

## GİYİLEBİLİR SANATIN BEDEN VE GİYSİYE KAVRAMSAL YAKLAŞIMLAR İLE İNCELENMESİ\*

Defne Bozbiyık\*\*  
Mustafa Gülgürler\*\*\*

### Özet

İnsanın toplum içinde yer alabilmesi ve aynı zamanda sosyal statüsünü ve kişilik özelliklerini ortaya koyabilmesi için giyinmesi gerekmektedir. Bu özelliği ile insan, doğadaki diğer canlılardan ayrılmaktadır. Toplumun bir parçası olan beden, giysi aracılığıyla dış dünyayla iletişim kurmakta ve onunla bütünleşmektedir. Günlük kullanım eşyasının sanat eserine dönüşebilmesi ise, sanatta kavramsal anlayışın benimsenmesiyle mümkün hale gelmiştir.

1970’lerde ortaya çıkan giyilebilir sanat hareketi, sosyal, kültürel ve sanatsal değişimlerin etkisiyle birlikte şekillenmiştir. Feminist sanat hareketinin de yükselişte olduğu bu dönemde çoğunluğunu kadınların oluşturduğu grup, giyilebilir tekstil ürünlerini sanatsal bir bakış açısıyla yorumlamışlardır. Modanın kadın için bir tuzak olduğunu düşünen feminist duyarlılığa sahip sanatçılar, moda ile mesafelerini açarken “kadın işi” olarak görülen işleri yüksek sanat olarak bağlamsallaştırmışlardır. Bu sebeple eserler sunumlarında bir resim veya heykel gibi bedenden ayrı konumlandırılmıştır. Ancak paradoksal bir şekilde, modanın sanata daha da yaklaşması giyilebilir sanat ile moda arasında sınırların bulanıklaşmasına neden olmuştur. Kavramsal yaklaşımın farklı disiplinlere açık yapısı içinde çağdaş sanat kavrayışı giysi formunu, giyilebilir sanatın ilk ortaya çıkış biçimindeki emeğe dayalı bir estetik kaygı arayışından çıkararak kavramsal içeriğin aracı haline getirmiştir. Bedene ilişkin sanatçının yansıtmak istediği kavramsal problemler giysiyle ifade edilmiştir. Bugün giyilebilir sanat 1970 ruhunu yitirmiştir ancak lif sanatı, moda, mixed media art ve sanat alanlarında giysi, sanatsal ifadenin bir aracı olarak kullanılmaya devam edecektir.

Giyilebilir sanat ve modanın ortak paydasındaki giysinin, sanatsal anlatım ve iletişim aracı olarak kullanılması ve bu alanların birbirleriyle olan ilişkileri literatür taranarak, örneklendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Beden, Giyilebilir Sanat, Giysi, Kavramsal Giysi, Sanatsal Giysi

## EXAMINING WEARABLE ART WITH CONCEPTUAL APPROACHES TO THE BODY AND CLOTHING

### Abstract

A person needs to dress in order to take part in society and at the same time reveal his social status and personality traits. With this feature, humans are distinguished from other living creatures in

\* Bu makale, “Beden İmgesinin Sanatsal Olarak Tekstil Malzemeye İfadesi” isimli yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezinden üretilmiştir.

\*\* Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Sanatta Yeterlilik Öğrencisi, Haliç Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, defnesbozbiyik@gmail.com ORCID ID: 0000-0002-8052-5805

\*\*\* Dr. Öğr. Üyesi Haliç Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, mustafagulgurler@hotmail.com ORCID ID: 0000-0001-7733-2159

nature. The body, which is a part of society, communicates with the outside world and integrates with it through clothing. Transforming daily use items into works of art has become possible by adopting the conceptual understanding in art.

