta yer bulması, heykel sanatında tarihi süreç içinde gelişimi irdelenmiştir. Giyimin ya da giysinin, moda ve sanatla ilişkisi sonucu, estetik bir objeye dönüşümü, ilerleyen teknolojinin giyime ve sanata etkileri sonucu farklılaşan giyim anlayışlarına değinilmiş, örneklerle desteklenmiştir. Konu gereği heykelin tarihi süreç içerisinde dönüşümünü; ilkel dönemden başlayarak, modernizm, modernizm sonrası dönem ele alınmış; konuya farklı bakış açısı sunmayan örneklerle değinilmemiştir. Özellikle, Bauhaus, giyilebilir sanat üzerinde durulmuştur.

Üçüncü bölümde giyimi farklı şekillerde vurgulamaya olanak sağlayan, sanatçılar doğum tarihleri göz önünde bulundurularak sıralanmış ve sanat eserleri üzerinde örnekler verilerek değerlendirilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİYİMİN TANIMI VE GİYİM OLGUSUNA GENEL BAKIŞ

1.1. Giyim Tanımı ve Sözlük Taraması

Giyim kelime anlamıyla; giyilecek şey, elbise, giyme tarzı ve şekli, birbirini tamamlayan şeylerin hepsi, giyilen şeylerin hepsi olarak tanımlanır (Püsküllüoğlu, 1995, s. 652). Giyim, giy köküyle başlar. Giyme, giyit, giyiş, giyinme, giyinmek, giyiniş gibi sözcükler giyimi eylem olarak tanımlar. Giyim, giysi, giyecek, kıyafet sözcükleri ise giymek için kullanılan eşyaları anlatır. Giyinik olma durumu, üzerinde herhangi bir giysiyi bulundurma; giyilme ya da giydirilme bir başkası tarafından eyleme maruz kalmadır. Girmek, geçirmek, taşımak, kullanmak, örtünmek gibi giy köküyle başlamayan ancak giymek anlamında kullanılan sözcükler de bulunmaktadır (Sev, 2017, s. 3-11), (Püsküllüoğlu, 1995, s.628, 652, 653), (Çağbayır, 2007, s. 1723, 1725), (Hançerlioğlu, 1992, s.225, 236, 237).

Kıyafetin önemi ve algılanışı atasözlerine ve deyimlere de yansımıştır; “dost başa düşman ayağa bakar”, “giyimine bakan bey oğlu sanır”, “ye kürküm ye”, “giyimi kuşamı yerinde” ve “giyinip kuşanmak”, gibi yaşanan toplum içindeki zihniyeti yansıtır niteliktedir.

1.2. Giyim Anlayışına Genel Bakış

Giyim ilk çağlardan bugüne insan hayatında önemli bir yer tutmuştur. Çeşitli ihtiyaçlar, amaçlar doğrultusunda ortaya çıkan giyim, evrimleşerek günümüze kadar gelmiştir.

Giyimin ilk aşamada görünen en önemli sebebinin korunma ihtiyacı olduğunu söyleyen Sabahattin Türkoğlu (2002; 4), bu ihtiyacın, iklim ve coğrafya çeşitliliğine göre değişiklik gösterdiğine değinmiştir. İnsan bedeni hayatı boyunca giyim materyalini deneyimlemiş ve şekillendirmiştir. Giyim konusuna bir başka açıdan bakıldığında, insanların giydiği ilk elbiseleri onların içine girip, korunduğu ve yaşam sürdüğü evi sayılmaktadır (Arıç, Mayıs 2007, s. xiii).

Giysinin kökeni ve giyimin ne zaman ortaya çıktığı konusu giyim malzemesinin dayanıksız yapısından ötürü belirsizdir. Ancak arkeolojik çalışmaların verilerine göre, “...ilk süslenmenin orta Paleolitik döneme (yani yaklaşık 400.000 yıl önce) kadar gittiği tahmin edilmektedir. İlk giyimin de yaklaşık 50.000 yıl önce Eski Taş Çağı’nda kuzey

Rusya’da görüldüğü kaydedilmektedir” (Kaiser’den aktaran; Kutlu ve Özmen, 2008, 309). Bu konuda tarihi bilgilere ulaşmak ancak rölyefler, freskler, mozaikler, papirüs kağıtları, tablolar, el yazmaları, gravürler, paralar, sikkeler vb. geçmiş uygarlıkların sanat eserleri analiz edilerek bulunmuştur. Ancak bu sanat eserleri üzerinde gözlenen figürler ve giysiler tam olarak o toplumdaki gerçeği yansıtamayabilir. Çünkü heykeli yapılan ya da paranın üzerine portresi basılan kişi o toplumda elbette sıradan halktan biri olmayacaktır. Bu ayrıntı göz önünde bulundurularak belirli döneme kadar giyim tarihi ile ilgili bilgilerin üst sınıflara ait bilgiler olduğu kabul edilmelidir (Pektaş, 2006 s.45), (Bkz. Görsel 1.1).



Görsel 1.1. Dünyanın en eski elbisesi, yaklaşık 5500 yıllık, Petrie Mısır Arkeolojisi Müzesi, Londra (<https://www.independent.co.uk/news/uk/worlds-oldest-dress-found-to-date-back-5500-years-a6883791.html>, Erişim Tarihi: 20.06.2019)

Coğrafya, en eski dönemlerden bu yana canlılar üzerinde birçok etkiye sahip olmuştur. Aynı zamanda insan yaşam biçimlerini de etkilemiş ve şekillendirmiştir. Doğayı kontrol edemeyen insan, türünün devamlılığı için kendini korumaya ve çıkarları doğrultusunda kullanmaya çalışmıştır (Haviland, Prins, Walrath, Mcbride, 2008, s.206). Hayatta kalma mücadelesi verirken gelişim göstererek ‘araç yapma’ yetisi kazanmıştır (Şener, 1995) (Bkz. Görsel 1.2). İşte giyim de bunlardan biridir.



Görsel 1.2. Taştan yapılma ilk düğme örneklerinden biri, İ.Ö. 7000, Diyarbakır Müzesi, Çayönü (Türkoğlu, 2002, s.11)

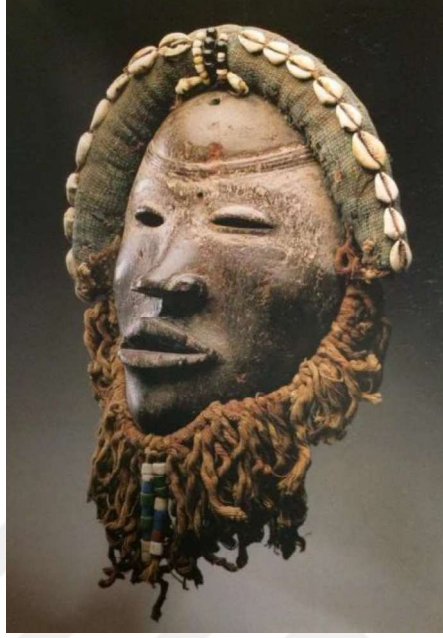
Genel anlamda giyim ve beden ilişkisi doğumdan ölüme hatta Görsel 1.3.’te görüldüğü gibi ölmüş bedenler de dahil olmak üzere insan yaşamında farklı anlamlarda da olsa yer almıştır. Giyim, insan vücuduyla bütünleşik, onunla hareket eden, şekil alan yapıdadır; görsel ve tensel duylulara hitap eder.



Görsel 1.3. Prenses Dou Wan’ın Zırhı, 172 cm, yeşim taşı ve altın iplik, Han Hanedanlığı (M.Ö. 100), Çin Ulusal Müzesi, Pekin (Farthing, 2012, s.45)

Giysi ya da giyim, her türlü giyim eşyası, elbise, kıyafet vb. olabilirken aynı zamanda içine girilen mağara gibi bir mekân da olabilmektedir. Maskeler (Bkz. Görsel 1.4), takılar (Bkz. Görsel 1.5), vücut boyalamaları, dövmeler, deriyi keserek bırakılan izler vb. giyim olarak değerlendirilebilir. Kısaca Refiye Şenesen (2008, s. 413)’in de belirttiği gibi vücuda yapılan müdahaleler giyim olarak ele alınabilir. Her bir müdahalenin bir dil oluşturduğu söylenebilir. Aynı zamanda “kıyafet sahip olunan dünya görüşünün aynasıdır” (Barbarosoğlu 2002, 11), insanlara kimlikler de giydirir. Kıyafet seçimi kişinin estetik bakış açısını yansıtırken yaş, cinsiyet, eğitim düzeyi, dünya ve

yaşam görüşü, sosyal ve ekonomik durum gibi birçok konuda mesajlar ileten imajlar oluşturlar.



Görsel 1.4. “Takangle or Deangle”, 19.5cm, Ahşap, kahverengi patine, beyaz boya, pamuk kumaş, elyaf, deniz kabuğu, cam boncuklar, Fildişi Sahili, Liberya
(Hahner-Herzog, 2004, s. 33)



Görsel 1.5. Yontma Taş Çağı'ndan bir kolye, 6. Binyıl, Ankara Anadolu Medeniyetler Müzesi
(Türkoğlu, 2002, s. 4)

Giyimi şekillendiren bir başka etki de kültürdür. Farklı toplumların yaşam biçimleri, giysilerin çeşitliliği üzerinde etkilidir. Bu çeşitlilik, farklı giyim anlayışlarının ortaya çıkmasını sağlamıştır (Crane, 2003, s. 12) (Görsel 1.6). Örneğin, ava çıkmadan önce yapılan büyüsel amaçlı danslarda giyilen kıyafetler, savaşa gitmeden önce sürülen

boyalar vb. hem o toplumun yaşam biçimini ortaya koymakta hem de giyilen kıyafetler yapılacak eylemle bütünleşmektedir (Fischer, 2012, s. 52-54), (Bkz. Görsel 1.7).



Görsel 1.6. *Black Foot, Standing Bear, Big Eagle* – photographer Frank A. Rinehart. Photo by Boston Public Library CC BY-SA 2
(<https://www.thevintagenews.com/2019/05/06/sioux-native-american-leaders/> Erişim Tarihi: 15.07.2019)



Görsel 1.7. *Bonde ailesi Bwa sanatçısı, “Şahin maskesi”, 1985, Boni köyü, Burkina Faso*
(<https://africa.uima.uiowa.edu/topic-essays/show/6?start=16> Erişim Tarihi: 20.06.2019)

Giysilerde kullanılan renkler de sosyal ve kültürel bir gösterge olarak değerlendirilebilir, aynı zamanda kişinin, giyindiği rengin psikolojisine büründüğü söylenebilir. Toplumdan topluma değişiklik gösteren giysilerde renk, çevreye ve yaşantılara göre anlam kazanır. Örneğin siyah birçok toplumda yası simgelerken buna karşılık Çinlilerde yasin rengi beyazdır (Altıntaş ve Çamur, 2005, s. 215).

Coğrafya, kültür, gelenekler, yasal zorunluluklar, sınıfsal farklar, gelir düzeyi, cinsiyet, yaş, meslek vb. giyimi belirleyen faktörlerdendir. Giyim sözlü ve yazılı olmayan bir iletişim (Davis, 1997, s. 211), aynı zamanda dışavurum aracıdır. İnsan hayatında farklı biçimlerde yer almakta ve davranışlarını şekillendirmektedir. Örneğin uyurken ya da spor yaparken giyilen kıyafetler aynı değildir.

Bu tanımlamalardan yola çıkarak, tarih öncesi çağlardan bugüne kadar giyim ilk olarak günlük yaşamda daha sonraları ise sanatta, bilimde ve birçok alanda yer alarak var olmuştur. Giyimin yapısal özellikleri düşünüldüğünde örtme, kaplama, kapatma, sarma, kuşatma, üstüne ekleme, bir yüzey olma gibi biçim dilleri yaratarak insan hayatında varlığını devam ettirdiği görülmektedir.

1.3. Giyinme Nedenleri ve Giyim Fonksiyonları

“Birçok bilim adamı, nesneler ve insanların birbirlerini etkilemesinden doğan ihtiyaç kavramına çeşitli modeller üretmişlerdir (Yerdelen,2014, s.3)”. Bu temel ihtiyaçlarından biri barınma ve korunmaya yarayan giyimdir. İlk örneklerinden biri Maslow’un piramidin içindeki hiyerarşik basamaklar olarak betimlenen beş katmanlı insani ihtiyaç modelini kapsayan bir motivasyon teorisi olan çalışmasıdır (Bkz. Görsel 1.8). Piramidin en altındaki biyolojik ve fizyolojik ihtiyaçlar arasında yer alan giyim ihtiyacının giderilmesiyle bir üstteki gereksinimine doğru otomatik olarak ilerler ve davranışları motive eder (Yıldırım, 2015, s. 404).



Görsel 1.8. Maslow'un İhtiyaçlar Piramidi

(<https://www.haberturk.com/maslow-un-yeni- ihtiyaclar-piramidi-2084788-ekonomi#>, Erişim Tarihi: 15.06.2019)

Giyim, birçok ekonomist, sosyolog ve psikologların dikkatle üzerinde durdukları bir araştırma konusu olmuştur. Giyim ihtiyacı ilk olarak utanma, koruma ve süslenmeyle başlar. İlkel toplumlarda süslenme olarak giyimin, uzun süre korunmadan önce geldiği belirtilmektedir. Daha sonraları bunlara ek olarak ilk aile topluluklarının kurulmasının, giyinme olgusunu şekillendirdiği söylenmektedir. Giyim konusuna toplumların gelişmesi ve uygarlaşması ile daha çok önem verildiği ileri sürülmektedir (Kırğızoğlu, 1992, s. 9-10), (B. Tizer, Sapmaz, İyikan, 1965, s.4)

Giyim insanın kendi bedenini başka bedenlerle ilişki geliştirmesi açısından da önemlidir (Canatan, 2011, s. 57). Aynı zamanda biyolojik, psikolojik, felsefi açılarından insanların ihtiyaçlarını karşılamıştır ve doyurucu olmuştur. Kıyafet bedeni ayrıştırabilirken eğitimde tek tip kıyafet giyme örneği gibi aynılaştırabilir.

Korunma, örtünme ve gizlenme, süslenme ve dikkat çekme, iletişim kurma vb. gibi birçok amaca hizmet etmesi giyimin en önemli fonksiyonlarındadır. Giyimi ya da giysiyi daha iyi anlayabilmek için bu fonksiyonlara değinmek gerekecektir.

1.3.1. Korunma amaçlı giyim

Kendini korumak, sığınmak, sakınmak (http-1) anlamına gelen korunma ya da korunmak bütün canlıların ortak içgüdüsel davranışıdır. Korunma ihtiyacı insanların yaşam devamlılığını sağlamakla kalmamış, belki de iletişim gibi gerekliliklerin de ortaya çıkmasına sebep olmuştur. İşte giyim de beden ve çevre arasında bir bariyer oluşturabilir;

sıcak veya soğuk koşullara karşı yalıtım sağlayabilir; güvenliğini artırarak kullanıcıyı belirli unsurlardan korur.

İnsanlar, sadece gözle görülen çevresel etmenlere karşı değil, ruhani varlıklardan ya da kötü bakışlardan korunmak için de farklı giyim şekilleri oluşturmuşlardır. Örneğin; bugün bile dinsel şenliklerinde hayvan kılığına girerek onlar gibi hareket eden; bir bakıma avına karşı güç ve korunma sağlayacaklarına inanarak kutsal danslar yapan bazı kabileler vardır (Gombrich, 2007, s. 42). Diğer önemli bir örnek de Türk toplumunda korunma amaçlı giyim eşyalarından biri olan nazar boncuklarıdır.



Görsel 1.9. Jimmy Nelson, “Geçmeden Önce”, Nenets, Rusya
(<http://www.atchuup.com/disappearing-indigenous-tribes/> Erişim Tarihi: 10.04.2019)

Daha önce de bahsedildiği gibi giyim insanı çevre ve iklim koşullarından korur. Bu nedenle dünyanın farklı yerlerinde yaşayan insanların ya da toplumların giyimleri de buna göre şekil aldığı söylenebilir. Örneğin Eskimoların kürklü elbiseleri onları şiddetli soğuktan korurken, çöllerde yaşam süren insanların güneş ve kum fırtınalarına karşı uzun, açık renkli, kapalı giysiler tercih ettikleri görülmektedir (Bkz. Görsel 1.9). Ancak insan yaşamı, düşüncesi, gelişimleri doğrultusunda bugün farklı anlayışları görmek mümkündür.

Geçmişte demir çağında yaşamış Britonlar’ın bedenlerini doğal pigmentlerle boyayarak derinin soğuma etkisini kontrol ettiklerini, Aborjinlerin üstlerine çamur yapıştırarak böceklerin saldırılarına karşı kendilerini koruduklarını, güney Amerikalıların su kabağından yaptıkları kol askısının sakatlanmalardan korundukları... gibi birçok örnek verilebilir (Yerdelen, 2014, s.1).

İklim şartlarından korunma amaçlı giyinmenin tanımına uymayacak örnekler de görülmüştür.

Avustralya Aborjinleri -5°C ve $+47^{\circ}\text{C}$ arasında değişen sıcaklıkta yaşarlar ve sadece bellerine sarılı kısa bir kıyafet giyerler (Rouse, 1989: 2). Bir diğer çarpıcı örnek de Güney Amerika'nın en güney ucunda Tiera de Fuego da yaşayan Yagganlardır. Antropolog Charles Darwin ziyaret ettiği yerlilerin vücutlarında buzların eridiğini gözlemiştir. Bu insanlara battaniye verildiğinde, örtünüp sarınmak yerine, parçalayıp dekorasyon olarak kullandıklarından bahsetmektedir (Bernard'an Aktaran Pektaş, 2006, 17).

Korunma anlamında giyim olarak değerlendirebilen bazı toplumların savaşırken kendi yüz ve vücut boyamaları, tüy gibi çeşitli nesneler takmaları, saçlarını kazıtmaları vb. düşmanı üzerinde yarattığı korkuyla üstünlük sağlamalarına yardımcı olduğu bilinmektedir (Gündüz, 2016, s. 150). Buna ek olarak, zırhlar ve insan bedeninde taşınan silahlar da korunma amaçlı giyim örnekleri olarak değerlendirilebilir (Bkz. Görsel 1.10).



Görsel 1.10. Irving Penn, “Üç Asaro Çamur Adamı”, 1970, Yeni Gine
(<https://www.dazeddigital.com/fashion/gallery/23755/17/irving-penn-centennial> Erişim Tarihi: 10.04.2019)

Korunma amaçlı giyimde rengin de oldukça önemi vardır. Bu renkler, kullanım alanına ve kullanım amacına göre değişiklik gösterir. Bazı renkler kamuflaj etkisi yaratırken, bazı renkler de tehlikeyi çağırıştır, bazıları ise görünür olmak için seçilmiştir.

Bazı giyimler polis, asker, sağlık personeli, din görevlisi vb. gibi yapılan içi tanımlarken, bazıları da tehlikeli çalışma ortamlarından korunmak için üretilmiştir. Gaz maskesi, güvenlik kemeri, baret gibi malzemeler çalışanların korunmasını sağlayan yardımcı giyim elemanları olarak değerlendirilebilir.

İnsanlarda olduğu gibi hayvanlar dünyasında da giyim tanımlamalarına rastlamak mümkündür. Bazı hayvanların doğaya uyum sağlayabilmek için giyim değiştirdiği gözlemlenebilir. Hayvanların kışın uzayan tüyleri, yaprağını döken ağaçlar, kabuğu olmayan keşiş yengecinin içine girdiği deniz kabuğu, etrafına koza ren tırtıl, tehlike anında renk değiştiren bukalemun buna örnek olarak gösterilebilir.

1.3.2. Örtünme ve gizlenme amaçlı giyim

rtnmedeki ilk amaç korunmadaki amaçlarla benzer niteliktedir. İnsan utanma duygusu yanı sıra i ve dış organlarını korumak için örtünme ihtiyaı duymuştur (Türkoğlu, 2002, s. 4). Vücudun bir parçası bir eklentisi olan giyim, vücudu sarıp sarmalar niteliktedir. Bu anlamıyla bir şeyleri örtüp gizleyebilecek yapıdadır. İlkel dönemde örtme, kapama mantığıyla kullanılan giyim sonraki dönemlerde ek olarak birçok inanişta belirleyici olmuştur. Kültürler kadar, kültürün bir parçası olan dini inanişlar da kıyafet konusunda belirleyicidir ve dinler tarafından kurallar koyularak düzenlenmektedir (Arıç, 2007, s. 2).

Lawrence Langner'e göre; "insanlarda, ilk zamanlardan beri giysi, aşağılık duygusunu kapatmak; üstünlüğünü, karşıdakilerine veya başkalarına inandırmayı başarmak; hayranlık kazandırma ve kendine güven sağlamak için giyilmiştir (Kıręızoęlu,1992, s.9-10)" (Bkz. Görsel 1.11).



Görsel 1.11. *Steve McCurry, "Rajastha", Hindistan*
(<https://www.leiladylei.com/blog/2012/06/10/the-face-of-human-condition/> Erişim Tarihi: 13.04.2019)

Giyim, halinden memnun olmayan kişilerin kostüm, makyaj gibi malzemelerle kendilerini örtmeleri ve yeni kimlik oluşturmalarını da sağlamaktadır (Barbarosoğlu, 2010, s. 10).

1.3.3. Süslenme, dikkat çekme amaçlı giyim

Her birey doğal bir eğilim olarak güzel ve çekici görünmeye, süslenmeye yatkınlık göstermektedir. Giyim çeşitliliği, insanın kendi bedenini istediği şekilde şekillendirmesi ve çevresine sunmasına olanak sağlamasının sonucudur.

Güzel olma ve süslenme tutkusu, çağlar boyu değerinden hiçbir şey yitirmeksizin süregelmiştir. İncelendiğinde, oldukça zengin bir tarihçesi olan bu tutku, bundan böyle de değerinden hiçbir şey yitirmeksizin, sürüp gidecektir. Tutkudaki sürekliliğe karşın, güzellik anlayışı, güzellikle ilgili değer ölçüleri, zamana, ülkelere ve kişilere göre değişiklik göstermiştir. Dünün güzellik ölçüsü ile, bugünün güzellik ölçütleri, çok farklıdır. Güzellik konusunda günümüzün temel sorunu, çekici olabilmektir (Kırgızoğlu, 1992, s. 9).

İnsan bedenine yapay örtü olan giysiler aynı zamanda kişinin benliğini ortaya koymasına yardımcı olmuştur. Geçmişten bugüne, kendini tanımlama, bir gruba ait hissetme, kendini diğer insanlardan ayırma ve dikkat çekme ihtiyacı duyan insan için giyim, en etkili araçlardan biridir. Bir gruba ait olma Erich Fromm'a göre kişi davranışının belirleyicilerindendir (Kuzgun, 1972, s. 163-178). Jean-François Bouvet (2004, s. 14)'e

göre kendini sergileme adsızlıktan kurtulma çabasıdır. Duj Kodzoman (2019, s. 1)’a göre de giysiler etrafa güçlü sinyaller gönderir.

Korunma amaçlı da kullanılan makyaj ya da boyanma gizlenme olarak da değerlendirilebilir. Aynı zamanda kişiliği sergilemek, fiziksel özellikleri vurgulamak düşüncesiyle de uygulanmıştır. Günümüzde boyanma dikkat çekici niteliğini sürdürmektedir. Ayrıca boyanma ve giyim, insanı topluluk içinde fark edilebilir hale getirirken, estetik zevke hitap ettiği için de bireyi daha mutlu kılmıştır. "Hiç kimse, bir hiç kimse olarak görülmek istemez ya da pek az kimse isteyebilir bunu; ama kıyafetten yararlanarak birisinin birisi olduğu izlenimini yaratmak da ne ilk bakışta görüldüğü kadar kolaydır nede o kadar açık (Davis, 1997, s. 72)".

1.3.4. İletişim amaçlı giyim

Sözsüz iletişimin araçlarının en önemlilerinden biri giyimdir ve insanların diğerleriyle iletişimde önemli bir etkiye sahiptir. İnsanlar giyim yoluyla, kendileri hakkında bir şeyler anlatır ve giyimleri hayat tarzlarına, konumlarına, statülerine vb. ilişkin göstergeleridir (Davis, 1997, s. 16).

Kıyafetler, insanın ekonomik, psikolojik ve entelektüel gereksinimlerden doğan maddeci yaşamın nesneleridir. Tüketime en görünür biçimlerinden biri olan giyim (Crane, 2003, s. 11), sosyal norm tanımlamalarına cevap verirken, bazı zamanlarda ulaşmak istediğimiz sosyal statüye giden yoldur. Fiziksel varlığımızı yansıtmamızı ve tanınmamızı da sağlayan bir form olarak işlev görürler.

Oscar Wilde’ın “dış görünüşe göre karar vermeyenler, olsa olsa sığ insanlardır. Dünyanın gerçek gizemi, görünmeyende değil, görünür olandadır (Davis, 1997, s. 13)” sözleriyle, kıyafetlerin onları giyen kişiler hakkında bilgiler içerdiğini destekler niteliktedir. Janet Elsea bir yabancıyla karşılaşmada ilk dört dakikada görüntünün yüzde 55 oranında o kişinin doğasını ve karakterini anlamaya yardımcı olduğunu belirtmektedir (Yerdelen, 2014). Görüldüğü gibi iletişim araçlarından biri olarak değerlendirilebilen giysiler aynı zamanda insan yaşamına yön veren konumdur.

1.4. Bir Giyim Objesi Olarak “Beden”

Beden ve giyim ilişkisi ele alınırken karşılıklı bir ilişki olduğu görülür. Dünyaya giysisiz gelen insanın ilk giysisi yine kendi tenidir. Mevlana’nın ‘beden canın elbisesine benzer’ sözü bu düşüncüyü destekler niteliktedir (Gölpınarlı, 1973, s.198). Giyim beden

mekânı olurken beden de başlı başına benliğin, ruhun ve bedene yüklenen birçok olgunun mekânı olarak, karşımıza çıkacaktır. Ejder Okumuş (2009, s. 1)’a göre beden, insanın insan olarak sosyal hayatta var oluş mekânıdır.

Giyim bedeni fiziksel ve düşünsel bağlamda çevreleyen, sınırlayan, tanımlayan bir olgudur. Beden de ruhun kıyafetini, ruhun nesneleşmiş halini yansıtır. “Beden, hem aklın ve ruhun bir taşıyıcısı olarak hem de aklın ve ruhun kendilerini kanıtlamasında bir aracı olarak rol oynar (Erinç, 2004, s. 153)”. “İnsanlık tarihi, bir bakıma toplumsal düzenlerin, siyasal iktidarların, ideolojilerin ve dinlerin bedene müdahaleleri tarihidir (Okumuş, 2009, s. 5)”. Aynı şekilde diğer bedenler hatta bedenın kendisi de buna neden olabilmektedir.



Görsel 1.12. *Skarifikasyon örneği, Kongo.*
(Şeyhun, 2010, Sayı. 115, s.13)

Kültürel bir olgu olan beden, kendi benliğinden öteye her dönem farklı tanımlamalar ve anlamlarla şekillendirilmiştir. Örneğin bazı toplum ya da topluluklarda insanların kendi bedenlerini, doğa yapısına benzer kesikler, yarıklar, kabuklar, şeritler, delikler ve dolgularla engebeli bir araziye (Çabuklu, 2004, s. 96-97) dönüştürerek kendilerine giysi oluşturdukları söylenebilir. Tüm bunlar zamanla, kişinin toplumdaki konumunu vurgulamakla kalmayıp güzelliğin de bir simgesi haline dönüşmüştür (Şeyhun, 2010, s. 13) (Bkz. Görsel 1.12, 1.13).



Görsel 1.13. *Burma Kabileleri'nden bir kadın, 2015, Tayland.*
(https://www.pixelchromephototours.com/burma-tribes-oct-2015.html#.Vk4t8_kvds Erişim Tarihi: 20.06.2019)

Orta çağda reform karşıtı kilise bedeni, “ruhun iğrenç giysisi” olarak adlandırmıştır (Corbin, Courtine, & Vıgarello, 2008, s. 17-18). Bedeni dizginlemeye, kontrol altında tutarak kendine dahil etmeye çalışmıştır.

Beden farklı yaşam biçimlerinde, toplumlarda ya da dönemlerde farklı anlamlar üstlenebilmiştir (Bkz. Görsel 1.14).



Görsel 1.14. *Maria Jose Cristerna “Vampir kadın”, avukat, dövme sanatçısı, giyim tasarımcısı*
(<https://www.orlandosentinel.com/features/os-mexican-vampire-woman-fla360-20110916-story.html> Erişim Tarihi: 19.06.2019)

Tüketim toplumu denilen tarihsel evrede aksi iddia edilse bile yaşamın içsel merkezi olmasına rağmen beden, kendisine bir şey yapılan nesne olmaktan kurtulamamıştır. Çağlar boyunca hep, belirlenen, sınırları çizilen, konumlandırılan olmuştur (Köse, 2011, s. 79).

Postmodern dönemde ise beden söylemlerinde, öncelikli olarak cinsel kimliklerin ön planda olduğu gözlemlenir. Antonin Artaud, insan özgürlüğünün ancak "organsız bir bedenle" sağlanabileceğini söyler. Çünkü Artaud'ya göre, organlar insana verilmiş imkanları değil, aksine insana tarihsel ve sosyal olarak yapışmış sınırları temsil ederler. Yapıştırılan her organ, insanın özgürlüğüne yönelen bir taciz işlemi görür. İnsanı kısıtlar (Aktaş, 2000).

1.5. Bir Giyim Objesi Olarak “Mekan”

Yeryüzü dünden bugüne insanlığa sahne olan en büyük mekan olmuştur. Shakespeare, ‘dünya bir tiyatro, insanlar birer oyuncu’ diyerek, her bir kişinin bu oyunun parçası, kostümleri ve rollerinin olduğuna vurgu yapmaktadır. Ona göre bedenler o rol için hareket edip çabalamakta, her yeni rolde onları giyip çıkarmaktadır (http-2).

İnsanın bir mekanın içinde olması ya da girmesi giyim tanımına uygun olarak daha önce de bahsedildiği gibi onun elbisesi olarak değerlendirilebilir. Giyimin bedeni şekillendirdiği düşünülürse mekanın da aynı işlevi yerine getirdiği söylenebilir. Giysiler gibi mekan da insan bedenini korur, statü belirler vb. Bu açıdan bakıldığında mekana girmek, orada bulunmak, mekana maruz kalmak bedene fiziksel, psikolojik vb. açılardan şekil verdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Örneğin, dağda, denizde, köyde ya da şehirde bulunmak, okulda, mahkemede, hastanede, müzede ya da evde olmak insanı farklı şekillerde etkiler, davranışlarına yön verir. Aynı şekilde nesneler bu açıdan ele alındığında örneğin bir müze ya da galeri, sanat eserleri için onların kıyafetleridir denebilir (Bkz. Görsel 1.15). “...biraz Kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmiyeti, biraz deney laboratuvarı gizemiyle şık bir tasarımı buluşturan’ modern sanat galerisi, ‘benzersiz bir estetik mekan’ olarak 20. Yüzyıl sanatının kendine has ‘kabuğu’dur (O'Doherty, 2016, s. 9)”.



Görsel 1.15. Antony Gormley, “Run”, 277.5 x 318.6 x 421.8cm, Döküm demir, 2016, Londra (Caiger-smith, 2017, s.425)

1.6. Bir Giyim Objesi Olarak “Sanat”

Sözlükte “bir duygu, tasarı, güzellik vb.nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık” (<http-3>) olarak tanımlanan sanat, insan zihninde yer eden, biçimsel ve düşünsel anlamda etkileyen, hayatı anlamlandıran, yön veren vb. özelliklere sahiptir.

Biçim ya da içerik olarak sanat nesnesi birçok dil barındırdığı, izleyicinin sanat nesnesi karşısında aynı zamanda bir müdahaleyle de karşı karşıya olduğu söylenebilir. Bir sanat eserinde giyim ya da giysi konusu düşünülürken, şekillendiriliş aşamasında ve sonrasında birçok giyim ve giydirme örneklerinden bahsedilebilir. Örneğin, bir heykelin; kil ya da metal gibi eklemeli malzemelerle şekillendirilirken, boyama kaplama yapılırken ya da farklı malzemeleri birbirine geçirmeye yapılan heykellerde giydirme işleminden bahsedilebilir. Konu, kültürel, dönemsel ya da sanatçının yorumlarına bağlı olarak bir heykel üzerinde giysilerin işlenmesinden söz edilebilir. Mekan olarak değerlendirilen çalışmaların ise içine girilebilir olması nedeniyle giyilebilir olduğu söylenebilir. Sanat nesnesinin ya da heykelin insan bedeninde yer edinmesi biçiminde tasarlanmış heykeller giyilebilir heykel olarak gösterilebilir (Görsel 1.16).



Görsel 1.16. Niki De Saint Phalle, “She- A Cathedral”, karışık teknik, 1966.
(https://www.modernamuseet.se/stockholm/wp-content/uploads/sites/3/2015/12/Historia_HON_1966_ModernaMuseet-1440x978.jpg Erişim Tarihi:20.06.2019)

Biçim ya da içerik olarak sanat nesnesi birçok dil barındırdığı, izleyicinin sanat nesnesi karşısında aynı zamanda bir müdahaleyle de karşı karşıya olduğu söylenebilir. Örneğin bir heykel karşısında izleyici onun yapılandırılış şekli nedeniyle yani, büyüklüğü, malzemesi, konusu, içeriği, biçimi, mekanda yer alış biçimiyle vb. bir bütün oluşturmakta, izleyicisine yön vermekte, kendine katmakta ve iletişim şekillerini belirlemektedir. Ali Akay’ın da (2017, s.239) belirttiği gibi “... ‘iyi sanat’ toplumsal alanda izleyicinin okumaktan zevk alacağı ve akıllı ve zihin egzersizlerini gerçekleştiren bilmece gibi işleyeceğini ileri sürmek zaten durumu en basit şekliyle anlatmak olacaktır”. Sanat yapıtını gören kişi onun belirlediği şekilde davranıp konusunu anlamaya çalışırken aynı zamanda zihinsel olarak onu giydiği şekilde değerlendirilebilir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. GİYİMİN TARİHİ SÜREÇ İÇİNDE DEĞİŞİMLERİ VE SANATSAL BAKIŞ

2.1. Tarihi Süreç İçinde Giyim ve Moda Olgusu

Tarih boyunca farklı dönemlerde, farklı yerlerde ya da farklı toplumlarda kullanım amaçları farklılık gösteren giyim, bugüne kadar gelmiştir.

İlkel dönemlerde giyim, yaşa göre oluşan toplumsal sıralama söz konusu iken olduğu gözlenirken, orta çağda ekonomik gücün zenginliğin ve tüketim hakkının belirlediği saray ve üst sınıfın etkisi altındadır (Barbarosoğlu, 2002, s.73).

Hazır giysilerin ortaya çıkışına kadar sınıf ayrımına dayalı giyim anlayışı, ekonomik sebeplerle farklılık gösterir. Herkesin yeni giysilere kolay ulaşamaması, azlığı, pahalı ve değerli oluşu nedeniyle kişilerin genelde en kıymetli eşyalarındandır (Crane, 2003, s. 14). Aynı zamanda bu nedenlerle birer miras objesidirler. Bazı ülkelerde toplumsal sınıflara özgü giysiler kanunlarla ayrıntılı bir şekilde belirtilmiştir. Hatta bazı renklerin çok zor elde edilmesinden dolayı statü sembolü olarak kabul edildiği görülmüştür.

Uzun yıllar biçimsel anlamda değişiklik göstermeyen kıyafetlerin, -bunlara geleneksel kıyafetler denebilir- en önemli özelliği kullanımdaki pratikliği ve coğrafyaya uygunluğudur. Bu kıyafetler ilk ortaya çıktıklarında yeni olmaları sebebiyle moda olarak değerlendirilirken, zamanla adet haline gelerek bu tanımdan uzaklaşmışlardır. Moda her dönem üst sınıfın giyimini ifade etmiştir. Geçici yenilik ve sürekliliğe dayanan bugünün tanımıyla modanın “başlangıç tarihi olarak Sanayi devrimi ve Fransız ihtilalini kabul etmek gerekmektedir (Barbarosoğlu, 2002, s.29)”. Ancak bunun yanında modanın insanlıkla birlikte başladığı görüşü de yaygındır.

a. Geleneksel kıyafetin özellikleri:

1. Kıyafet Statüyü belirleyici bir fonksiyon üstlenmiştir. Alt tabaka üst tabakanın kıyafetini taklit edemez
2. İklim şartlarına uygunluğun ön planda olması bölgeler arası giyim farklılığını oluşturmaktadır.
3. Kıyafetteki tarz uzun yıllar bir değişikliğe uğramadan devam eder.
4. Kıyafetlerin hazırlanması büyük ölçüde el işçiliği gerektirmektedir.
5. Kıyafetler toplumda geçerli olan ahlak kurallarını yansıtır.

b. Modern kıyafeti özellikleri:

1. Kıyafetler ast-üst ilişkisine dayanmaz. Aşağı tabaka sürekli olarak üst tabakanın giyimini taklit eder.

2. İklim şartlarına uygunluk söz konusu değildir. Mesela kot pantolon hem aşırı sıcaklarda hem de soğukta giyinilmeye devam etmektedir.
3. Kıyafetler moda sayesinde kısa periyotlarda değişikliğe uğramaktadır.
4. Kıyafetlerde el işçiliğinin yerini konfeksiyonun seri üretimi almıştır.
5. Ahlak kaidelerine uygunluk yerini protestocu tavra bırakmıştır (Barbarosoğlu, 2002, s.23-24).

Giyimin toplumun sosyal durumunu tanımlayan bir faktör olduğu düşünüldüğünde, toplumların dönemselsel olarak geçirdiği değişimlerden de etkilendiği açıkça görülebilir. Dönemler, algılar, bakış açıları değiştikçe kıyafetin kullanımı ve kıyafete yüklenen anlamlar da bu doğrultuda değişiklik göstermiştir.

Fransız devrimiyle birlikte gelen hümanizm, eşitlik, hürriyet ortamı sayesinde geleneksel toplumun katı sınıf anlayışı ortadan kalkmıştır. Fransız ihtilalinin getirdiği eşitlik, toplumun bütün tabakalarının aynı kıyafeti giyebileceği bir hürriyet ortamı sağlamıştır. Daha önce asiller alt sınıflarla aynı kıyafeti giymezken yeni sosyal düzen sayesinde ayrıcalıklarını kaybetmişlerdir. Bu nedenle elbise tasarımcılığı meslek haline gelmiş ve kıyafet çeşitliliği artmıştır. Bütün bu istek ve ihtiyaçları karşılamak için moda ortaya çıkmıştır (Arıg, 2007), (Barbarosoğlu, 2002), (Crane, 2003). “XX. yüzyılda her bütçeye uygun hazır giyimin yaygınlaşmasıyla, giysiler ekonomik değerlerini yavaş yavaş yitirmiş, ancak sembolik değerlerini korumuşlardır (Crane, 2003, s. 17)”.

Sanayi Devrimi’nin ardından kentlere göç hızla artmış, kentler birer cazibe merkezi hâline gelmiştir. Kentlerdeki devinim, moda alışkanlıklarının ve estetik beğenilerin de hızla değişmesine neden olmuştur.

Modernleşmeyle birlikte moda daha çok tüketilmeye başlanmış, aynılaştan bireyleri ortaya çıkarmıştır. “Modernlikle ilişkili olarak insanlar, kimliği inşa edilecek bir şey gibi değil, aranarak bulunabilecek bir şey (Karaduman, 2010, s. 2890)” olarak algılamaya başlamışlardır. Yaşanan her çağda olduğu gibi “19. Yüzyıldan itibaren toplumsal modernleşme dinamikleriyle özdeşleştirilmesi (Antmen, 2013, s.37)”, modern dönemde de bunun kırılmadığını gösterir.

Modanın en çok önemseddiği beden kadın bedenidir. Giydirilmiş kimliğinden sıyrılmaya çalışırken bile kadın, kendi bedenine farklı giydirmeler yaparak var olmaya çalışmıştır. Çoğu zaman erkek gibi giyinerek çalışma hayatında yer almıştır (Barbarosoğlu 2002; 90).

2.1.1. Moda ve sanat ilişkisi

Sözlükte, “değişiklik gereksinimi veya süslenme özentisiyle toplum yaşamına giren geçici yenilik; belirli bir süre etkin olan toplumsal beğeni, bir şeye karşı gösterilen aşırı düşkünlük; geçici olarak yeniliğe ve toplumsal beğeniye uygun olan (http-3)” olarak tanımlanan moda, daha çok giyim kuşamla ilgili bir kavram olsa da kapsadığı alan çok daha geniştir. Öyle ki, yaşamın neredeyse tüm alanlarını içine alır.

Giyim anlamındaki moda, estetik ve yaratıcılık göz önünde bulundurulmasıyla sanata yaklaşmış, sanatta yaşanan değişimlerden etkilenmiştir. Birçok modacı önemli sanat eserlerinden yararlanarak tasarım yapmış, birçok sanatçı da giysi tasarlamıştır (Bkz. Görsel 2.1).



Görsel 2.1. Giacomo Balla *Fütürist elbise* 1920
(<https://krollermuller.nl/en/en-balla-paravento>, Erişim Tarihi: 19.06.2019)

Giysi tasarımında renk, desen, oran-orantı, denge, uyum, silüet ve doku gibi temel tasarım prensipleri yaratıcılıkla birleşerek estetik ürüne dönüşmektedir.