The wearable art movement, which emerged in the 1970s, was shaped by the influence of social, cultural and artistic changes. In this period, when the feminist art movement was on the rise, the group, mostly women, interpreted wearable textile products from an artistic perspective. Artists with feminist sensitivities, who think that fashion is a trap for women, have contextualized works that are considered “women’s work” as high art while widening their distance from fashion. For this reason, the works are positioned separately from the body in their presentation, like a painting or sculpture. However, paradoxically, as fashion moves closer to art, the boundaries between wearable art and fashion are blurred. Within the structure of the conceptual approach open to different disciplines, the understanding of contemporary art has transformed the clothing form into a tool of conceptual content, removing it from the search for a labor-based aesthetic concern in the first appearance of wearable art. The conceptual problems that the artist wanted to reflect regarding the body were expressed through clothing. Today, wearable art has lost the spirit of the 1970s, but clothing will continue to be used as a means of artistic expression in the fields of fiber art, fashion, mixed media art and art.

The common denominator of wearable art and fashion, the use of clothing as a means of artistic expression and communication, and the relationships between these areas are exemplified by scanning the literature.

**Keywords:** Body, Wearable Art, Clothing, Conceptual Clothing, Art Wear

## Giriş

Giyinme, bedeni dış etkenlere karşı korumanın yanı sıra uygar bir insanın sosyal yaşama kabulünün bir koşulu olarak görülmektedir. Sessiz bir iletişim biçimi olan giysi, toplumun sembolik sınırlarını korumaktadır ve aynı zamanda toplumsal statü ve cinsiyetin bir ifadesi olarak sembolik sınırları zorlama potansiyeline de sahiptir.

Giyilebilir sanat üretiminin genellikle tekstil malzemedan olması ve sanatçı grubunun çoğunlukla kadınlardan oluşması, giyilebilir sanatı, zanaat - sanat tartışmasının bir parçası haline getirmiştir. Tarihsel olarak dikiş, nakış gibi işler genellikle kadınlarla ilişkilendirilmiş, ev işleriyle bağlantılı olarak görülmüş ve sanata kabulü uzun bir sürecin ardından gerçekleşmiştir. Bu çalışmalar kadın işi olarak küçümsenirken, Miriam Schapiro ve Judy Chicago gibi isimler, bilinçli bir şekilde tekstil malzemesini kullanarak feminist sanat hareketini desteklemişlerdir (Antmen, 2021, s. 243). Toplumsal kimlik problemlerinin yoğun yaşandığı 1970’li ve 80’li yılların gündeminde, başta feminist hareket olmak üzere yeni dünya düzeninde ortaya çıkan ekonomik sıkıntılar ve iletişim sistemlerinin gelişmesinin sanat ve sanatçı üzerindeki etkileri sonucunda giyilebilir sanatın modayla mesafeli olması gerektiği düşüncesi, özellikle feminist sanatçılar tarafından benimsenmiştir (Leventon, 2006, s. 20). Modanın kadın bedenine dayattığı ideallik ve kadını tüketimin bir unsuru haline getirmek istediği düşüncesi, bu alandan uzak kalınması gerektiği görüşünü hâkim kılmıştır. Diğer taraftan, kendisini sanatçı olarak konumlandıran ve giyilebilir sanat ürünü üreten kişiler, yaptıkları işi yüksek sanat normlarına uygun hale getirmeye çalışmışlardır. Moda dışı bir unsur olarak gördükleri kimononun, modanın da ilgisini çekmesiyle, moda ve giyilebilir sanat bugün ki iç içe geçmiş karmaşık yapısına ulaşmıştır.

Bedenimizin bir parçası haline gelmiş giysinin sanat eserine dönüşebileceği fikri, kuşkusuz, Marcel Duchamp’ın bir pisuarı “Çeşme” ismiyle bir sanat eseri olarak sunup sahte bir isimle imzalamasından

sonra, sanatta malzeme sınırlılığı ortadan kalkmış ve kavramsal sanatın (conceptual art) en önemli unsurlarından biri haline gelmiştir (Barrett, 2019, s. 25). Kavramsal yaklaşımın farklı disiplinlere açık yapısı içinde, moda tasarımcısının bir sanatçı gibi defilesinde işlevi ortadan kaldırması, sanatsal öğelerin modanın içine girmesini sağlamıştır.