Modanın giyimle olan ilişkisi yalnızca uygulamayla sınırlı kalmamış, geçmişte ve günümüzde sanatın da önemli bir aracı olmuştur. Başlangıçta zanaat boyutunda kalan bu ilişki 1880 yılında Parisli terzi Charles Frederick Worth'un hazırladığı giysilerden birine imzasını atmasıyla sanatsal bir anlam kazanmıştır. Böylece giysi tarihin bir parçası olmaktan çıkarak kişisel bir anlatım biçimine dönüşmüştür. Bu olay modanın bir disiplin olarak kabul edilip, sanatla bütünleştiğinin bir kanıtı, bir dönüm noktasıdır. Böylece sanatta var olan yapıt,

yaratıcı ve izleyici üçgeni modaya da yansımış, estetik bir hazzın oluşmasını sağlamıştır (Bilgen, 2002, s. 18).

Modern sanatçıların öncü ve yenilikçi tavırları giysi tasarımlarında reformlarına neden olmuştur. Moda tasarımcıları da bu durumdan etkilenerek, sanat eserlerinde olduğu gibi izleyiciyi, sorgulatan, düşündüren bir algı içinde tutarak kavramsal temalarla kıyafetler ortaya koymuşlardır (Bkz. Görsel 2.2).



Görsel 2.2. Hüseyin Çağlayan 'Table Skirt', 2000
(<http://museumarteutil.net/projects/coffee-table-skirt/> Erişim Tarihi: 20.06.2019)

Bugüne gelindiğinde moda ürünleri ve moda şovları daha çok teatral sunumlar şeklinde tasarlanmaktadır. Genellikle moda tasarımcıları, günlük hayatta çok da giyilemeyecek sanatsal ürünler sergilemekte ve yeni fikirler yaratmakla ilgilenmektedirler. Bu şekliyle moda, öncelikle insan vücuduna dair yeni fikirlerin yaratılmasını konu alan sanat biçimleri olarak değerlendirilebilir. Örneğin Rick Owens "Tepegöz" adlı çalışmasında, kadın modelleri üst üste giydirerek farklı bir bakış açısı ortaya koymuş; doğurganlığı, birbirlerini desteklemelerini ve taşımalarını sembolize etmiştir (http-4) (Bkz. Görsel 2.3).



Görsel 2.3. Rick Owens 'Spring Fashion Week Show', 2016, Paris
(<https://art-sheep.com/rick-owens-sent-women/>, Erişim Tarihi: 15.06.2019)

2.1.2. Moda, sanat ve teknoloji ilişkisi

Teknolojinin temeli, insanın içinde bulunduğu doğal akışın dışında, sezgisel olarak farklılıkları bulma ve dönüştürme isteğine bağlanabilir (Artut, 2014, s. 9). “Teknoloji, insanın çevresini değiştirmek için sahip olduğu ve kullandığı çeşitli tekniklerin tümüdür (Erbay, 1997, s. 175)”. Bilimsel gelişmelerden kaynaklı değişen bakış açıları ve dünya görüşleri, buna paralel olarak farklı gereksinimler ve istekler doğurmuştur. Teknik çalışmaların bir ürünü olan giyim de insanlık tarihinin başlangıcından bugüne yaşam devinimi ve evrimini takip ederek sürekli değişim ve gelişime uğramıştır. Teknolojiyle birlikte yeni kavramlar yeni biçimler kazanmıştır. Endüstrileşmeye paralel olarak teknolojik gelişimin giyim yapım ve malzeme alanlarında oluşturduğu köklü değişimlerin sonuçları farklılaşmalara yol açmıştır.

“Bedenlerimizle sürekli bir etkileşim içinde olan teknoloji, bedenlerimizin içinde veya dışında yer alarak, adeta bedenlerimizin bir uzantısı haline gelmiştir (Artut, 2014, s. 9)”.

Teknolojinin gelişmesi modayı iki yönden etkilemektedir. Birincisi tekstil sanayinde meydana gelen gelişmeler, kumaş çeşitliliğinin daha kısa sürede ortaya çıkmasına imkân vermekte, yani kumaşlar modanın değişim periyodunu hızlandırarak stil tikanıklığını ortadan kaldırmaktadır. Diğer taraftan teknoloji insana, kendine ayırabileceği bir zaman sunmaktadır (Barbarosoğlu F. K., 2002, s. 81).

Materyalle sınırlı kalmayan giyim teknolojisinde yeni arayışlar görülmektedir. Teknolojik giyim ürünleri uzay araştırmalarında, sağlıkta, sanatta vb. farklı estetik ve teknik yapılarıyla yer almakta pek çok değişim gözlemlenmektedir.

Gelecekte giyimde; kesme, dikme gibi geleneksel yöntemler yerini, sıvı ya da toz malzemelerle, programlanabilir ya da akıllı tekstil yapılarının kullanımıyla doğrudan yaratılan giysilere bırakacağı öngörülmektedir. Bunun da bireysel ihtiyaçlara cevap verme noktasında geleneksel yöntemleri tehdit ettiği düşünülmektedir (Meydan ve Kutlu, 2013, s.26).

Yeni teknolojiler, tekstil ve giysi alanında kullanıldığında, bir kumaş rulosunun giysi formuna dönüştürülmesinin ötesinde bir giysinin likit veya tozdan ya da bir atom parçasından yapılabileceği görülmüş ve bu yaklaşıma dayalı gelecek öngörülerі oluşturulmaktadır. Bireylerin kişisel gereksinim ve isteklerini karşılamak için giysi tasarımcıları “kes ve dik” olarak tanımlanan geleneksel giysi yapma yönteminin ötesinde gazları, lifleri bedene püskürterek giysiler oluşturmak, giyilebilir elektronikler, şekil değiştirebilen, hafızası olan, giyenin duygularına göre renk değiştirebilen, programlanabilen, başkaları ile iletişim kurabilen, kendi formunu yapılandırabilen giysiler tasarlamak için yeni alternatif çözümler üretme çabası içerisinde girmişlerdir (Lee’den aktaran Tok 2013, s.53).

Teknolojinin gelişmesi, sanatın algılanış biçimi ve uygulama alanlarında değişimlere yol açmış, yeni malzeme ve ifade olanakları sunmuştur. Sanatçılar da kendi sanat eserlerinde bunu kullanmışlardır. Marshmallow Laser Feast’in “Hayvanların Gözünde” olarak adlandırılan çalışması buna örnek olarak gösterilebilir. Küre şeklinde sanal gerçeklik kaskları takan kişiler ormanı, orda yaşayan yusufçuk, baykuş ve kurbağanın gözünden görmektedirler. Burada ses ve titreşimler yardımıyla sanal gerçeklik oluşmaktadır (Bkz. Görsel 2.4).



Görsel 2.4. Marshmallow Laser Feast, “In the Eyes of an Animal”, 2015
(<https://hyperallergic.com/250662/mossy-virtual-reality-helmets-let-you-see-the-forest-as-animals-do/>
Erişim Tarihi: 12.05.2019)

2.2. Sanatta Giyime Genel Bakış

Sanatın toplumsal hayatla bütünleşik yapısı her dönemin kendine özgü yaşantı örneklerini sunması onu bir kültür ürünü yapmıştır. Konu gereği sanatın, bir kültür ürünü olan giysiyle bu açıdan benzerlik gösterdiği söylenebilir.

Hayatı anlamamıza, açıklamamıza ve hayattan hoşlanmamıza yardım eden ve insanın hayal gücünün, yaratıcı kullanımının bir ürünü olan sanat, insan türüne özgü bir davranıştır. Faydacı bir amaç gütmeyen, fiziksel dünyayı semboller vasıtasıyla anlayabilmeyi hedefler (Haviland, 2002, s. 459).

Çağlara göre şekillenmiş ve o çağların nasıl yaşantılandığının göstergesi olan giysiler, sanatçılar tarafından dikkate alınmış ve sanat eserlerine yansıtılmıştır (Yerdelen, 2014, s.1). Bu nedenle, giyimin sunduğu ifade biçimleri dönemsel farklılıklar göstererek bütün sanat dallarında kullanılan bir araç olmuştur. Aynı zamanda giyim, insanı temsilinden dolayı, birçok anlam barındırmaktadır.

Giysiler farklı sanat dallarında farklı şekillerde ele alınabilir. Örneğin, edebiyatta betimleme yolu ile yorumlanan kıyafetler, karakterler hakkında bilgiler taşır. Aynı zamanda karaktere yüklenen kişilikler de konu gereği giydirme olarak tanımlanabilir.

Tiyatro, dans, sinema vb. gibi sanat dallarında giyim ya da giysi, kostümdür. “Kostüm gösteri dünyasında giyilen kıyafetlerin genel adıdır (Öztürk, Ziaei, 2015, s.98)”. Bir oyuncunun role bürünmesi ya da girmesi rolü giymesi olarak tanımlanabilir. Kostümler, tasarım elemanları olduğu için estetik değerleriyle de ele alınabilir. Aynı zamanda rolün iç dünyasını ve bilinçaltını da yansıttığı söylenebilir (Yerdelen, 2010, s. 61-63).

‘No’ denilen ve Aşıkaga döneminde (1336-1573) ortaya çıkan iki perdelik manzum, danslı ve şarkılı dramlar vardır. Bu dramlarda, milli efsanelerle, buda fikirlerinin karışımı bir hava vardır. Bunlarda iki aktör ve onları izleyen refakatçiler yer alır. Başrol, genellikle birinci perdedir ve adına (Shite) denen metamorfozu temsil eder... muhakkak maskelidir, bu nedenle Japonya’da bir maske sanatı gelişmiştir. Bu maskeler bazı tipleri canlandırır. Örneğin; genç adam, ihtiyar, genç kız ve şeytanlar gibi. Bunlar dışavurumcu güçlü bir modleyle icra edilmiş önemli heykelticilik sanatı ürünleridir (Turani, 2013, s.313), (Bkz. Görsel 2.5).



Görsel 2.5. Japon No Tiyatrosu kostümünden örnek
(<http://balkon3.com/tr/the-japanese-noh-theater-one-actor-empty-stage-a-thousand-plays/> Erişim Tarihi: 19.06.2019)

Birçok sahne sanatçısı gösterilerinde kostümlerden yararlanmıştır. Örneğin dansa çoğu zaman dansçının hareketine uyum sağlayan kıyafet, çoğu zaman da bilinçli olarak kısıtlama yapması için seçilmektedir. Bu da farklı görüntüler oluşturmaktadır (Bkz. Görsel 2.6).



Görsel 2.6. Martha Graham, “Lamentation”, 1935 (photo: Barbara Morgan)
(<https://html2-f.scribdassets.com/lrbs41cc1s4e1c0b/images/9-0fbb7858e9.jpg>, <https://html2-f.scribdassets.com/lrbs41cc1s4e1c0b/images/14-899a6127fc.jpg> Erişim Tarihi: 19.06.2019)

Mimarlıkta ise, “cephe kavramı bedeni örten bir giysiye benzetilebilir, yüzey ise bedeni örten/kaplayan veya onun kendi parçası olan deridir; cephe mekânın giysisi, yüzey ise mekânın asal bileşenidir (Sönmez, 2013, s. 82)”.

Aynı zamanda mimari bir yapıya, sanatçılar tarafından da giydirmeler yapılmaktadır.

Bir yapının sanatsal amaçla giydirilmesi söz konusu olduğunda, bunun altında sanatçının bir mesaj iletme, belirli bir tavır sergileme ve bir konuya dikkat çekme gibi kaygıları

yatmaktadır. Binaları sanatsal enstalasyonlar için kullanmak, kent mekanında geniş kitlelere ulaşmanın en pratik ve mesajı iletmenin en etkin yöntemlerinden biridir (Uzun, İ. Akyol, A. T. D. ve Köşklük, N. 2005, s. 11).

Örneğin, Bon Marché'deki Habitatlar Şehri'nde rehabilitasyon amaçlı şekillenen proje bunlara örnek olarak gösterilebilir (http-5), (Bkz. Görsel 2.7).



Görsel 2.7. Musée Urbain Tony Garnier, 1980
(<https://gailatlarge.com/blog/2018/01/02/65381> Erişim Tarihi: 18.05.2019)

Resim sanatında giyim tasvirler yoluyla yapılırken, örneğin boyanın katmanlar halinde uygulanış biçimleri de giydirme olarak değerlendirilebilir. Tasviri yapılan giysiler, dönem ve kişi hakkında bilgiler verebilir. Van Gogh' un ayakkabılarına bakarak, ayakkabıların sahibi ve sınıfı hakkında bilgiler elde edilebilir (Bkz. Görsel 2.8).



Görsel 2.8. Vincent Van Gogh, 45,7 x 55,2 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1888
(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436533> Erişim Tarihi: 04.05.2019)

Heykel sanatında da diğer sanat dallarında olduğu gibi tarihi sürece bakıldığında giyim, giysi konusu sanatçılar tarafından farklı şekillerde ele alınmıştır. Örneğin, giysinin heykel üzerinde işlenmesi gibi günlük kullanılan kıyafetler bir heykel üzerinde kullanılabilir, giydirme yoluyla heykel yapılabilir ya da heykeller giyilebilir formlar olarak ele alınabilir.

2.3. Heykel Sanatının Tarihi Sürecinde Giyim ve Giyilebilirlik Olgusu

Her türlü sanatın başlıca özü; Fischer'e göre (2012, s. 49) “büyü- güçsüzlük duygusuyla güçlülük bilincini, doğa korkusu ile birlikte doğaya üstünlük sağlama yeteneğini yaratma”dır. Bunlar kimi zaman mağara duvarlarındaki hayvan tasvirleri, kimi zaman tanrıça heykelleri, kimi zaman da giydikleri kıyafetler ve maskeler olmuştur.

Primitif dönemde en dikkat çeken bereket tanrısı heykelciği, tamamen çıplak olabildiği gibi, giyinik ve süslü olarak da tasvir edilmiştir (Turani, 2013, s.13). Örneğin, tarihte en eski tapınak olarak bilinen Göbekli Tepe’de bulunan ana tanrıça heykelciği, leopar desenli giyimiyle bu dönem kıyafetini betimlemektedir (Bkz. Görsel 2.9).



Görsel 2.9. *Giyimli Ana Tanrıça Heykelciği. Üst Kısım Muhtemelen Leopar Derisindendi. (Türkoğlu, 2002, s.10)*

Bu dönem heykelleri, zamanın kültürünü ve yaşam biçimini anlatan giysilerle şekillendirilmiştir. Yine takı, maske, iğne, düğme gibi giysiler üzerinde kullanılan ve giyimle ilişkilendirilecek nesneler üretilmiştir. Bunların ilk örneklerinden biri olarak ilkelerin dini tören maskeleri gösterilebilir. Bu maskeler de toplumlara ve yaşadıkları bölgelere göre değişiklik göstermekte; öteki dünyayı ve ruhları temsil etmektedirler.

Gerçeğe çok da uygun olmayan yüz hatları ile öteki dünyanın bu dünyadan farklı olduğunu anlatmaktadırlar (Bkz. Görsel 2.10, 2.11).



Görsel 2.10. “Winiama”, 57.5cm, Ahşap, beyaz, siyah ve kırmızı boya, Burkina, Faso (Hahner-Herzog, 2004, s.9)



Görsel 2.11. Bedu Maskesi takmış Nafana’lı kadın ve erkek, 1967, Bondoukou (Hahner-Herzog, 2004, s.19)

Buzul Çağı'ndan Rönesans'a dek, biçim dilinden çok sembolik anlatım diline önem veren heykel, halkı korur, bereketi sağlar, düşmanları korkutur, evlere ve tahıl depolarına bekçilik eder, sınır taşı olur yazılı kanunları gösterir, öyküler anlatır, insanlara bu dünyada eşlik ettiği gibi öteki dünya yolculuklarında da eşlik eder (Huntürk, 2016, s. 23).

İlkel dönem heykelleri, göçebe yaşamın etkisiyle taşınabilir boyutlardadır. Yerleşik hayata geçildiğinde ise sanat ve heykelde biçim olarak değişimler görülmüştür. Giyim de bu değişimlerden payını almıştır.

Mısır Sanatı, daha çok öteki dünya ile ilişkilidir. Heykeller yaşamı koruyan, firavunların kutsallığını ve gücünü temsil etmektedirler. Bu nedenle heykellerin üzerine işlenen kıyafetler de sıradan halkın giydiklerinden farklıdır ve heykeller büyük boyutlarda yapılmıştır. Figürler üzerinde yorumlanan giysiler Mısır heykelinin katı, kapalı ve blok yapısına uyumlu olduğu görülmektedir. Heykellerin bazılarında cinsiyet temsili olarak farklı boyalar kullanılmış; erkekler koyu kadınlar açık renkte tasvir edilmiştir (Bkz. Görsel 2.12, 2.13).



Görsel 2.12. *Firavun Mikerinos ve Kraliçe II. Hamerrernebti, M.Ö. 2525 Boston Güzel Sanatlar Müzesi, Boston (Huntürk, 2016, s. 51)*



Görsel 2.13. *Mısır sanatı: Eski Mısır ailesi*
(<https://quatr.us/africa/ancient-egyptian-art.htm>, Erişim Tarihi: 19.06.2019)

İnançlara bağlılığın yoğun olduğu Mısır'da firavunun ölümden sonraki yaşamda tekrar dirileceğine inanılır. Bu yüzden ölüleri mumyalamış, firavunun zenginliği ihtişamını gösteren masklar değerli taşlar ve malzemelerle şekillendirilmiştir (Bkz. Görsel 2.14).



Görsel 2.14. *Tuthankhamon'un Gümü Maskı, M.Ö 1324*
(Farthing, 2012, s.12)

Coğrafi konumu nedeniyle göçlerin etkili olduğu, çok sık istilalara uğrayan ve farklı toplumların egemenliği altına giren Mezopotamya, Mısır'daki gibi bir imparatorluğun

idare sisteminin karakter ve bütünlüğünü göstermemiştir. Bu durum dönem sanatını etkileyerek heykellere de yansımış; işçilikler kaba, ifadeler donuk, gözler iri, kaşlar bitişik, göğüs hizasında birleşen eller ile tasvir edilmişlerdir. Erkek figürleri üst kısımları çıplak ve etekli, kadın figürleri ise tek omzu açık, ayak bileğine kadar uzanan kıyafetler ile gösterilmiştir (Üstünbilek ve Üstünbilek, 2012, s. 26-33) Yüz ve vücutlarda anlatım zenginliği görülmez. “Mısır sanatına nazaran bir vücut heykelinden çok, bir elbise heykelidir... Mısırdaki olduğu gibi figür bir blok içinde olmayıp, figür bizzat bloktur (Turani, 2013, s. 77)” (Bkz. Görsel 2.15, 2.16).



Görsel 2.15. Ayakta İbadet Eden Erkek, Taş Heykel, Mezopotamya, Sümer
(https://www.metmuseum.org/toah/hd/edys/hd_edys.htm Erişim Tarihi: 19.05.2019) (sol)

Görsel 2.16. Ayakta İbadet Eden Kadın, Taş Heykel, Mezopotamya, Sümer
(https://www.metmuseum.org/toah/hd/edys/hd_edys.htm Erişim Tarihi: 19.05.2019) (sağ)

Yunan Heykeli genel olarak; Arkaik, Klasiğe geçiş, Klasik, II. Klasik ve Helenistik dönem başlıkları altında incelenir (Huntürk, 2016, s. 87). Yunan sanatında Antik Yunan felsefesiyle paralel olarak ilerleyen sanatsal düşünce, ideal güzele ulaşma çabası ve idealist yapıyla şekil almıştır.

Yunan Sanatı, ilk olarak Mısır ve Mezopotamya'dan etkilenmiştir. Kıyafetlerin de aynı doğrultuda olduğu görülmektedir. Ancak heykel sanatına yansımaları dönem ilerledikçe farklılaşmıştır. Önceleri formların üzerine çizgisel olarak işlenen giysiler, formların hacim kazanmasıyla, çıkıntı ve çukurlar halinde yorumlanmıştır. Kumaş kıvrımlarının heykelde ilk örnekleri Yunan Sanatında görülmüştür.

Arkaik Yunan heykelinde erkek figürler “kuros” idealist güzellikle çıplak yorumlanmış, ancak ‘kore’ kadın heykelleri giyiniktir. Giysilerle yorumlanan bu heykellerde blok etkisine rastlanır (Bkz. Görsel 2.17, 2.18). Klasik dönemde sade, vücut oranları uyumluyken, Helenistik dönemde konular çeşitlenmiş, hareket ve ifade önem kazanmaya başlamıştır. Artık giyim sadece bir gösterge değil, figürün biçimsel ve hacimsel şeklini destekler niteliktedir. Vücut formları üzerinde şekiller alan kumaş, öyle iyi işlenmiştir ki anatomi gerçekliğini kaybetmemiştir (Turani, 2013)



Görsel 2.17. *Kore 693, called the “Peplos Kore”, 118 cm, Mermer. Acropolis Müzesi, Atina*
Görsel 2.18. *Diadoumenos, the Young Athlete, 186 cm, Mermer, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina*
(Joseph, 2007, 25, 49)

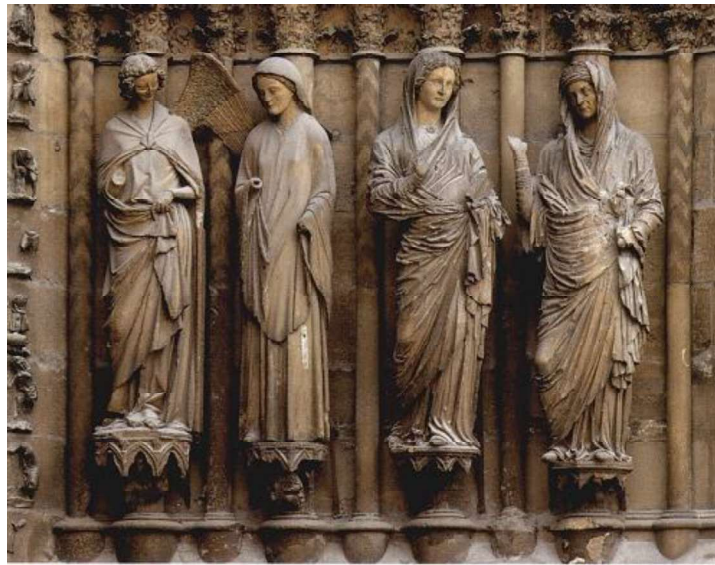
Orta Çağ’da Hristiyanlıkla gelen ulaşılması güç tanrı fikri, ölümden sonraki hayat, tanrıya yaranmak gibi kavramları ortaya çıkarmış ve sanatta bu çerçevede şekil almıştır.

Giderek ustalaşan uygarlıklar birbirinin devamı, geçmiştekini bir ileriye götürecek tarzda ilerlemiştir. Bu açıdan Yunan etkisi görülen Roma heykellerindeki idealleştirmeye siyasi ve dini figürler ilave edilmiştir. Romalıların heykelinde tasvir edilen giysiler kıvrımlı sert ve örtücüdür. Augustus’un heykeli bu nitelikleri taşır (Bkz. Görsel 2.19). Öte yandan kadın rölyeflerinde, elbisenin vücut biçimini pek saklamadığı görülür (Turani, 2013, s.200).



Görsel 2.19. *Prima Portalı Augustus*, 204 cm, Mermer, M.S 100, Vatikan Müzesi, Roma
(Huntürk, 2016, s. 117)

Hristiyanlık sonrası mimarının heykellerle bütünleştiği görülür. Bu açıdan mimarının heykellerle giydirildiğini söylemek mümkündür. Heykellerin amacı din düşüncesini hissettirmek olmuştur (Bkz. Görsel 2.20). Heykeller kutsal kitaplardaki anlatıları konu alarak kompozisyonlar halinde yorumlanmıştır. Tanrının görkemini canlandırma amacı güdüldüğü bir dönem olan Gotik Sanat, dine hizmet eder. Dini giysilerle betimlenmiş heykellerde kumaş kıvrımları temel bir ifade aracıdır.



Görsel 2.20. *Annunciation and Visitation*, 1252-1275, Notre-Dame Katedrali, Paris
(Joseph, 2007, 162)

15. Yüzyılın sonunda, ticaret sahasının genişlemesi, Avrupa’da matbaanın gelişimi ve bunları takiben ortaya çıkan daha fazla bilgi edinme merakı gibi çeşitli faktörler sonucunda, birçok Avrupalı, Gotik sanat ve mimariyi ortaya çıkaran ortaçağ fikirlerinden uzaklaşıp etraflarındaki dünyaya artan bir ilgi göstermeye başladı (Hodge, 2013, s. 28).

Ticaret sahasının genişlemesiyle güç kazanan tüccar sınıfı, burjuva sınıfını ortaya çıkarmış; sanat burjuvaya hitap etmeye başlamıştır. Daha sonra fikir ve düşüncelerin etkin olmasıyla hümanizm varlığını göstermiştir. Aydınlanma çağının yaşanması sonraki dönemlere ışık tutmuş, bununla ilişkili olarak sanatta değişim göstermiştir.

Rönesans ile sanat ve sanatçı kavramları doğmuş, perspektif kullanılmış, heykel mimariden koparak bağımsızlaşmıştır. Sipariş üzerine yapılan heykeller antik çağ ile benzerlik göstermeleri istense de Rönesans sanatında birçok yenilik görülür. Üslup açısından doğanın model olarak alınması devam ederken S biçimli beden hareketleri gibi yeni arayışlar içine girilmiştir (Huntürk, 2016, s.134- 135). Giyimle benzerlik gösteren heykel üst sınıfı temsil eder niteliktedir.

Barok sanatında Gotik sanatta olduğu gibi kumaş kıvrımları temel ifade aracıdır. Örneğin; Bernini’nin “Azize Teresa’nın Vecdi” (Ecstasy of Saint Teresa) çalışmasında giysi, vücudu saran kumaş kıvrımları şeklindedir (Bkz. Görsel 2.21). Hareket halindeki kumaş, kendinden geçiş halinin betimlenmesini desteklemiştir. Vücut kumaş altında kaybolmuş gibi görünürken, kumaşın dinamik kıvrımlarının etkisiyle hareket duygusu ön plana çıkmaktadır.



Görsel 2.21. *Gian Lorenzo Bernini, “Ecstasy of Saint Teresa”, 1647-1652. Santa Maria della Vittoria Kilisesi, Cornaro Çapeli, Roma. (Huntürk, 2016, s.158)*

Adnan Turani (2013, s.352), “Her dünya görüşü belli bir doyuma ulaştıktan sonra, yerini yeni oluşan başka bir görüşe bırakacaktır” sözü ile modernizme geçişi öngörür gibidir. 18. Yüzyılda yaşanan eşitlikçi yaklaşımıyla Fransız Devrimi, bilime dayalı akılcı tutumu ile değişen yönetim biçimleriyle Aydınlanma çağı, değişen üretim anlayışıyla sanayi devrimi, modernizmi tetikleyen şekillendiren gelişmeler olmuşlardır. 19. Yüzyıl modern dönemin başlangıcı olarak kabul edilir. Yücel’in sözleri bu anlamda dikkat çekicidir;

Kırsal yaşamdan kent toplumuna geçiş, feodal düzenden kapitalist ilişkilere geçme, sanayi öncesinden sanayi toplumuna dönüşme, aristokrasi güdümlü kültürel normlardan giderek burjuva değerlerinin ve demokratik-eşitlikçi ideallerin egemen olduğu ideolojik ve kültürel kalıplara yönelme bu tür önemli dönüşümlerin başlıcalarıdır (Yücel, 1993, s. 113).

Bu dönüşümler sosyal yaşam normlarında değişikliklerin önünü açmış, akılcılığın ön planda olduğu bakış açıları gelenekleri reddetme ve yeniyi arama olgularını doğurmuştur. Yeni sosyo politik olgular doğrultusunda bireysellik ve özgürlükçü yapı, sanayi sonrası kapitalizmin gelişmesi modernizme büyük bir ivme kazandırmıştır.

Sanatın, toplumsal dinamiklerden etkilenen yapısı (Araz, 2008, s. 10), 19. yüzyılda kapitalizmin ve bitmek bilmeyen bir yenilenme sürecinin etkisine karşı duruş sergileyen sanat, bireysel, özgürlükçü ve yenilikçi bir tavır içine girmiştir. Buna bağlı olarak

sanatçının bireysel düşüncesi ve iç dünyasını yansıtmaya yönelmesi, biçimin ön planda olduğu yeni bir estetik anlayışı doğurmuştur.

Akademik gelenekleri reddeden ve yenilikçi anlayışıyla izlenimci sanatçılardan biri olarak değerlendirilen Rodin, 19. yüzyılın sonunda yaşamış önemli sanatçılardan biri olarak kabul edilir. Rodin'in Balzac anıtı, giyimi ifade ediş biçimi ve alışlagelmiş plastik değerleri ele alışı açısından modern heykel sanatında önemli bir yere sahiptir (Bkz. Görsel 2.22). “Balzac” sıradan bir sabahlık ile betimlenmiştir. Daha sonraları modelin saygınlığını temsilen dantel yaka vurgulanmıştır. (Huntürk, 2016, s. 188). Sanat tarihinde önemli bir yere sahip olan bu eserde; kıyafet fiziksellikten çok, Balzac'ın ruh halini dışa vurmak için heykelle bütünleşmiş gibidir.



Görsel 2.22. Auguste Rodin, “Monument To Balzac”, 270x120.5x128cm, Bronz, 1898, Rodin Müzesi, Paris

(ahlstromappraisals.com/art-history-blog/shadow-rodin-and-the-modern-psyche Erişim Tarihi: 18.05.2019)

Rodin, heykellerinde çoğu zaman “giysiye benzemeyen giysilerle vücudu iyice gizlediği için soyut sanata yaklaşmıştır (Yılmaz, 2005, s. 21)”.

Gelişen teknolojilerin etkisiyle malzeme çeşitliliği ve ulaşılabilirliğinin kolaylaşması, giysinin heykelde yorumuna da yeni ifade olanakları sağlamıştır.

Giysinin bu anlamda kullanılmasına örnek, izlenimci sanatçı Edgar Degas, “La Petite Danseuse de Quatorze Ans” (On Dört Yaşındaki Küçük Dansçı) (1880) adlı heykeli, farklı tepkiler uyandırmıştır (Bkz. Görsel 2.23). “Degas, resimlerindeki balerin

kompozisyonlarında kullandığı sanatsal dili yetersiz bularak, sanatsal problemlerini çözebilmek için balerin heykelleri yapmıştır. Degas yaptığı bu balerin heykellerine gerçek bir elbise, etek ve çorap giydirerek, ilk defa heykelde yeni, farklı bir bakış açısı ve anlayış yakalamaya çalışmıştır (Bulat, 2010, s. 85)’’.



Görsel 2.23. Edgar Degas, “La Petite Danseuse de Quatorze Ans”, 98,4x41,9x36,5 cm, Bronz, kumaş, ipek, ahşap kaide, 1881, Tate, Britanya
(http://www.tate.org.uk/art/images/work/N/N06/N06076_10.jpg Erişim Tarihi: 14.15.2019)

Bazı sanatçıların sanat eserlerinde giyimi kullanma amacı, plastik anlatımı zenginleştirmek içindir (Bkz. Görsel 2.24). Kumaşın gerginlik yaratan etkisini heykellerinde kullanan Barlach buna örnek gösterilebilir.



Görsel 2.24. Ernst Barlach, “The Shinging Man”, 50.8x 61 cm, Bronz, 1928, Indiana Üniversitesi Sanat Müzesi
(Joseph, 2007, 424)

20.yüzyıl başlarında politik olayların etkisi, bilimsel buluşların artması, sanat hareketlerinde görülen yenilikler ve savaşların ortaya çıkardığı yıkımlar, düşünce ve sanatta algı biçimlerini değiştirmiş, yeni estetik arayışların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Modern sanatlara geçiş sürecinde yaşanan kaos ortamı, sanatçıyı etkileyen ve düşsel ortamını biçimlendiren bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir tarafta yaşanan toplumsal, ekonomik ve politik sorunlar, sınıf çatışmaları, sömürgeci anlayışın gelişmesiyle oluşan kapitalist yapı, teknoloji, makineleşme, savaşlar, hastalıklar ve ölüm; diğer tarafta ise kişinin bu durum karşısında yaşadığı acıları, kayıpları, bu yaşananları içselleştirerek ifade etme çabaları içerisinde sanatçının varolma mücadelesi şeklinde gerçekleşmektedir. Dolayısıyla yaşamda olunanlara karşı bir başkaldırı, direnişin, sanatçının duygularını, kullandığı plastik değer ve/veya değerler üzerinden dünyaya aktarma ve bu dünyada var olduğunu kanıtlama isteğini ortaya koyma beklentisinin göstergesine dönüşmektedir (Kozlu, 2009, s.3).

Sanat disiplinlerini zorlayan bu arayışlar, geleneksel olmayan malzeme kullanımı gibi yeni yaklaşımları doğurmuştur. Kübizmle “ilk kez geleneksel malzemenin ötesinde, kitle kültürüne özgü gündelik, sıradan malzemelerin sanat yapıtının ögesi haline gelmesi büyük bir adım olarak nitelendirilmiş; kolaj, sanat ve yaşam arasındaki keskin sınırların bir ölçüde erimesinde etkili olmuştur (Antmen, 2008, 49)”. Sanatçıların kolaj tekniğiyle, çeşitli düzenlemeler içinde malzemeleri yan yana, üst üste getirerek yapıtlarını oluşturmaları bir anlamda giyim eylemini akla getirmektedir.

Giyim ve heykel ilişkisi bağlamında önemli basamaklardan biri de sanayi nesnelere estetik bir yapı kazandırma amacı güden Bauhaus akımı olduğu söylenebilir. Bu dönem sanat ve tasarım ilişkisinin sorgulandığı bir dönem olmuştur.

“Almanya’da doğan Bauhaus (1919 -1933) okulu, “sanat ve teknoloji- yeni bir beraberlik” sloganıyla, sanat eserlerini müzelerden, kapalı salonlardan, meydanlara, gündelik kullanım eşyalarına taşıyarak sanatı toplumsal yaşamın hizmetine sunmuştur (Tuna, 2013, s. 48)”. Okula dahil olan dokuma atölyeleri giyim ve giyim malzemesinin yeni üretim modelleri sonucu sanatsal tekstil çalışmaları ortaya çıkarmış, özellikle giyilebilir sanat çalışmalarına yeni ufuklar açmıştır.

Bu dönemde giyimin sanat nesnesine dönüşmesine verilebilecek örnek, ressam, heykeltıraş, tasarımcı ve dansçı Oskar Schlemmer’in ‘Triadic Ballet (Üçlü Bale)’ (1922) çalışmasıdır. Parlak, asimetrik ve hantal formlarla şaşırtıcı olan heykelsi kostümler, koreografiden önce tasarlanmış, dansçıların hareketleri giydikleri sanat eserlerinin sınırlamaları etrafında şekillenmesi amaçlanmıştır (http 6), (Bkz. Görsel 2.25).

Alışlagelmiş dans geleneğinin; vücut formuna uygun, hareketi kolaylaştırıcı giyimine karşılık, bu kostümlerin tasarımında giyimin bedeni kısıtlayıcı yapısından yararlanıldığı söylenebilir.



Görsel 2.25. Oscar Schlemmer, *Diver costume from the "Triadic Ballet", 1922*
(<http://mondo-blogo.blogspot.com/2012/06/early-modernism-is-dope.html> Erişim Tarihi: 15.06.2019)

Heykel bu zamana kadar fiziksel dünyayla biçimsel olarak iletişim kurmuştur, bu döneme ait anlayışlara göre biçimselliğiyle ön planda olurken, biçim, yerleştirme düzeni, giyilebilir olması gibi farklılıklar ortaya çıkmıştır. Bu nedenle seyircinin de heykele başka açılardan bakmaya yönlendirildiği söylenebilir.

Bulat (2010, s.88) konuyla ilgili, “heykeltıraş doğanın taklidinden kurtulunca önce biçim denemelerine sonrada malzemenin yapısındaki etkilere yönelmeye başladı”ğını dile getirmektedir.

Freud’un psikanaliz ile ilgili görüşleri, endüstrileşmenin yenilikçi vaatlerinin anlamının yitilmesiyle, bilinçaltını keşfeden dönemin sanatçıları bu yeni evreni bir kaçış yeri olarak değerlendirmiştir (Turani, 2008, s.73-75).

Man Ray’in “The Enigma of Isidore Ducasse” (Isidore Ducasse’nin Enigması) adlı yapıtında bir dikiş makinesi üzeri kumaş ve ipe sarılarak örtülmüş halde sergilenmiştir. İzleyiciden saklanarak merak duygusu uyandıran bu durum, giyimin gizleme ve kimliksizleştirme özelliğini anımsatır (Bkz. Görsel 2.26).



Görsel 2.26. Man Ray, “The Enigma of Isidore Ducasse”, 40,5x57,5x21,5 cm, keçe ve iple sarılmış dikiş makinesi, 1920'deki orijinalin 1970 replikası, Tate, Birleşik Krallık
(<https://nga.gov.au/international/catalogue/images/med/43741.jpg> Erişim Tarihi: 16.06.2019)

Sürrealist sanatçı Meret Oppenheim’in “Luncheon In Fur” (Kürkte Kahvaltı) adlı çalışması, giyimin kaplayıp kapatıcı özelliği ve giyim malzemesinin izleyicide hem dokunsal hem de düşünsel belleği uyarıcı etkisini hissettirmektedir (Bkz. Görsel 2.27). Bu çalışmadaki fincan ve kaşığın giysisi olarak değerlendirilen kürk, hayvansal varlığı işaret ederken, gündelik kullanım eşyasının bu malzemeyle giydirilmesi ise olağan dışı bir görüntü yaratarak, izleyicide iğrenme, yumuşaklık, kırılmanlık duygusu vb. uyandırmıştır.



Görsel 2.27. Meret Oppenheim, “Luncheon In Fur”, bardak çapı: 10,9 cm, tabak çapı: 23,7 cm, kürk kaplı gerçek çay fincanı, tabak ve kaşık, 1936, MOMA, New York
(<https://www.moma.org/collection/works/80997> Erişim tarihi: 17.06.2019)

Modernizmde eleştirel bir yaklaşımla biçimsel anlamda ele alınan sanatta, 1960'lı yıllardan itibaren “resim, heykel, mimari, yazı gibi çeşitli sanat araçları arasında belirleyici sınırlar kalkmıştır... Bu sınır ve ayırım aynı zamanda sanatçının esinlendiği konu, üslup ve teknik arasında da yok olmuştur (Erzen, 1993, s.24)”. Heykel sanatı bu süreçte yeni bir biçim önerisi ve yeni boyutlar kazanmıştır. “Heykel artık kaide üzerindeki kütle ve her problemini de bu kütle üzerinde çözen bir sanat nesnesi değildir (Karacan, 2013, s. 24)”.

Belirli bir formu olmayan heykel düşüncesini araştıran minimalist heykeltıraş Robert Morris 1968'de endüstriyel kumaş artıklarını başka materyallerle birleştirerek galerinin zeminini yayarak kaplar. Kumaş artığı yapıtları, Duchamp'ın estetik obje kavramına karşı çıkışını ve heykelde düşüncenin baskınlığı savını daha da genişletmiştir (Fineberg, 2014, s. 289). Vücudun mekânsal konumlarda pozlanma ve görülme şeklini dikkate alan çalışmalar yapan Morris, 1961 yılında sahne sanatlarıyla ilişkili çalışması sanatçının vücuduna uyacak şekilde inşa edilmiştir, bu çalışmada vücut sadece temsil edilen nesne olarak değil, bedenini çevreleyen form sayesinde kurduğu etkileşimi simgeler (Bkz. Görsel 2.28). Bedeni sınırlayan ve yön veren çalışmalarıyla bağlantılıdır. Sanatçının sahne sanatlarıyla ilgili bağlantısı heykelin yeniden tanımlanmasına yol açmıştır.