Bu makalede, giyilebilir sanat ve modanın ortak noktası giysi ve bedenın sanatsal anlatım ve iletişim aracı olarak kullanılması literatür taranarak incelenmiştir. Giyilebilir sanatla ilişkili olarak ele alınan “moda” ve “sanat” konuları birbiriyle ilişkili ve ayrı ayrı hem tarihsel alt yapı hem de örnekler bakımından oldukça geniş bir kapsama sahiptir. Ancak, bu makalenin içeriğinde daraltılarak yalnızca giyilebilir sanatla olan etkileşimleriyle sınırlandırılmıştır.

### **Giyisi ve Beden İlişkisi**

Giyinme sosyal hayatın temel gerçeğidir. Dış etkenlerden korunmak gerekliliği bir yana, bütün toplumlar farklı kültürlerde bedenlerini süslemişlerdir. İnsanlık tarihinin her döneminde giyim, insanları tanımlama ve gruplamada önemli olmuştur. Bir ortamda bulunmanın ön koşulu olarak giyinmek, bilinçli veya bilinçsiz toplumun normlarına, beklentilerine katılmak üzere gerçekleşmektedir. Bu durumda giysi, sosyal pratiklerin bir sonucudur (Nicole Pellegrin, 2008, s. 119). Süslenme ve giyinme eylemi bu geleneklerin aktarıldığı ve pekiştirildiği araçlardan biri olan bedenle yansıtılmaktadır. Farklı coğrafyalarda bulunan toplulukların kültürlerine göre benzerlik ve farklılıklar göstermektedir.

Aydınlanma sürecinden itibaren beden, doğanın bir nesnesi olmaktan çıkmış ve uygar toplumun bir ögesi haline gelmiştir (Shilling; Aktaran: Alp, 2014, s. 345). Toplum içinde yaşayan bir birey, kültürünün çerçevesi içinde yer almakta ve doğup büyüdüğü ortamdaki gözlemlerini normalleştirmektedir. Bu doğal süreç içinde, birey farkında olmadan toplumun koşullarında biçimlenmektedir. Bu durumu Anthony Giddens şöyle analiz eder, bedenlerimiz yalnızca bize ait olan bir şey olmadığı gibi toplumun dışında ve yalnızca fiziksel olan bir şey de değildir. Bedenlerimiz, toplumsal tecrübelerimizden, ait olduğumuz grubun normları ve değerleri tarafından da derinlemesine etkilenmektedirler. Bedene toplumsal bir anlam yükleyen A. Giddens, bedenın sadece fiziksel bir süreç olmadığını, bedenın biyolojik yönü kadar toplumsal yönünün de önem taşıdığını vurgulamıştır (Timurkan, 2008, s. 10). Uygarlaşmış bedende bireyin kendi hakimiyeti kamu tarafından yönlendirilmekte, dolayısıyla iktidar ve güç tarafından kontrol altına alınmaktadır. Uygarlaşmış olduğu varsayılan beden toplumsallaşma ve bireyselleşme süreçlerinden geçmektedir (Alp, 2014, s. 236). Siyasi tartışma ve mücadeleler bu benlik veya kimlik sorunlarının temelinde yatmaktadır. 1960’lı yıllardan sonra feminizmin gelişmesi ve eşcinsel hareketin tartışmaya açılması, beden konusunun popülerliğinin artmasında önemli bir etken olmuştur (Timurkan, 2008, s. 11). Canlı bir varlık olarak, duygu durumlarının merkezi olan beden, bu anlamda ifadeyi güçlendiren bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Postmodern akımın gelişmesi hem düşünsel hem de sanatsal olarak bedene olan ilgiyi artırmıştır (Canatan, 2015, s. 6).