Görsel 2.28. Robert Morris, “*Standing for Box*”, 1961.
(<http://www.artnews.com/2018/11/29/robert-morris-cornerstone-postwar-art-dies-87/> Erişim Tarihi: 10.05.2019)

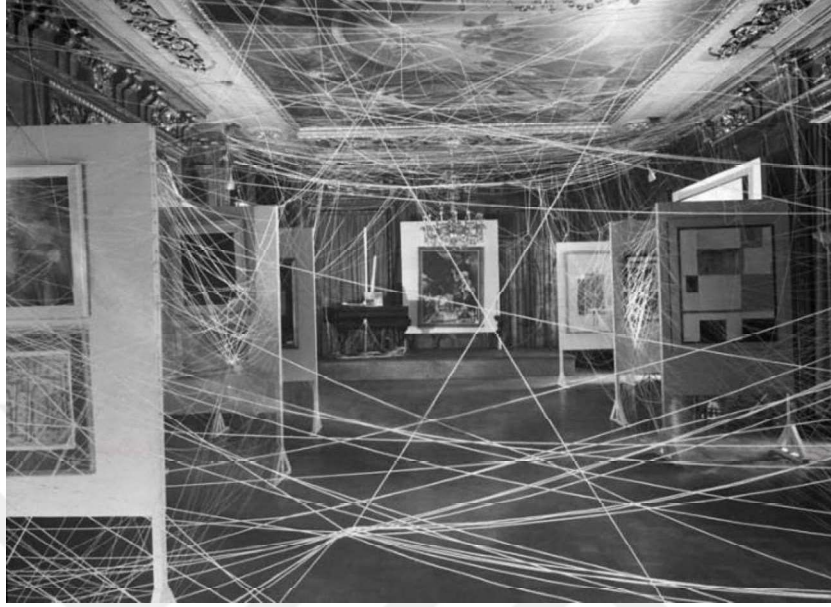
Değişen anlayışlar doğrultusunda heykelin mekanının da değiştiği görülmüştür. Bu anlamda, Christo Vladimirov Javacheff ve Jeanne Claude dikkat çeken çevre heykelleri gerçekleştirmiştir. “1979 tarihli Uzayan Çit ve 1979 tarihli Paketlenmiş Reichstag, Berlin Projesinden, 1985 tarihli Sarılmış Pont Neuf, Paris ve 1991 tarihli Şemsiyeler’e kadar Christo bütün devasa projelerinde düşüncelerini, büyük şirketlerle yarışacak boyutlar taşımış ve halkın olayları algılama biçimlerini etkilemiştir. (Atakan, 2008, s. 80)”. Sanatçılar, giydirme eylemini gerçekleştirdikleri kamusal alan içinde geçici uygulama sahaları yaratmışlardır. Örtü aracılığıyla izleyici üzerinde, gerçeklik duygusunu sarsmış, çevreye yeni anlamlar yükleme eğilimi ile farkındalık sağlamaya çalışmışlardır. Malzemenin olanakları da bu doğrultuda önem taşımıştır, örtünün rengi, gerginlik ve esnekliği, hava koşullarında belirli formlar alarak ışık yansımaları ile izleyicinin çevreyi daha önce görmediği şekilde farklı bir perspektiften bakmalarını sağlamışlardır. Bunlar sanatsal amaçlı mimari giydirmelere ilginç örneklerdir (Bkz. Görsel 2.29).



Görsel 2.29. Christo And Jeanne-Claude “*Wrapped Reichstag*”, 1971-95, Berlin.
(<https://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-reichstag> Erişim Tarihi: 11. 05.2019)

Kavramsal sanatın öncüsü Duchamp 1942 yılına ait Le Fil (İp) adlı mekânsal müdahalesinde, “boşluğu örümcek gibi ve sergilenen diğer eserlere ulaşımı engelleyecek şekilde dönüştürür (Huntürk, 2016, 317)”. Galeriyi etkisi altına alan labirenti andıran düzeneği izleyicinin hareketlerini kısıtlarken beden üzerindeki sınırlılığını mekânsal

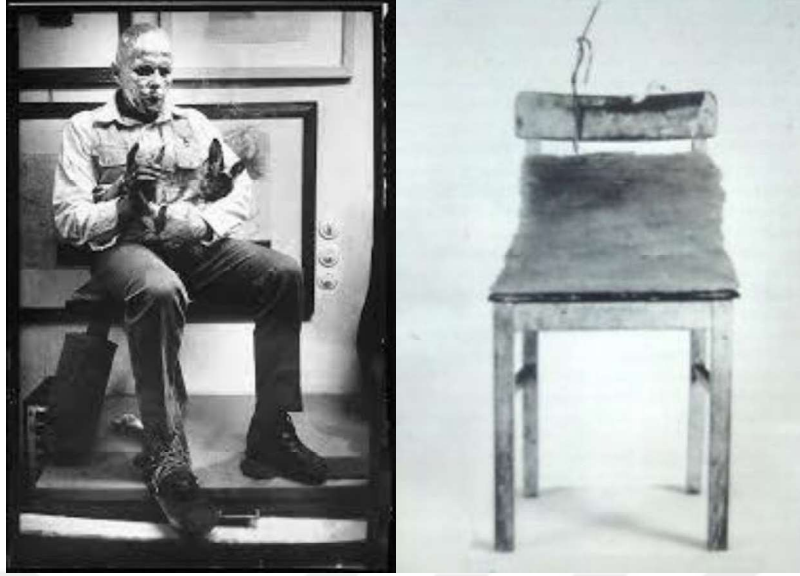
ölçekte gerçekleştirmiştir. Mekanın iç kısmına giydirilen ipler sayesinde, izleyicinin bedensel kısıtlama yoluyla bir bakıma mekanı giydiği söylenebilir (Bkz. Görsel 2.30).



Görsel 2.30. Marcel Duchamp, “First Papers of Surrealism” enstalasyonu, 1942, New York
(<https://www.e-skop.com/skopdergi/duchampin-labirenti-first-papers-of-surrealism-1942/1939> Erişim Tarihi: 15.06.2019)

1960’lı yıllarda Fluxus, Kavramsal Sanat, Beden Sanatı, Performans Sanatı, Çevre Sanatı, Yoksul Sanat, Video Sanatı, Happening, Katılımcı Sanat dönemin oluşumlarıdır (Özayten, 1992 S. 48). Bu oluşumlarda kullanılan giyim, sanatçının anlatımını desteklemiştir. Giyilen ya da giydirilenin kendi ve çevresiyle ilişkisini ortaya koyan bir anlatım dili oluşturmuştur.

Yaşam ve sanat arasındaki ayrıma karşı çıkan Fluxus sanatçılarından Beuys, performansları için giyim nesneleri yaratmış ve bu nesnelere birtakım metaforlar yüklemiştir. Yağlı sandalye adlı eserde sandalye insan bedeni ve düzeneğini simgeler. Yağ ise ısıнын hafif değişimleriyle eriyerek sandalyeyi kaplar ve bu haliyle giyim nesnesinin değişim sürecinden yararlanan sanatçı kaosu işaret eder (Bkz. Görsel 2.31). “Resimler ölü bir tavşana nasıl açıklanır?” adlı bir başka eserinde, kafasını bal ve altın yaldıza bularken, yaşam gücünü ve yaratıcılığı; ayakkabısının sağ tekine çelik bir taban geçirirken de katı mantığı temsil etmiştir (Fineberg, 2014, s. 219-223), (Yılmaz, 2005, s. 275-276), (Bkz. Görsel 2.32).



Görsel 2.31. *Joseph Beuys, How to Explain Pictures to a Dead Hare?, 1965. Glerie Schmela, Düsseldorf'ta gerçekleştirilmiş performans.*
(Fineberg, 2014, s. 220-221)

Görsel 2.32. *Joseph Beuys "Fat Chair", 89,8x29,8x29,8 cm, Tahta sandalye ve yağ, 1963*
(Fineberg, 2014, s. 220-221)

Happening, Body Art gibi bedeni ifade aracı olarak kullanan sanatlar performans sanatlar dahilinde incelenebilir. Sanata dahil olan beden, bir anlamda sanat eserini giymiş olur. Gilbert ve George'un şarkı söyleyen, dans eden 'yaşayan heykel' performansları, değişen sanat nesnesi anlayışının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir (Bkz. Görsel 2.33).



Görsel 2.33. *Gilbert & George, "The Singing Sculpture", performans, 1970, Nigel Greenwood*
(<https://arterakki.files.wordpress.com/2014/06/8945878797.jpg?w=624&zoom=2> Erişim Tarihi: 16.06.2019)

Modern dönemde tekstil, sanata dahil olmuştur. Birçok sanatçının, giyim aracı olan tekstil malzemesini ve tekniklerini kullanması lif sanatının plastik sanatlarda kabul görmesine olanak sağlamıştır. Bu durum giyilebilirliğin nesnel anlamda ifade bulmasını kolaylaştırmıştır. Giyimin cinsiyet belirleyici özelliğini vurgulayan ve bunu eleştirel anlamda ele alan sanat eserleri de ortaya konmuştur (Bkz. Görsel 2.34).



Görsel 2.34. Louise Bourgeois “Pink Days and Blue Days”, Çelik, kumaş, karışık teknik, 1997, Whitney Amerikan Sanatı Müzesi Koleksiyonu, New York
(https://www.moma.org/s/lb/curated_lb/themes/fabric_works.html Erişim Tarihi: 10.06.2019)

Yoksul Sanata dahil olan Michelangelo Pisiletto, “Venus of the Rags” (Paçavraların Venüsü) adlı “çalışmasında klasik mermer Venüs, arkası bize dönük halde giysi yığınınına bakarken, çağdaş ve geçmiş arasındadır (Huntürk, 2016, 311-312)”. Sanatçının bu tavrı giyimin zaman belirleyici özelliğinden yararlanarak geçmişe atıfta bulunmak istemesindendir şeklinde yorumlanabilir. Nesnenin zamansal belleği burada giyim nesneleri kullanılarak desteklendiği görülmektedir (Bkz. Görsel 2.35).



Görsel 2.35. Michelangelo Pistoletto “Venus of the Rags”, Mermer ve kumaş, 1974
(Farthing, 2012, s.516)

1978 yılında Louise Bourgeois, A Banquet/A Fashion Show of Body Parts adlı performansında, lateks objelerden oluşan giyilebilir kostümler tasarlamış ve bunları sergilemiştir. Sanatçı heykel sanatı sergi biçimlerine farklı yaklaşımlarda bulunmuş ve giyilebilir heykel örneği sunmuştur. (Bkz. Görsel 2.36).



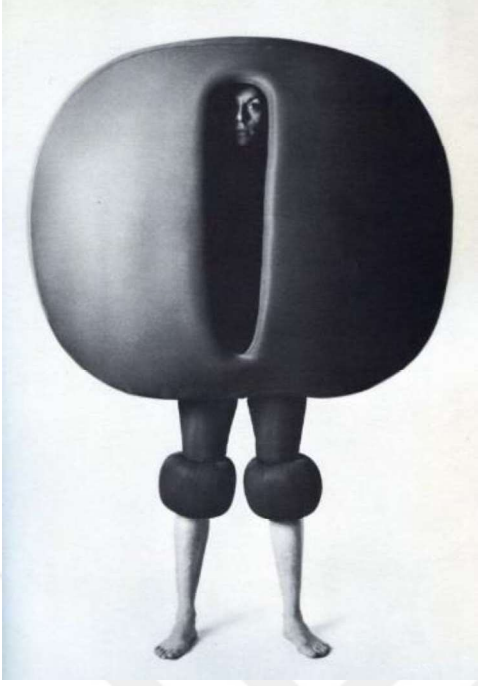
Görsel 2.36. Louise Bourgeois “Avenza”, 1975
(<https://bourgeois.guggenheim-bilbao.eus/en/did-you-know-that> Erişim Tarihi: 18.06.2019)

Değişen kültür anlayışları, sosyal ortam, politik durumlar ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle; varoluşsal sorgulamalar, kimlik ve beden sorgulamaları, feminist yaklaşımlar, nesnenin anlamının sorgulanması, disiplinlerarası sanat etkileşimleri, moda ve sanat ilişkisi, giyim tanımının anlamını farklılaştırmaktadır. “Dolayısıyla günümüzde giysi, birçok ürün, sistem, mekanizma ve işlev ile yan yana kullanıldığından yalnızca bir tekstil ürünü olarak algılanmamalı disiplinler arası bir sürecin ürünü olarak ‘giyilebilir nesne’ olarak kabul edilmelidir” (Tok, 2013, s. 52).

Sanatın disiplinlerarası etkileşiminin bir ürünü olarak “Giyilebilir Sanat”, bireyin giysilerle ilişkisi üzerine odaklanır ve bir sanatçı tarafından yapılmış giysiler olarak sadece bedeni değil ruhu da kapsar niteliktedir. 1960 yıllarının endüstriyel üretimine karşı el işçiliği benimsenmiş tasarım, moda ve zanaat ilişkisinin sonucu olarak “sanatı giymek” tanımı ortaya çıkmıştır (Yetmen, 2012, s. 77-78). “1970’lere gelindiğinde Giyilebilir Sanat, tekstil malzemelerinin yanı sıra organik ya da inorganik çeşitli malzemelerle giyilebilir heykelsi formların ortaya çıktığı bir alana dönüşmüştür (Bayburtlu, 2015, 94)”.

Postmodernizme kadar somut bir nesne olarak algılanan biçimiyle ele alınan sanat nesnesi, disiplinlerarası sınır ve ayırımın son bulduğu 60’lı yıllarda kavramsal ve fiktisel içeriğiyle ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu ortam içerisinde heykel sanatı, sınırlarının belirsizleşmesiyle klasik heykel anlayışından uzaklaşan bir yön almıştır. Modern dönem öncesi kaide üzerinde yüceltilen heykel, modern dönemde özgürleşen bir tavırla yeryüzünü kaide olarak kullanmıştır ve bütün bu evrimsel süreçte heykel algısal sınırlarımızı zorlayacak hale gelerek, dönem şartlarının etkisiyle bedeni kaide haline getirmiş, heykel de giyilebilir bir biçime bürünmüştür.

Giyilebilir heykeller sanat içerisinde kavramsal sanata yakın durmakta, bilinen giyilebilir fonksiyonu için var olmayan, sanat nesnesi olarak var olan nesnelerdir. Yaratılan nesneler bir giysi formunu andırır da sanatçı/tasarımcının elinde yaratılan nesne sanat yapma dürtüsü ile yaratılmakta ve giysi kelimesinin sıradan basit tanımından farklı bir anlam kazanarak sanatçının onu başka bir boyuta taşıması ile sanat nesnesi haline gelmektedir. Giyilebilir sanat nesnelerine bakıldığında kavramsal ve üç boyutlu nesneler şeklinde tasarımcı/sanatçıların yaptığı kavramsalı öne çıkaran eserler, heykelsi hacimleri ve biçimleri ile öne çıkmaktadırlar (Yağmur, 2017, s. 441), (Bkz. Görsel 2.37).



Görsel 2.37. Heidi ve Carl Bucher, “Apparel Sculptures”, köpük üzerine naylon, 1971
(https://extremecraft.typepad.com/extreme_craft/2010/12/ready-to-wear.html erişim tarihi: 19.06.2019)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. GİYİMİN SANATÇILAR TARAFINDAN İFADE BİÇİMİ OLARAK ELE ALINIP SANAT OBJESİ OLARAK DEĞERLENDİRİLMESİ

3.1. Sanatçılar

3.1.1. Alexander Calder (1898-1976)

Amerikalı ressam, heykeltıraş, kinetik sanatın kaynağını oluşturan Alexander Calder, takılar da üretmiştir.

Takılar daha önce de bahsedildiği gibi ilkel dönemden bugüne birçok anlam barındırmıştır. Büyü, korunma, din, süslenme, amaçlı kullanılmasının yanında, insanlar arası iletişimi sağlamış; sınıfsal farklılıkları, ekonomik seviyeyi gösteren bir araç olarak kullanılmıştır. Bugüne gelindiğinde ise yeni kimlikler kazandığı görülmektedir. Bütün bu anlamların dışında sanatsal kaygı ile tasarlanan takılar, insan bedeniyle birlikteliğinden doğan farklı ifade biçimlerinin oluşmasına neden olmuştur.

Takıların sanatsal anlamda değerlendirilebilmesi ancak 19. yüzyıl sonrası yaşanan yenilikçi hareketlerden etkilenmesiyle olmuştur. Bu dönem sanatçıların farklı arayışları sonucu, geleneksel formundan kopmaya başlamıştır. 20. yüzyıl sonlarına doğru Calder, giyilebilir sanata dahil olabilecek takılar üretmiştir. Bu durum, takılara karşı bakışı değiştirmiştir. Sanatsal bir bakış açısıyla tasarlanan takılar, giyilebilir sanat içinde yer bulmuştur. Ayrıca takının üç boyutlu formu, malzeme ve üretim yöntemleri, takı ve heykel alanlarını birleştiren olgular olmuştur (Yeşilmen, 2018), (Ayata, 2015), (Bkz. Görsel 3.1).

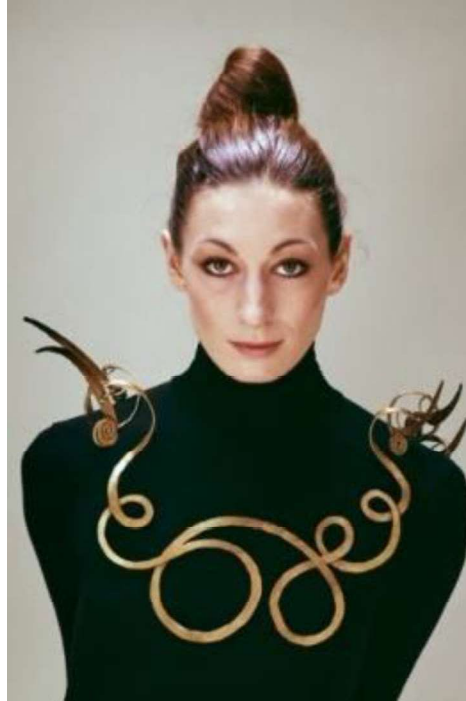


Görsel 3.1. Alexander Calder, “Figa Pin”, 16 x 11.3 x 2.6cm, Gümüş ve çelik tel, 1940, Özel koleksiyon (Prather, 1998, s.174)

Sanatsal takılara bakıldığında, aktarılmak istenen fikrin nesnel uygulamasında da modern heykel unsurları gözlenmektedir. Geleneksel ve güncel malzeme ve teknikler yer yer kombine edilmiştir. Tıpkı bir heykelde olduğu gibi türünün tek örneği olarak üretilen sanatsal takılarda, kısıtlamalar ortadan kalkmıştır. Kullanılan malzeme ve üretim yöntemleri de takı ve heykel alanlarını birbirine yaklaştırmıştır. Bu yakınlığın kanıtı, paylaştıkları pek çok kaygıda mevcuttur. 1960’larda ortaya çıkan yeni takı anlayışı kapsamında ‘formun dengeli kullanımı’ ve ‘kütlenin boşlukta kapladığı alan’ gibi, aslen heykel sanatına ait olmuş kaygılar, takının heykelsi yönünü ortaya çıkartmıştır (Ayata, 2015, s. 97).

Takılar, kelime anlamı ve insan bedeninde yer alması nedeniyle fonksiyon beklentisi yaratmaktadır. Ancak sanatsal kaygılarla üretilmiş takılarda bu beklentinin ikinci planda olduğu görülür. Takıdaki değişim, malzeme, boyut ve ergonomi gibi tasarım kriterleri göz ardı edilerek, sanatçının tasarladığı forma uygun ve anlatımsal birtakım öğeleri izleyiciye yansıtabilmesi dikkate alınmaktadır (Ayata, 2015).

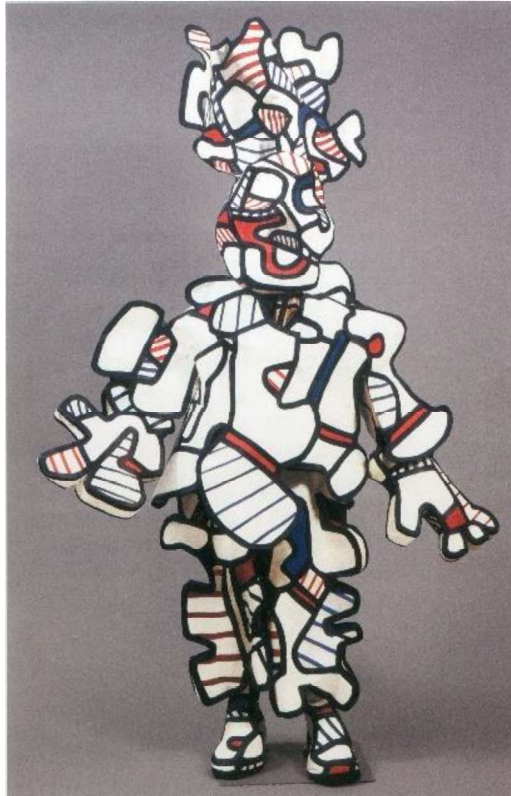
Calder’in takılarında farklı bir anlatım görmek mümkündür. 1940 yılında yapmış olduğu kolye, 3 boyutlu formuyla dikkat çeker niteliktedir. “Aslında vücudu süslemek için yapılmış bir takıdan çok omuz ve boyun kısmını kuşatan bir zırhı andırmaktadır (Yeşilmen, 2014, s:292)”, (Bkz. Görsel 3.2).



Görsel 3.2. Alexander Calder, “Jealous Husband”, (Anjelica Huston Wearing An Necklace), 36.8 x 43.2 x 32.4cm, Piriç Tel, 1976, New York
(<https://www.sothebys.com/en/articles/alexander-calder-jewelry-history> Erişim Tarihi: 10.06.2019)

3.1.2. Jean Dubuffet (1901-1985)

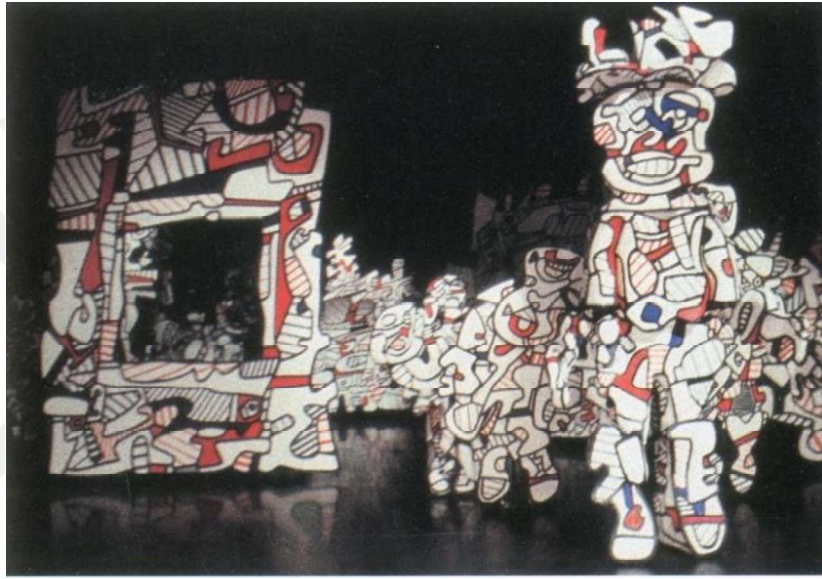
Ressam ve heykeltıraş olan Jean Philippe Arthur Dubuffet, akademik sanata karşı çıkmış, 1948 yılında art brut (ham sanat) öncülüğünü yapmıştır. Ayrıca sanatçı heykel sanatına yeni boyutlar kazandıracak giyilen, hareket eden heykeller tasarlamıştır. Bir telefon görüşmesi sırasında karalamalar şeklinde ortaya çıkan ‘Hourloup Serisi’ heykelleriyle benzerlik gösteren, ‘Coucou bazar’ çalışmasında giyilebilir heykellerin örnekleri ortaya çıkmıştır (Bkz. Görsel 3.3). Çalışma farklı tarihlerde ve yerlerde 3 kez gösteri şeklinde izleyiciye sunulmuştur. Sanatçı, dans, müzik, resim, heykel ve sözsüz tiyatro etkileşiminin görüldüğü çalışmada; gösteriyi içeren hareketler, mekan, müzik ve dans gibi tasarımlarla bütünüyle ilgilenmiştir. Dansçı ve aktörlerin yer aldığı gösteride dans eden heykeller gözlenmiştir. Gösteride 20 farklı karakter görülür. Kostümler, mask ve ayakkabılar gibi parçalar, poliüretan, alçı epoksi, bristol gibi malzemelerden oluşmaktadır. Bütünüyle resim gibi görünen sahnede nerdeyse her şey hareket halindedir. Ancak belli bir koreografi şekline gerçekleştirilen gösteri de bazen hareket eden heykeller öne çıkarken bazen de mekandaki dekorlar hareket etmektedir (Uz, 2015, 377-381).



Görsel 3.3. Jean Dubuffet “Le Triomphateur”, 260 x 145 x 55 cm, Karışık teknik, 1973, Collection Fondation Dubuffet, Paris (Agnes, 2003, s.211-212)

Ağır ve katı malzemelerden yapılan kostümler dansçıların bedensel özgürlüğünü kısıtlamasına ve yavaş hareket etmelerine neden olmuştur. Sahnede çizgiler, renkler, organik heykel formları ve hareket olgusunun varlığıyla karmaşık bir görüntü oluşurken, izleyicilere için daha önce deneyimlenmemiş bir an yaşatılmıştır (Bkz. Görsel 3.4).

Agnes'e (2003, 204-206) göre Dubuffet'in amacı, heykel ve mimarinin mekânsal boyutlarını aşmak ve zamansal kategoriyi entegre eden bir performans fikrini oluşturmaktır.



Görsel 3.4. Jean Dubuffet, "Coucou Bazar", Performans, Torino, 1978, İtalya (Agnes, 2003, s.211-212)

3.1.3. Lygia Clark (1920- 1988)

Kavramsal ve beden sanatçısı Lygia Clark'ın çalışmaları, bedenin içindekiler ve dışındakiler, ben ve öteki, özel ve kamusal alan arasındaki sınırları sorgular niteliktedir. Clark, izleyicinin aktif katılımıyla gerçekleştirdiği çalışmalarında, giyilmesi için objelerler yaratır. Bunlarla izleyicinin fiziksel etkileşime girmesini amaçlar. 1967 yılında 'Altı Duyu Başlığı' adlı çalışması, katılımcılara algısal deneyimler yaşatmak için tasarlanmıştır (Fineberg, 2014, s.338), (Bkz. Görsel 3.5). İşitme ve görme, başlıklara dahil edilen kulaklık ve göz mercekleri tarafından farklılaştırılmıştır. Ayrıca bu durum, çeşitli otlar veya tohumlar gibi maddeler ile de desteklenmiştir. Clark'ın, maskeler aracılığıyla, gerçek dünyadan uzaklaştırma ve iç deneyim yaşatma gibi amaçlar güttüğü görülmüştür (Best, 2006).

Clark'ın çalışması, daha önce de belirtildiği gibi, giyimin örterek, beden üzerinde ikinci bir ten oluşturmaları sonucu dokunsal ve duyuşsal farkındalıklara yol açmıştır. Giyilen başlıklar görmeye ve işitmeye farkındalıklara yol açmış, katılımcıların, başlıkları taktıkları süre içerisinde bedeninin dışındaki dünyayı algılama deneyimleri farklılaşmıştır.



Görsel 3.5. Lygia Clark “Six Sensorial Helmets”, Çeşitli renkleri ve kokuları olan ve duymayı, görmeyi ve koku almayı etkileyecek değişik mekanizmalara sahip, kumaştan başlıklar, 1967, Alvaro Clark koleksiyonu, Brezilya. (Fineberg, 2014, s.338)

3.1.4. Nam June Paik (1932-2006)

Kore doğumlu sanatçı, Fluxus akımına dahil işleriyle tanınır. İlk video sanatçısı sayılan Paik, bu alanın gelişmesinde önemli bir yere sahiptir (Shanken, 2012, s. 285). S. Germaner'e göre (1997, s.61) video sanatçıları, “temel malzeme olarak görüntü ve sesleri kaydetmeye yarayan manyetik bantlardan yararlanmaktadır. Elektronik bir kamera, video ve çekilen görüntüyü yansıtan bir televizyon ekranı bu iş için yeterli malzeme oluşturur”.

Videoyu bir sanat aracı olarak kullanan sanatçı Paik, televizyonun insan yaşamında var olmasıyla ortaya çıkan sosyo-kültürel sonuçları ve yaşamdaki etkilerini vurgulamayı amaçlamıştır. Televizyonun, toplumdaki her kesime ulaşabilen yapısını sanatsal deneyim alanı olarak kullanmıştır (Germaner, 1997, s. 62).

Paik, ‘Yaşayan heykel için TV Sütyeni’nde televizyon ekranını dokunsal, çok boyutlu bir araç ve nesne olarak ele almıştır (Bkz. 3.6,3.7). Teknolojiyi insan bedenine giydirmesi, teknolojiyi kullanmanın yeni, yaratıcı ve insancıl yollarını aramak olduğu düşünülebilir.

Paik, teknolojinin bilincimizi şekillendirme yollarının sözlü eleştirisini yapmasına rağmen (ya da belki de bundan dolayı) televizyona bağlı kalmıştır. 1969'da video mühendisi Shuya Abe'yle iş birliğine girerek, video görüntülerini çarpıtarak onları, sürekli akış halindeki, zihnin 'gerçek hayat' ile elektronik görüntüler, sesler ve 'bilgiler' arasında akıcı bir şekilde hareket ettiği bir dünya deneyimini çoğaltan yoğun, soyutlanmış desenlere dönüştürmüştür (Hanhardt, 2012, s.53).



Görsel 3.6. Nam June Paik “TV Bra for Living Sculpture”, Charlotte Moorman’la birlikte, 1969.
Görsel 3.7 Nam June Paik with cellist Charlotte Moorman wearing TV Bra for Living Sculpture, 1969, Galeria Bonino, New York
(Fineberg, 2014, s.224; Hanhardt, 2012, s.52)

3.1.5. Yoko Ono (1933-)

Japon Sanatçı Yoko Ono, Fluxus hareketinin temsilcilerinden biridir. Kavramsal sanat ve Performans sanatının öncülerinden kabul edilir. Performans sanatı bedenini sanatsal bir malzemeye dönüştüğü, sanatçıların her şeyden önce kendilerini bedenleriyle ifade ettikleri bir yol olmuştur. Bunun sonucunda bedenin sergilenen bir hal aldığı görülmüştür (Antmen, 2008, 222).

Performans Sanatı, “Toplum” ve “Birey” arasındaki sınırların sorgulanması ve gösterilmesini kapsayan, kültürel ve iktidar karşıtı olarak yankı uyandıran bir sanat yapma biçimidir; bu bağlamda sanatın aslında hayatın içerisine daha fazla temas etmesini sağlamıştır. Artık sanat, hayattan kopuk değildir. Sanat edimsel hale geldiğinde hayatın içerisine daha fazla inmeye başlamış ve insanlara bedenin üzerine vurulan etiketlerin ne kadar yanlış olduğu vurgulanmıştır. Böylece bedenin üzerinde var olan şeyler daha net ortaya konmuş ve insanların anlaması çok daha kolay hale gelmiştir. Beden malzeme olmaya başladığında ırk, din, kimlik ve cinsel eğilimler gibi toplumsal kodlara yönelik önyargılar sanatçıların tarafından çok daha net sorgulanabilir olmuştur (Verdu Martinez ve Demiral, 2014, s.186).

Geleneksel sanat anlayışını sorgulayarak sınırları aşma amacı güden sanatçılar, sanatta yeni malzeme ve yöntemler geliştirmişlerdir. Performanslarda beden ve kimlik gibi sorunları ele alabilmek için giysilerden ve giysinin biçimsel özelliklerinden yararlanıldığı görülmüştür.

Yoko Ono, 1964 yılında Kyto'daki “Kesme Parçası” (Cut Piece) adlı performansında, siyah elbiseler giyerek, elinde bir makasla sahneye çıkar ve izleyiciden giysisinden parçalar kesmelerini ister. İzleyiciler, giysisinin neredeyse tamamını keserken, sanatçı hareketsiz ve sessiz biçimde oturur. “Her bir parça, gündelik ilişkilerin altında yatan cinsellik ve şiddet ile ilgili tedirgin edici bir apaçıklığa neden olur (Fineberg, 2014, s.226-227)”, (Bkz. Görsel 3.8). İzleyicilerin aktif katılımıyla gerçekleşen performansı Yoko Ono şu şekilde yorumlamıştır; “İnsanlar bende beğenmedikleri parçaları kesiyorlardı. Sonuç olarak beni temsil eden sadece benim içimde olan taş kalmıştı ama onlar hala tatmin olmuyorlardı ve taşın içinde olmanın ne demek olduğunu bilmek istediler (Warr ve Jones, aktaran, V. Martinez ve Demiral, 2014, s. 186)”.

İzleyici, sanatçı ve sanat eseri arasındaki ilişkinin değiştiği performansta, kıyafetler yardımıyla sanatçının bedeninin ön plana çıktığı görülmüştür. Giyimin örtücü özelliği, parçalarının kesilmesiyle son bulmuş, çıplaklık ortaya çıkmıştır. Sanatçı bu eserinde; kadın bedenine bakışı sorgulattığı şeklinde yorumlanabilir.

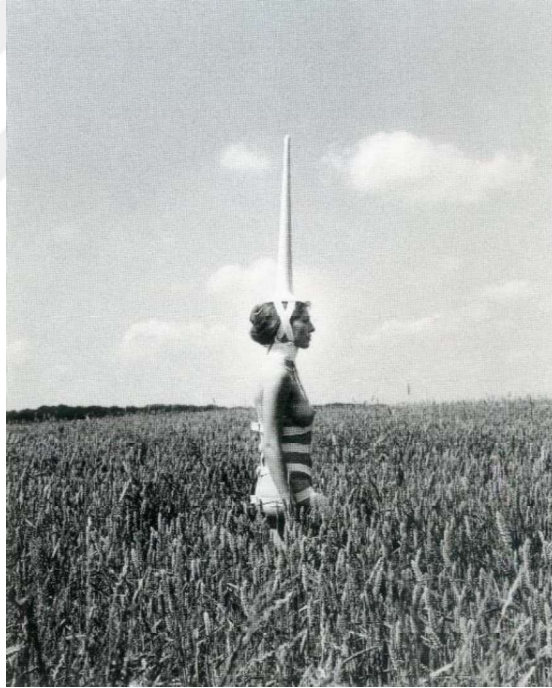


Görsel 3.8. Yoko Ono, “Cut Piece”, Performans, 1964, Yamaichi Hall, Kyoto
(<https://www.pintower.com/media/223209725259826442> Erişim Tarihi: 15.06.2019)

3.1.6. Rebecca Horn (1944-)

Çalışmalarında bedeni kullanan sanatçı bedensel duyumsamalarla ilgilenmiştir. “...kariyerine, insan bedenlerini tuhaf hayvan avatarlarına çeviren prostetik cihazlar yaparak başlamıştır (Heartney, 2008, s.183)”. Performanslarında, bedeniyle ilişkilendirdiği heykel uzantılarını ve kostümleri araç olarak kullanmıştır. “Tıpkı açık alandaki doğal bir çevrede çıplak olarak gerçekleştirdiği ve filme aldığı 1970-1972’nin Tek Boynuzlu At (Unicorn) performansının kumaşları, tahta boynuzu ve kayışları gibi (Fineberg, 2014, s. 336)”, (Bkz. Görsel 3.9).

Çalışmaları giyim aracılığıyla, bedeni değiştirmeyi amaçlama, izolasyon ve sınırlandırma, sınırlanan eylemleri genişletme gibi kavramlar ile; “bedenle doğrudan ilişkili olsalar da sosyal ya da psikolojik olmaktan çok duygusal ve iç gözleme dayalı katarsise yol açan bir deneyim yaratırlar (Fineberg, 2014, s. 336)”.



Görsel 3.9. Rebecca Horn, “Unicorn”, *Değişken boyutlarda, Kumaş, ahşap* 1970
(Heartney, 2008, s.183)

“Rebeca Horn, 1972’de gerçekleştirdiği Parmak Eldiveni’nde ellerini, iç duyguları ile dış dünya arasındaki ilişkileri simgeler biçiminde öne uzatmıştır (Atakan, 2008, s. 45)”. Dokunma ve duyuşal farkındalık fikirlerini incelediği çalışmasında ellerini genişletme fikriyle, çevresiyle olan ilişkisini sorgulamıştır. Giyilen vücut uzantıları ile

bedeninin olağan sınırlarının dışına çıkarak, sınır ve olanaklara karşı bir duruş sergilediği görülmektedir. Sanatçı, eldivenler sayesinde uzaktaki nesnelere ulaşılabilirliği kolaylaştırmış, nesnelerle arasındaki mesafeyi kontrol altında tutarak, beden ve mekan arasındaki ilişkiyi deneyimlemiştir (Bkz. Görsel 3.11).



Görsel 3.10. *Rebecca Horn, "Finger Gloves", 70cm, kumaş, ahşap, metal, 1972.*
(<https://www.harvardartmuseums.org/visit/exhibitions/4972/rebecca-horn-work-in-progress> Erişim Tarihi: 10.06.2019)

3.1.7. Stelarc (Stelios Arcadiou) (1946-)

Kıbrıs asıllı Avusturalyalı sanatçı, bedenin teknolojiyle ilişkisini ortaya koymak, onu genişletmek ve güçlendirmek amacıyla prostetik robotbilim, SG sistemleri ve interneti birleştiren insan-makine arayüzlerini kullanmıştır (Shanken, 2012). Sanatçı bedeninin güçsüzlüğü ve yetersizliği nedeniyle sınırlarının aşılması genişletilmesi ve yeniden tasarlanması gerektiğini düşünmüştür. Bu düşüncelerden yola çıkarak, ilk olarak bedenini çengellerle asarak sergilemiştir. Daha sonraları insan makine etkileşimine yöneldiği görülmüştür (http-7). Stelarc'ın dayanıksız yapı olarak gördüğü bedenin sınırlarını aşmak amacıyla, teknoloji, sanat ve giyimi birleştirdiği görülmektedir.

Bedeni nesne olarak görmek gerektiğini ve tasarlamaya ihtiyacı olduğunu savunan Stelarc, bedenin eskimesine dair teorilerine kopmaz biçimde bağlıdır. Sanatçı Third Hand (Üçüncü Kol)'lu kullandığı Evolution (1983) gibi bazı performanslarında,

karın ve bacak kaslarına gönderilen EMG sinyalleriyle hareket ettirilen robot aletlerin bütün denetimini elinde tutar (Shanken, 2012, s. 39), (Bkz. Görsel 3.11).

Sanatçı, beden üzerine takarak, geçirerek, giyinerek ortaya koyduğu uygulamalarla gerçek dışı görünüm kazanmış ve bununla bedeninin olağan sınırlarını aştığı görülmüştür. Stelarc'ın prostetik vücut parçaları, Artaud'un organsız beden tanımını akla getirir niteliktedir. Organsız bir bedenin mümkün olabileceğini düşündürür.



Görsel 3.11. Stelarc “Third Hand”, 1881
(<https://stelarc.org/?catID=20265> Erişim Tarihi: 10.06.2019)

3.1.8. Ana Mendieta (1948-1985)

Küba kökenli Amerikalı heykeltıraş, ressam, video ve performans sanatçısı Ana Mendieta performanslarında; kendini bedensel deneyimin duyumsallığını ve doğanın zenginliğini ortaya çıkaracak bir biçimde doğanın içine katmıştır (Fineberg, 2014, s.336). Bedenini çamurla, çiçeklerle, toprakla ve dallarla kaplayarak gerçekleştirdiği eylemlerinde giyim gizlenerek kamufle olma özelliğinden yararlandığı söylenebilir (Bkz. Görsel 3.12).

Mendieta'nın Earth-Body – Toprak-Beden çalışmaları olarak tanımladığı ve izleyici olmaksızın gerçekleştirilen performanslar, kültürel düzlemde beden ve kimlik arasındaki bir geçiş alanını tanımlar. Bedenin, doğa ve kültür birlikteliğinden doğuşu, onu salt bilişsel bir öznellik olarak kavramamızın yanında, duyumsayan ve algılayan şey olarak da

konumlandırmıştır. Bu bağlamda Kartezyen düşüncenin bedensizleştirdiği zihnin karşısında, “yaşayan beden” kavramı yerleşmiştir. Yaşamak algısaldır ve yaşayan beden algının merkezindedir. Bununla beraber beden, zihinsel düzeyde sosyal olarak da inşa edilir. Başkaları tarafından dönüştürülen ve başkasını dönüştüren kolektif bilinçteki performatif beden fikridir bu (Bakır, 2018, s. 262).



Görsel 3.12. *Ana Mendieta, “İmangen de Yagul” 1973*
(Heartney, 2008, s. 281)

Sanatçı bedensel sorunları; kimliksizleşme ve belirsizlik gibi kavramları ön plana çıkardığı performanslarında bedenini kaplamış, çamur gibi malzemeleri bir bakıma giyerek oraya ait olurken, bulunduğu mekanda bellek oluşturduğu söylenebilir (Bkz. Görsel 3.13).



Görsel 3.13. Ana Mendieta, Series “Arbol de la vida/ Tree of Life”, 50.8x 33.7cm, ağaç ve çamurla gerçekleştirilmiş toprak-beden çalışmasının renkli fotoğrafı, 1977, Old Mans Creek, Iowa (Fineberg, 2014, s.33)

3.1.9. Antony Gormley (1950-)

Sir Antony Mark David Gormley mekan ve çevre ile ilişkiler kuran heykelleriyle bilinir. Konu gereği giyim örneği olabilecek sergisi ‘Blind Light’, 2007 yılında Londra’da Hayward Gallery’de gerçekleşmiştir. Bu çalışmada, büyük bir karanlık galerinin ortasında cam ile sınırlandırılan bir bölme içerisinde sis oluşması sağlanmış ve yukarıdan floresan ışıkla aydınlatılmıştır. İzleyiciler odaya girdiklerinde sisle kaplanarak yok olmuş gibi görünürken, odanın dışındaki izleyicilere, gölgeler olarak görünmüşlerdir (Caiger-Smith, 2017, s.305-306), (Bkz. Görsel 3.14).

Yoğun sis bulutuyla dolu mekan katılımcılara; yok olma, görmeden hissetme, yalnızlık, sınırsızlık, derinlik gibi deneyimler yaşatmıştır. Bu durum katılımcıların mekan ve çevre ile ilişkilerini sorgulamasına neden olmuştur. Sisın bedeni tümüyle sarması, etkisi altına alması, giyimin beden üzerindeki müdahalelerini akla getirir niteliktedir. Bu anlamda sisin giyildiği söylenebilir.

Bir röportajında Blind Light’ta onu en çok heyecanlandıran şeyin insan bedeninin kaybolması olduğunu dile getiren Gormley, içerdeki insanların hayalet izlenimi veren görüntülerini yakalamak istediğini anlatmakta ve izleyici, onu izleyen diğer izleyiciler, izleyicinin izlerken izleyene dönüşmesi üzerine mekanlar yapmaya çalıştığını belirtmektedir.

Bu çalışma da içerdekiler ve dışardakiler arasında bir ayrım oluşturan bir kurulumdur denebilir. Dışarıdakilerin içindeki net olmayan insan görüntülerine bakarken, kendi bulundukları mekan verileri net olduğu için onlar kadar büyük karmaşa yaşamadıkları da söylenebilir (Uz, 2017, 447).



Görsel 3.14. Antony Gormley, “Blind Light”, 320 x 978.5 x 856.5cm, Florasan ışığı, su, ultrasonik nemlendirici, güçlendirilmiş cam ve alüminyum, 2007, The Hayward Gallery, London (Caiger-Smith, 2017, s.305)

3.1.10. Olivier De Sagazan (1959-)

1959 yılında Afrika’da doğan Olivier De Sagazan, “Transfigürasyon” (Başkalaşım) adını verdiği performanslarında giyimden bahsedebilir (Bkz. Görsel 3.15). İnsanın varoluşsal özüne dikkat çekmeyi amaçlayan sanatçı, çalışmalarında fotoğraf, resim, heykel ve performansı birleştirdiği görülür. Performans anında, yüzünden başlayarak bedenine bir heykel malzemesi olan kil ve boya gibi malzemelerle yüklemeler yaparak yüzüne yapışık maskeler oluşturur. Bu uygulamalarla bedenin yapısını ve biçimini değiştirmeyi amaçlamıştır (http-8). Performans sonucunda bedenin, hareket eden bir heykel gibi görüldüğü söylenebilir.

Sanatçı içselliği vurgulamak için dışsal yüklemelerden yararlanmıştır. Bu yüklemeler sonucu başkalaşan beden mesajlar içerir niteliktedir.

Sagazan çalışmalarının ana eksenini, “Yaşamın alışkanlıklarını kırmak” olarak belirlerken, bu alışkanlıkları oluşturan, besleyen ve geliştiren modern akıl ve görme dinamiklerini hedeflemekte ve bu da modernist kodlarla vücut bulmuş algıları kırmaktadır. Buradaki kırma

biçimi ilkin görme üzerinden geliştirmekte ve devamla algı düzleminde devam etmektedir (http-8).

Sanatçının yüzüne katmanlar halinde giydirdiği çamur boya vb. uygulamalar inşa halini andırır. İnşa anında oluşan olağan dışı görünüm, toplumun alışagelmış görme biçimlerini sorgulatır niteliktedir. Bedenine müdahale ederek, farklı görünüm elde eden sanatçı, her müdahalesinde izleyicilerle iletişime geçen yeni bir dil oluşturur biçimdedir.



Görsel 3.15. Olivier De Sagazan, “Transfiguration”, 1999
(<https://guliverlooks.wordpress.com/2014/01/20/the-work-of-olivier-de-sagazan/> Erişim Tarihi: 10.06.2019)

3.1.11. Nick Cave (1959-)

Nick Cave, heykeltıraş, görsel sanatçı aynı zamanda dansçıdır. Giyimın örtüp tamamen gizleyen yapısından yararlanan sanatçı, “Soundsuits” adlı giyilebilir heykeller üretmiştir. Yüzeyin süslenerek tamamen kaplandığı bu giysiler, statik sergilemeler için üretilmesinin yanında, sanatçının fotoğraflarla, video filmleriyle belgelediği dansa benzeyen performanslar içinde giyilebilmektedir. Kendi bedenini model olarak ürettiği ve giyeni tamamen örtüp gizleyecek yapıda tasarladığı bu heykeller, giyen kişilerin ırk, cinsiyet, sınıf gibi kişiliği belirleyici unsurları gizlemiştir. Heykellerin canlı renk ve doku kombinasyonu Afrikalıların tören giysilerini ve karnaval kostümlerini andıran görünüme sahiptir (Kapar, 2018, s. 48), (Bkz. Görsel 3.16, 3.17, 3.18).

Nick Cave’in heykellerinin, içindekileri gizlemesi sayesinde giyenler için özgürleştirici olduğu söylenebilir.



Görsel 3.16. Nick Cave, “Soundsuit”, 233.68 x 114.3 x 78.74cm, Karışık teknik, 2011
(<http://www.jackshainman.com/artist-image1098.html> Erişim Tarihi: 10.06.2019) (Sol)

Görsel 3.17. Nick Cave, “Soundsuit”, 248.92 x 96.52x 83.82cm, Karışık teknik, 2011
(<http://www.jackshainman.com/artist-image1100.html> Erişim Tarihi: 10.06.2019) (Orta)

Görsel 3.18. Nick Cave, “Soundsuit”, 279.4 x 91.44x 81.28cm, Karışık teknik, 2011
(<http://www.jackshainman.com/artist-image1103.html> Erişim Tarihi: 10.06.2019) (Sağ)

3.1.12. Ernesto Neto (1964-)

Brezilyalı heykeltıraş Ernesto Neto, Brezilya kültürü etkileri taşıyan giyilebilir heykeller ve yerleştirmeler yapmaktadır. Sanatçı giyimin mekânsal ve duyuşsal ilişkisini sorgulattığı işlerinde kokulardan da yararlanmıştır. Neto heykellerinde ve yerleştirmelerinde katılımcı için giymeye, yürümeye ve dokunmaya elverişli ortamlar hazırlamıştır. Sanatçının “eserleri, doğadan ilham alan, geçici ortamların birleşimidir. Görsel olarak çarpıcıdır ve duyu organları ile tamamen deneyimlenebilir (Kapar, 2018, 2334)” (Görsel 3.19).



Görsel 3.19. Ernesto Neto, “The Body That Carries Me”, Elastik kumaşlar, baharatlar, polistiren topları, Guggenheim Bilbao Müzesi, İspanya
(<http://en.artintern.net/index.php/news/main/html/1/2824> Erişim Tarihi: 20.06.2019)

Çeşitli malzemelerden yararlanarak yapılan yerleştirmeler, insan algısına doğrudan hitap eder. Şişkinlik, sallanma, organik formları esnetme, sanatçının kullandığı tekstil malzemelerine dayanmaktadır. Katılımcılar sanat eserleri içinde malzemenin yumuşaklığının ve kokuların verdiği duyuşal haz yanında, sıkışmışlık sınırlılık gibi duyguları da deneyimlemişlerdir (Görsel 3.20).



Görsel 3.20. Ernesto Neto, “Humanoids”, Elastik kumaşlar, baharatlar, polistiren topları, 2001
(<https://www.e-flux.com/announcements/41547/ernesto-neto-the-malm-experience-18-february-1-may-2006/> Erişim Tarihi: 10.06.2019)

3.1.13. Tracy Featherstone (1975-)

Tracy Featherstone, vücut ile etkileşime giren, malzemesi ahşap olan bir dizi portatif, giyilebilir heykeller yapmıştır. Geometrik yapılarıyla dikkat çeken heykeller, inşa yöntemi ile oluşturulmuştur. Sanatçının eserlerinin, sergileniş biçimiyle klasik heykel anlayışından uzaklaşarak yeni bir ifade şekline büründüğü görülmektedir. Heykeller, mobilya gibi insan etkileşimi için yapılan gündelik nesnelerden ilham alınarak tasarlanmıştır. Vücuda bağlanarak çevresel yapılar oluşturan bu yapılar günlük yaşamdaki, kaos ve kontrol kavramını sorgulatmaktadır (http-9), (Bkz. Görsel 3.21, 3.22).

Sanatçının heykelleri beden üzerine takılarak ya da geçirilerek beden çevresinde bir kütle halinde varlığını sürdürürken; kısıtlayan, sınırlayan, kontrol altına alan bir yapıya dönüştüğü söylenebilir.



Görsel 3.21: Tracy Featherstone "Wearable Structure: Yellow Pod ", 10.16x15.24x10.16cm, Ahşap ve kumaş, 2010. (Sol)

Görsel 3.22: Tracy Featherstone "Wearable Structure: Side Bump", 7.62x5.08x40.64cm, Ahşap, 2010 (sağ)

(<https://www.tracyfeatherstone.com/Wearable-Sculpture> Erişim Tarihi: 10.06.2019)

3.1.14. Milena Naef (1990-)

Almanya doğumlu Milena Naef, beden ve heykel etkileşimini sorgulayan, performanslarıyla bilinmektedir. Çalışmalarında klasik heykel malzemesi olan mermeri, çağdaş bir yaklaşımla benimsediği görülür. Naef, taşın fiziksel ve zihinsel ağırlığını kendi bedeni aracılığıyla deneyimlemektedir. Performans aracılığıyla bedenin boşlukta yer

kaplayan yanını vurgulamayı amaçlamaktadır. Vücuduyla uyumlu olacak şekilde oyulmuş olan mermeri deneyimleyerek, gücü, karmaşıklığı ve kırılganlığı göstermeyi amaçlamıştır (http-10), (Bkz. Görsel 3.23).



Görsel 3.23: Milena naef, "Fleeting Parts", Değişken ölçülerde, Cristallina Mermer, 2016
(<http://milenanaef.com/about/> Erişim Tarihi: 10.06.2019)

Sanatçının yapı ile beden formu arasındaki ilişkiyi sorgulayan performanslarında heykelle bütünlük oluşturduğu görülmektedir. Beden heykelin bir parçası olurken, heykel de bedenın bir parçası haline gelmiştir. Bu performanslarda mermer giyilecek şey olarak değerlendirilebilir. Bu durum sonucunda giyimli bir beden oluşturduğu söylenebilir (Bkz. Görsel 3.24).



Görsel 3.24: Milena naef, "Fleeting Parts", Değişken ölçülerde, Cristallina Mermer, 2016
(<http://milenanaef.com/about/> Erişim Tarihi: 10.06.2019)

3.2. Kişisel Çalışmalardan Örnekler

Giyilebilir heykellerden oluşan bu çalışma serisi atık malzemelerden oluşmaktadır. Serideki heykellerde bedeninin içi ve dışı, nesneleşmiş ve sıradanlaşmış hali, düşünsel ve yaşamsal sorgulamaları bedene olağan dışı görünüm kazandırarak vurgulanmak istenmiştir. Heykeller aracılığıyla bedenin şekillendirilmesi, kontrol altında tutulmaya çalışılması, katılaştıran bakış açılarına bir eleştiri ve yenilik sunulması amaçlanmaktadır. Katılımcılara, yaşanan dünyanın belirleyici ve tektipleştiren tavrına karşı olağanın dışına çıkmak, zihni özgürleştirmek, hayal dünyasını genişletmek, zaman ve trend dışı bir deneyim yaşatmak amacı güdülmüştür. Heykeller ile yapılan müdahaleler farklı görme biçimlerine olanak sağlarken beden tanımına farklı yaklaşımları beraberinde getirir. Bu heykeller beden üzerine inşa edilmek istenen ikinci bir deri gibi ele alınmıştır ve bu deri tasarlanabilir bir deridir. Heykeller, giyildiği anda bedenin olağan çizgilerini deforme ederek yeni bir beden tanımlanması gerçekleşebilir.

Tasarımlar, tecrübe edilen zaman içerisinde, yaşanan coğrafyadan etkiler taşımaktadır. Bu coğrafya daha çok modern dışı bir eğilim gösteren yapıdadır. Hayatta kalabilmek için daha esnek düşünmeyi gerektiren bu yapı, zihinde giyim ve heykel tanımının değişimine olanak sağlamıştır. Giyimin fiziki olarak farklılaştıran yapısı ve psikolojik etkileri göz önünde bulundurulmuştur.

Heykeller izleyicileri aktif katılıma davet eder niteliktedir. Bu şekilde izleyiciyle etkileşime girerek dokunma, hissetme, giyme yoluyla, klasik heykel anlayışının dışına çıkarak, deneyimlenen bir hale dönüştürmektedir. Böylece dışarıdan izlenilerek etkileşime geçilen heykel anlayışı giyilebilir haliyle duysal hislerin dahil olduğu bir konuma gelmektedir. Bir giysinin giyilmesi sonucu değişen psikolojiler gibi, farklı formlarda, renklerde, dokularda, farklı giyim şekilleriyle heykeller, içine giren izleyiciyi etkilenmektedir. Ancak farklı fiziksel özelliklere sahip ya da farklı yaşam deneyimlerinden dolayı giyen kişilerin deneyimleri farklılaşabilmektedir.

Tasarımlarda, etnik tanımlamalara rastlamak mümkündür. İnsan bedeni üzerinde varlığıyla anlam kazanan bu heykeller, kendi başlarına sergilenebilir yapıda tasarlanmıştır. Ancak beden ile bütünlüğü güçlenmektedir.

Giyilen heykeller, bedenle etkileşiminden dolayı hareketli bir yapıya dönüşür. Bedenin uzayda yer kaplayan üç boyutlu formu tasarımlarla bütünleşerek heykele dahil olur. Bir bakıma heykelin parçasıyken heykelleştiği de söylenebilir. Buna ek olarak, giyen kişi diğer katılımcılar tarafından görülür. İzleyen izleyici, izlenen hale gelir. Bedenin

heykelin bir parçası olduğu görüşü bir ironi olarak düşünölebilir ve düşünce ters çevrilerek heykel bedeninin bir parçası haline gelebilir. Giyim aracılığıyla sanata dahil olmuş heykelin günlük yaşamın bir parçası olarak hissedilmesi amaçlanmıştır. Heykeller, belki form olarak izleyiciye yabancı gelebilir ama giyim eylemi onu izleyiciye yakınlaştırırken, iletişimi (etkileşimi) kolaylaştırdığı söylenebilir.

3.2.1. “Başlık”

Başı büyütme düşüncesiyle tasarlanmış bir heykeldir. Kot kumaşlar kesilerek hareketlendirilmiş, tutturulmuştur. Başın büyümesi dikkat çeken bir görüntü oluştururken aynı zamanda korkutucu bir görünüm de kazandığı söylenebilir. Başlık üzerindeki parçalar, zihindeki düşüncelerin parçalı yapısını andırır. Bu form, organik, amorf ve deforme amaçlı tasarlanmış başlığı giyen kişinin hareketiyle hareketlenebilir ve şekil alır. Başlık nasıl giyileceği konusunda üzerinde yön bilgileri taşıyan bir formdur, yani önü, arkası, sağ, solu bellidir. Giyen kişinin gözlerinin hizasında, kumaşlar arasında boşluklar oluşturulmuştur. Bu boşluklar giyen kişinin bakış yönünü gösteren tavır sergilerken, üzerindeki püsküller bakışı engeller nitelikte tasarlanmıştır. Aynı zamanda bir eleştiri olarak da ele alınabilir; zihinsel katılığa ve aynışmaya karşı bir tavır olarak düşünölebilir. Baş bedeni yöneten, mantık ve katılığı simgeleyen uzuv olarak ele alınmıştır. Simgelediği kavramlara esneklik kazandırmak amaçlanmıştır. Ancak heykel sadece eleştiri üzerinde tasarlanmamış, bedeninin formu estetik bakış açısıyla ele alınmıştır.



Görsel 3.25. Emel Ünlü, “Başlık”, 100x36x29cm, Kot, plastik, strafor, 2019
(Kişisel arşivden)

3.2.2. “Kütle”

Bu çalışmada bedenin olağan formunun bozulması amaçlanmıştır. Kütleler sıradanlaşmış insan yaşamını nitelerken, parçalı boşluklu biçimler, yaşamın kaçış noktaları olarak nitelendirilebilir. Silindir formu ise insan yaşamı ve yaşamın kaçış noktaları arasındaki bağlantıyı simgeler. Bu durum farkındalık, sorgulama, kendini dinleme gibi insani durumları nitelendirebilir. İnsan, doğumdan itibaren birçok etkiye maruz kalarak başkalaşım geçirmektedir. Giyilebilir objeler bu durumun somut hali ve dışavurumudur. Başlığın görmeyi engelleyen yapısı, bedene uygulanan denetimin etkisini anımsatırken, giyimin korunma işlevini de farklı bir şekilde ortaya koymaktadır. Heykeli giyen kişinin kendine dönmesi amaçlanmaktadır.



Görsel 3.26. Emel Ünlü, “Kütle”, 46x60x58cm, Kumaş, strafor, plastik, 2019
(Kişisel arşivden)

3.2.3. “İçim dışımda”

Giyilebilir yapısıyla bu çalışma etnik yaşam, ilkelik, bedeni dönüştürme düşüncesiyle ortaya çıkmıştır. İlk bakışta korunma ve içe dönmeyi temsil ettiği gözlemlenebilir. Ancak, yüzün yuvarlak bir çerçeveye alınmasıyla algı, heykeli giyen kişinin çehresine toplanır. İzleyicinin gözünü bir kara delik gibi oraya çeker. Kumaşın etnik desenlerle bezeli olması ve formu, çalışmanın daha çok kadın bedeni için tasarlandığı hissini uyandırabilir. Erkek bedeni üzerinde olduğunda ise bir karmaşa oluşturabilmektedir. Ayrıca yüz kısmında kullanılan elek kadının kullandığı bir eşyadır ve yine kadına giydirilen kimliklere eleştiri gibidir. Heykel, başın vücuda bağlanan bölgesini yok eder ve yeni bir vücut tanımlaması önerir. Farklı bir beden dili ve iletişim şekli sunar. Giyen kişi ile birlikte anlamlanır ve beden heykelin hem taşıyıcısı hem asıl parçası olmaktadır.



Görsel 3.27. Emel Ünlü, “İçim Dışında”, 80x77x45cm, Kumaş, ahşap, tel, elyaf, 2019
(Kişisel arşivden)

3.2.4. “Ruhuma dokunma”

Heykel sanatı her dönem insanla etkileşim ve iletişim halinde olmuştur. Bu çalışmada heykele dokunarak bu etkileşimi bir adım ileri taşıma amaçlanmıştır. Tasarımda, renkler ve dokunma duygusu ön plandadır. Katılımcılar, heykel üzerine var olan boşluktan elini sokarak, içinde yer alan farklı boyutlarda malzemelerle etkileşime geçer. İlk olarak el, sonrasında kolu da kapsayan heykelin iç boşluğu, bedene takılan objeler gibi bütünleşmekte ve değişimlere yol açmaktadır. Heykelin algılanan dış yüzeyinin yanında iç kısmı da konuya dahil olarak formun bir parçası haline gelmektedir.



Görsel 3.28. Emel Ünlü, “Ruhuma dokunma”, 120x60x60cm, Kumaş, elyaf, karton, strafor, plastik, 2019
(Kişisel arşivden)

SONUÇ

İnsan, yaşadığı dünyayı anlama algılama ve onunla baş edebilme gibi ilişkiler sonucu birçok araç geliştirmiş, biçim vererek anlamlandırmıştır. Bunlar kimi zaman heykeller kimi zaman üzerlerine giydikleri elbiseleri olmuştur. Tarihte geriye doğru bakıldığında, heykel ve giysilerin kesiştiği noktalar olduğu görülmüştür. İlkel dönemde iç içe geçmiş halde olan bu iki kavram, korunma, bereket ve şans gibi ihtiyaçlar doğrultusunda yapılan heykelciklerin, ritüel maskelerinin ve kostümlerin vb. beden üzerinde taşınabilir olması nedeniyle giyilebilir heykellere örnek olacak türdedir. Araştırma sonunda kültürlerin heykel sanatı ve giyimi şekillendirdiği görülmüştür.

Toplumun iç dinamiklerinden etkilenen heykel sanatı insan yaşamının farklılaşmasıyla birlikte değişim geçirmiştir. Mısır sanatında boyutları büyüyen heykeller, heykeli yapılan kişinin statüsü ve konumunu gösterir nitelikte yorumlanmış, heykel üzerinde işlenen giysiler de bu amaca hizmet etmiştir. Sanayi devrimi sonrası ise yaşam şekillerinin, hayata bakış açılarının değişmesi, sanata da yansımış, sorgulamaları da beraberinde getirmiştir. Modernizmle birlikte geleneksel anlayışların reddi, yenilikçi arayışlar ve teknolojinin olanaklarıyla çeşitlenen malzemelerle farklılaşan heykel örneklerinin ortaya çıktığı bir dönem olmuştur. Bu dönem gerçek giysilerin giydirildiği örneklerle rastlanmıştır. Sanayi devrimi sonrası giyimde de birçok yenilik görülmüştür, üretim hızına bağlı olarak çeşitlenen giysilerin ulaşılabilirliği kolaylaşmıştır. Bu durum moda kavramının doğmasına neden olmuştur.

Teknoloji, sanat ve tasarımı birleştiren Bauhaus, bir tasarım nesnesi olan giyimi sanata yaklaştırmıştır. 1960'lı yıllarda makineleşmeye karşı bir duruş olarak ortaya çıkan giyilebilir sanat; moda, zanaat ve tasarımı birleştirerek, giyimde sanatsal örneklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Tasarımcıların sanatçılardan ve sanat akımlarından etkilendiği görülmüş, sanatla yaklaşan giyim giyilebilir kavramını doğurmuştur.

Sanatlar arası sınırların ortadan kalktığı dönemde, heykel artık anlaşılabilirlik için etrafında dönmemiz gereken bir form halinden çıkarak izleyicilerin deneyimleyebileceği hatta içine girip hareket edebileceği olanakları da beraberinde getirmiştir. Kavramsal bakış açıları ile nitelendirilen giyilebilir heykeller, bazen üç boyutlu görüntüsüyle bedene giydirilirken, bazen de bir mekan olarak değerlendirilmiştir. Heykelde giyim, duyumsanan, sınırlandıran, sınırları aşmaya olanak sağlayan, başkalaştıran, eklemlenen, eklenen fiziksel yapılarıyla sanatçılar tarafından ifade biçimi olarak tercih edilmiş, farklı bakış açıları sunmuştur. Ayrıca giyimin insan yaşamındaki tanımlarına eleştiri olarak da

ele alınmıştır. Giyimin ilerleyen teknolojiyle birlikte insan bedeni üzerinde etkisinin deęiŖeceęi heykel ve izleyici iliŖkisine farklı bakıŖ açıları sunacağı öngörölmektedir.



KAYNAKÇA

- Agnes, H.-A. (2003). *Jean Dubuffet: trace of an adventure*. M n ch: Prestel.
- Akay, A. (2017). *Sanat Bizi Seviyor*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Aktaş, Y. (2000). İktidarın Nesnesi ve Kaynağı Olarak Beden ve Kimlik Politikaları. 3. *Ulusal Sosyoloji Kongresi*. 06 15, 2019 tarihinde http://www.angelfire.com/art/yasinaktay/bedensosyolojisi/Iktidarın_Nesnesi_ve_Kaynagi_Olarak_Beden_ve_Kimlik_Politikalari.htm adresinden alındı
- Altıntaş, E., &  amur, D. (2005). *Beden Dili Sözsüz İletişim*. Bursa: Aktüel Yayınları.
- Antmen, A. (2008). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla Yirminci Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2013). *Kimlikli Bedenler, sanat, kimlik, cinsiyet*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Araz, G. (2008). Modernizm ve  ağdaş Sanatın Modern Kökleri. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 1(2), 9-16. 04 01, 2019 tarihinde <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/akdenizsanat/article/view/1103000375/0> adresinden alındı
- Arıç, A. S. (Mayıs 2007). *Atatürk Türkiye'sinde Kılık Kıyafette  ağdaşlaşma*. Ankara: Siyasal Kitapevi.
- Artut, S. (2014). *Teknoloji-İnsan B rl keliği*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Ayata, E. N. (2015). 20. Yüzyılda Sanatsal Takının Gelişim Sürecinde Heykel Sanatının Etkisi,. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 14, 91-99. 06 15, 2019 tarihinde <https://dergipark.org.tr/download/article-file/203779> adresinden alındı
- Bakır, N. (2018). Bir Ana Mendiata Varmış, Bir Ana Mendiata Yokmuş. *Sanat tarihi Dergisi*, XXVI(1), 251-263. 06 22, 2019 tarihinde <https://dergipark.org.tr/download/article-file/465359> adresinden alındı
- Barbarosoğlu, F. (2010). *İmaj ve Takva*. İstanbul: profil yayıncılık.
- Barbarosoğlu, F. K. (2002). *Moda ve Zihniyet*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Bayburtlu, I. (2015). *Giyilebilir sanatta örme ve dokuma yapıların estetik yeri. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. İstanbul.

- Best, S. (2006). Bodily Sensation and Affect: Expression as Communion. *Australian and New Zealand Journal Of Art*, 82-104. 06 20, 2019 tarihinde • https://www.researchgate.net/publication/259009978_Lygia_Clark_1920-1988_Bodily_Sensation_and_Affect_Expression_as_Communion adresinden alındı
- Beyazıt Tizer, G., Sapmaz, N., & İyikan, M. (1965). *Giyim Tarihi*. Ankara: Türk Tarihi Kurumu Basımevi.
- Bilgen, S. (2002). Moda ve Giyim. *Anadolu Sanat*(12), 16-27. 06 10, 2019 tarihinde <https://hdl.handle.net/11421/1185> adresinden alındı
- Bouvet, J. F. (2004). *Doğada Maskeli Balo- Göz Boyama, Taklit, Kılık Değiştirme, Aldatma*. (E. Güntekin, Çev.) İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Bulat, M. (2010). Modern Heykelin Doğuşu. *Sanat Dergisi*, 11(0), 83-89. 3 25, 2019 tarihinde <https://dergipark.org.tr/ataunigsfd/issue/2599/33431> adresinden alındı
- Caiger-Smith, M. (2017). *Antony Gormley*. New York: Rizzoli International Publications Inc.
- Canatan, K. (2011). *Beden Sosyolojisi*. İstanbul: Açılım Kitap Yayınevi.
- Corbin, A., Courtine, J. J., & Vigarelo, G. (2008). *Bedenin Tarihi 1*. (S. Özen, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Crane, D. (2003). *Moda ve Gündemleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çabuklu, Y. (2004). *Toplumsalın Sınırında Beden*. İstanbul: Kanat Kitap.
- Çağbayır, Y. (2007). *Ötüken Türkçe Sözlük 2*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Davis, F. (1997). *Moda, Kültür ve Kimlik*. (Ö. Arıkan, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayınları.
- Erbay, M. (1997). *Plastik Sanatlar Eğitimi'nin Gelişimi*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Erinç, S. M. (2004). *Kültür Sanat Sanat Kültür*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Erzen, J. (1993). *Modernizm Sonrası Sanat (İ. A. Duben, & D. Şengel, Dü)*. İstanbul: Unesco/Aıap Türkiye ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 1.
- Farthing, S. (2012). *Sanatın tüm öyküsü*. . (F. C. (G. Aldoğan, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.: Hayalperest Yayınevi.

- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri*. İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Fischer, E. (2012). *Sanatın Gerekliliği*. (C. Çapan, Çev.) İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Gombrich, E. H. (2007). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gölpınarlı, A. (1973). *Mesnevî ve Şerhi. c. III. 1. bs.* İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Grzymkowski, E. (2017). *Sanat 101: Leonardo Da Vinci'den Andy Warhol'a Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey*. (O. Düz, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Gündüz, A. (2016). *Boyanmanın Toplumsal İşlevi, Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi* (Cilt 6). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları No:3347.
- Hançerlioğlu, O. (1992). *Türk Dili Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hanhardt, J. G. (2012). *Nam June Paik : global visionary*. Washington: Smithsonian American Art Museum.
- Haviland, w. A. (2002). *Kültürel Antropoloji*. (H. İnaç, & Seda Çiftçi, Çev.) İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Heartney, E. (2008). *Sanat ve Bugün*. (O. Akınay, Çev.) İstanbul: Akbank.
- Hodge, S. (2013). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*. (E. Gözcü, Çev.) Domingo Yayınları.
- Huntürk, Ö. (2016). *Heykel Ve Sanat Kuramları*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Iris Hahner-Herzog, M. K. (2004). *African Masks From The Barbier-Mueller Collection*. (J. W. Gabriel, Çev.) Munich: Prestel.
- Joseph, M. (2007). *1000 sculptures of genius*. London: Basaline Co Ltd.
- Kapar, S. (2018). Çağdaş Sanatta Alternatif Malzeme Olarak Tekstil ve Zanaatten Sanata Dönüşümü. *Journal Of Arts*, 1(2), 39-52. ratingacademy.com.tr/ojs/index.php/arts/article/download/394/327/ . erişim tarihi .22.06.2019 adresinden alındı
- Karacan, N. (2013). Tarihsel Süreç İçinde Heykel Formu. *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, 4(4), 17-32. 4 12, 2019 tarihinde <https://dergipark.org.tr/sanattasarim/issue/20648/220295> adresinden alındı

- Karaduman, S. (2010). Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü. *Journal of Yaşar University*, 5(17), 2886 - 2899. 3 4, 2019 tarihinde <http://dergipark.org.tr/jyasar/issue/19129/202992> adresinden alındı
- Kırğızoğlu, N. G. (1992). *Giyim Sanatı ve Kişisel Görünüm*. Ankara: Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi.
- Kodzoman, D. (2019). *The psychology of clothing: Meaning of Colors, Body Image and Gender Expression in Fashion*. Published Online.
- Kozlu, D. (2009). Teknolojik Gelişmelerin Toplum ve Sanata Yansımaları. *Art-e Sanat Dergisi*, 2(3), 1-14. 06 10, 2019 tarihinde <http://dergipark.org.tr/sduarte/issue/20722/221424> adresinden alındı
- Köse, H. (2011). Tüketim Toplumunda Bir "Sosyal Beden" Kurgusu Olarak Kadın. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 6(4), 76-89. 5 12, 2019 tarihinde <http://dergipark.org.tr/josc/issue/19022/200606> adresinden alındı
- Kutlu, M., & Özmen, A. (2008). *Kimlik(ler) sembolü olarak giyim, kuşam ve süslenme, Halk Kültüründe Giyim Kuşam ve Süslenme Uluslararası Sempozyumu Bildirileri*. (M. T. Koçkar, Dü.) Eskişehir: Osmangazi üniversitesi yayınları no:146.
- Kuzgun, Y. (1972). *Kendini Gerçekleştirme*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi. 4 16, 2019 tarihinde http://dergiler.ankara.edu.tr/detail.php?id=34&sayi_id=970 adresinden alındı
- Meydan, C., & Kutlu, N. (2013). Geleceğin Modasında Radikal Materyal Arayışları. *Akdeniz Sanat Dergisi*(4), 25-28. 06 20, 2019 tarihinde <http://dergipark.org.tr/akdenizsanat/issue/27654/291443> adresinden alındı
- Muhtar Kutlu, m. v. (2008). *Kimlik(ler) sembolü olarak giyim, kuşam ve süslenme, Halk Kültüründe Giyim Kuşam ve Süslenme Uluslararası Sempozyumu Bildirileri* (Cilt 146). (M. Tekin Koçkar, Dü.) Eskişehir: Osmangazi üniversitesi yayınları.
- O'Doherty, B. (2016). *Beyaz Küpün İçinde*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Okumuş, E. (2009). Bedene Müdahalenin Sosyolojisi. *Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi*(II), 1-15. 05 20, 2019 tarihinde <https://dergipark.org.tr/download/article-file/115922> adresinden alındı

- Özayten, N. (1992). *Batı'da obje sanatı/kavramsal sanat/post-kavramsal sanat ve Türkiye'de 1965-1992 yılları arasındaki benzer eğilimleri. Saltonline'da yayımlanmış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.*
- Pektaş, H. (2006). *Moda ve Postmodernizm. Doktora Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi anabilim Dalı Resim İş öğretmenliği bilim Dalı. Konya. 4 24, 2019 tarihinde http://docs.neu.edu.tr/library/nadir_eserler_el_yazmalari/TEZLER_YOK_GOV_TR/Hafize%20pekta%C5%9F,%20moda%20ve%20postmodernizm.pdf adresinden alındı*
- Prather, M. (1998). *Alexander Calder 1898-1976. Washington: Yale Univesity Press.*
- Prof. Dr. Fuzuli Bayat, D. M. (2008). *Eski Türkçe Sözlük. İstanbul: Yalın Yayıncılık.*
- Püsküllüoğlu, A. (1995). *Türkçe Sözlük. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.*
- Sev, İ. G. (2017). Tdk Ts'de Nsz (Nesnesiz) Olarak Verilen Bazı Fiillerle İlgili Tespitler,. *TÜRK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*(10), s. 1-16. 4 12, 2019 tarihinde https://www.researchgate.net/publication/319237013_TDK_TS'DE_nsz_NESN_ESIZ_OLARAK_VERILEN_BAZI_FIILLERLE_ILGILI_TESPITLER adresinden alındı
- Shanken, E. A. (2012). *Sanat ve Elektronik Medya. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.*
- Sönmez, M. (2013). Çağdaş Mimarlıkta Cephe-Yüzey Kavramı Tartışmaları. *Social Sciences*, 8(2), 79-90. 05 10, 2019 tarihinde https://www.researchgate.net/publication/273609984_DEBATES_OF_FACADE_SURFACE_CONCEPT_IN_TEMPORARY_ARCHITECTURE_ABSTRACT_Cagdas_Mimarlikta_Cephe-Yuzey_Kavrami_Tartismalari adresinden alındı
- Şener, A. (1995). *İlkel Topluluktan Uygar Topluluğa. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.*
- Şenesen, R. O. (2008). *Türk Süslenme Kültüründe Geleneksel Kozmetik Uygulamalar, Halk Kültüründe Giyim Kuşam Süslenme Bildirileri Kitabı. (M. T. Koçkar, Dü.) Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Yayınları.*
- Şeyhun, M. H. (2010). Bir Tuval Olarak Beden. *Sanat Dünyamız*(115), 12-17.

- Tok, V. (2013). Tasarımcı Bakışı ve Tasarım Nesnesi Olarak Giysi. *Uluslararası Sanat Tasarım ve Manipülasyon Sempozyumu* (s. 51-58). Sakarya: Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi. 5 11, 2019 tarihinde <http://www.stmf.sakarya.edu.tr/sites/stmf.sakarya.edu.tr/file/1385683148-ustm-pdf.pdf> adresinden alındı
- Tuna, C. (2013). Sanatsal Tekstiller, Giyilebilir Sanat ve Moda Olgusu. *Uluslararası Sanat Tasarım ve Manipülasyon Sempozyumu* (s. 47-50). Sakarya: Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi. 5 18, 2019 tarihinde <http://www.stmf.sakarya.edu.tr/sites/stmf.sakarya.edu.tr/file/1385683148-ustm-pdf.pdf> adresinden alındı
- Turani, A. (2008). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2013). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türkoğlu, S. (2002). *Tarik Boyunca Anadolu'da Giyim-Kuşam*. İstanbul: Atılım Kağıt Ürünleri ve Basım San. A.Ş.
- Uz, N. (2015). Canlı Tablo: “Coucou Bazar” ve Jean Dubuffer’nin Heykel Anlayışı. . *I. Uluslararası Sanat Araştırmaları Sempozyumu* (s. 375-382). Çukurova: Çukurova Üniversitesi.
- Uz, N. (2017). Heykel Mekan ve Deneyim. *Journal of Awareness*, 2(3S), 471-484. 06 21, 2019 tarihinde <http://dergipark.org.tr/joa/issue/31802/348706> adresinden alındı
- Uzun, İ., Akyol Altun, T. D., & Köşklük, N. (2005). Giydirilmiş Mimarlık. *Ege Mimarlık*, 3-55. 05 25, 2019 tarihinde <http://www.izmimod.org.tr/egemim/55/10-13.pdf> adresinden alındı
- Üstünbilek, M., & Üstünbilek, Ş. (2012). *Sanat Tarihine Giriş*. İstanbul: Artes Yayınları.
- Verdu Martinez, E. H., & Demiral, A. (2014). 20. ve 21. yy.da Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı. *Anadolu Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 6(6), 180-201. 06 25, 2019 tarihinde <https://dergipark.org.tr/download/article-file/192486> adresinden alındı
- Yağmur, Ö. (2017). *Düşünceden 3 Boyutlu Tasarıma Yönelik Bir Uygulama: Heykeli Giymek* (Cilt Volume 7 Issue 3,). The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication, TOJDAC . 06 18, 2019 tarihinde http://www.tojdac.org/tojdac/VOLUME7-ISSUE3_files/tojdac_v07i31 adresinden alındı

- Yerdelen, S. K. (2010). Sahne Sanatlarında Kostüm Tasarımı. *Sanat Dergisi*, 0(1), 61-63. 05 24, 2019 tarihinde <http://dergipark.org.tr/ataunigsfd/issue/2589/33298> adresinden alındı
- Yerdelen, S. K. (2014). *Tiyatro Sanatında Kostüm Tasarımı*. İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Yeşilmen, N. (2018). Giyilebilir Sanat Örneği Olarak 21. Yüzyılda Seramik Takılar. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(50), 1251-1255. 06 20, 2019 tarihinde <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1530619092.pdf> adresinden alındı
- Yetmen, G. (2012). Giyilebilir Sanat. *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 76-93. 2 11, 2019 tarihinde <http://www.ethosfelsefe.com/ethosdiyaloglar/mydocs/Gzd-Wearable.pdf> adresinden alındı
- Yıldırım, Y. (2015). Tüketici Davranışları Bağlamında Maslow'un İhtiyaçlar Hiyerarşisinin Yeniden İncelenmesi ve Gösterişçi Tüketim. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 403-428. 5 6, 2019 tarihinde http://www.jasstudies.com/Makaleler/859248354_26Ar%0c5%9f.%20G%0c3%b6r.%20Y%0c4%b1ld%0c4%b1r%0c4%b1m%20YILDIRIM.pdf1 adresinden alındı
- Yılmaz, M. (2005). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yücel, A. (1993). *Modernizmin ve Modernizm Sonrasının Mekanı, Çağdaş Düşünce ve Sanat*. (İ. A. Duben, & D. Şengel, Dü) İstanbul: Unesco/Aıap Türkiye ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 1.
- Ziaei, M. Ö. (2015). Sinemada Kostüm Tasarım ve Uygulama Süreci. *Journal Of Fine Arts*, 0(21), 97-108. 5 12, 2019 tarihinde <http://dergipark.org.tr/ataunigsfd/issue/45080/563050> adresinden alındı

İnternet Kaynakçası

http-1:

www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cd1d75433f673.12045250, erişim tarihi: 11.04.2019.

http-2: <https://docplayer.biz.tr/9154321-William-shakespeare-siirler-yayin-tarihi-9-4-2004-yayinlayan-antoloji-com-kultur-ve-sanat.html> erişim tarihi: 17.06.2019.

http-3: <http://sozluk.gov.tr/>, erişim tarihi: 18.06.2019.

http-4: <https://art-sheep.com/rick-owens-sent-women/> erişim tarihi: 15.06.2019.

http-5: <https://www.lagoradesarts.fr/-Musee-urbain-Tony-Garnier-.html> erişim tarihi: 05.06.2019

http-6: <https://www.messynessychic.com/2016/12/09/this-1920s-bauhaus-ballet-is-a-serious-trip/> erişim tarihi: 05.06.2019.

http-7: <http://www.ozguruckan.com/kategori/sanat/22205/istanbul-dan-bir-cyborg-geci-stelarc> erişim tarihi: 10.06.2019

http-8: <http://www.mimesis-dergi.org/2016/09/kokler-donme-ve-ilkel-varolusu-yeniden-insa-yolunda-bir-icraci-olivier-de-sagazan/> erişim tarihi 17.06.2019.

http-9: <https://www.tracyfeatherstone.com/About> erişim tarihi: 15.06.2019

http-10: <https://www.ignant.com/2017/07/13/milena-naef-presents-fleeting-parts/> erişim tarihi: 15.06. 2019

ÖZGEÇMİŞ

Adı-Soyadı: Emel Ünlü

Doğum Yeri ve Yılı: İzmir/ 1990

Eğitim Geçmişi:

2004-2008 Büyükçiftliği Lisesi (Yabancı Dil)

2012-2013 Muğla Sıtkı Koçman Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü

2013- 2016 Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü

2017-2018 Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi, Pedagojik Formasyon Eğitimi

Sergiler:

2019 ‘Erdemir Ulusal Çelik ve Yaşam Metal Heykel Yarışması Sergisi, Tophane-i Amire, İstanbul (Jüri Özel Ödülü)

2019 ‘Fantazmagorya’ Karma Sergi, Eskişehir

2017 ‘3. Dalga’ Karma Sergisi, İzmir

2016 Cern Modern Yıl Sonu Sergisi, Ankara

2016 Yunus Emre Kültür ve Sanat Haftası Heykel Sergisi, Eskişehir

2016 Anadolu Üniversitesi, Karma Heykel Sergisi, Eskişehir

2015 Baca İnisiyatifi Karma Sergisi, Eskişehir

2015 Sürdürülebilir Yaşam ve Film Festivali, Baca Karma Sergisi, Özdilek Sanat Merkezi, Eskişehir

2013 Anadolu Üniversitesi Karma Sergisi, A.Ü. GSF. Sergi Salonu, Eskişehir

2013 Anadolu Üniversitesi Karma Sergisi, Eskişehir

2012 Muğla Sıtkı Koçman Güzel Sanatlar Fakültesi, Büst Yarışması Sergisi, Bodrum (Başarı Ödülü)

Sempozyumlar:

2018 Uluslararası Adana Taş Heykel Sempozyumu, Adana (asistan)