İnsan ve dünyanın iç içe geçmiş bir ilişkide olduğunu felsefi olarak temellendiren düşünce yapısı fenomoloji, yaşadığımız dünya hakkında beden ve duyuları aracılığı ile fikir edindiğimizi ve böylece insan bedenının boşlukta kapladığı yerden öte kendisinin de bir uzama sahip olduğu düşüncesini savunmaktadır. İnsanı salt düşünebilme özelliği ile değil, duygu ve arzularını da dahil ederek dünya üzerinde kapladığı hacimle birlikte ele almak, fenolojinin önemli bir başarısı olmuştur (Zafer Esenyel, 2020, s. 16). Bu alanın önemli isimlerinden Merleau Ponty, bedeni algı analizinin merkezine yerleştirmekte ve dünyanın bize algısal farkındalık yoluyla, yani bedenimizin dünyadaki yerinden geldiğini ileri sürmektedir. Yaşayan bedenın dünya ile ilişkisi, dünyaya ilişkin deneyimlerin bir

çıkması olarak giyinme deneyimi, bu bakış açısıyla bağlantılıdır. Zaman ve mekân dünyadaki benlik duygumuzu, bedenlerin karşılıklı olarak kıyafet yoluyla birbirlerine bakma, analiz etme potansiyelini getirmektedir (Entwistle, 2015, s. 28).

Konuyu giysi ve giyinme eylemi açısından ele aldığımızda; Nicole Pellegrin beden ve giysinin bütünleşik yapısını şöyle aktarır: “Benliğin metaforu ve mükemmel bir kalıntısı olan kıyafet, bütünü anlatan bir parçadır. Temas ettiği insanların öz suları içine sindiği için hem bedeni kurar hem de (o) bedendir.” (Nicole Pellegrin, 2008, s. 122).

Giyilebilir sanatta kişinin giysiyle olan bütünleşik ilişkisi, konunun merkezinde bulunmaktadır. Sanatçının yarattığı eser ve taşıyan arasında bütüncül bir yapıya dönüşen giysilerin hareketli birer heykele evrildiği düşünülebilir. Bedene yakın olma bedenle birlikte hareket edebilme özelliğiyle giyilebilir sanat, performans sanatı ve body art ile temas halindedir (Yetmen, 2012, s. 28).

Yoko Ono'nun “Kesip Biçme İş” sanatçının ve izleyicinin bedensel olarak katıldığı bir performanstır (Görsel 1). 1962 yılında Ono, izleyiciyi üzerindeki kıyafetleri makas yardımıyla kesmeleri için teşvik etmiştir. İlk şoku atlatan seyirci cesaretle eyleme katılmıştır. Yoko Ono, bu performansında sanat tarihi boyunca farklı kültürlerde kadın bedeninin aldığı anonim ve tek yönlü bakış açısını irdelemiştir. Bununla ilişkili olarak, izleyiciden gelebilecek hasar verme potansiyelini ve topluluğun gücünü vurgulamıştır. Yukarıda değinildiği üzere iktidar ve gücün bir anlamda gölgesi olan giysinin kesiliyor olması, giysi üzerinden otoriteye yapılan bir eleştiri olarak da kabul edilmektedir.



**Görsel 1:** Yoko Ono, (20 Temmuz 1962) “Kesip Biçme İş”, performanstan bir görüntü.

### **Giyilebilir Sanat**

Günlük yaşantımız içinde bir giysinin giyilebilir olması o giysinin kullanım amaçlarını karşılanması, bedene uyum sağlamasını gerektirmektedir. Kişi giysisini seçerken sosyal statüsünü, siyasi düşüncelerini, inanç yapısını, kendini tanımlayan tercihleriyle dış ortama nasıl biri olduğu ile ilgili mesajları iletmektedir. Tüketicinin beklentilerini karşılayacak biçimde, iklim koşulları ve bulunulacak sosyal ortama uygun düşecek doğrultudaki giysi; hedef kitlenin analizi, trendler gibi araştırmaların sonucunda oluşturulan verilere göre şekillenmektedir. Bu anlamda tasarımcı, üretimi tüketicinin hizmetine sunmaktadır.

Giyilebilir sanat eseri ise farklı olarak bedeni bir taşıyıcı olarak ele almaktadır. Sanatsal kaygıyla ortaya koyulan eserde beden bir taşıyıcı unsur ya da kavramsal içerikli bir mesajın nesnesi olarak görev almaktadır. “Giyilebilir sanat adını verdiğimiz çalışmalarda, insan vücudu ve giysi, tinsel bir bütünlük içinde birbirleriyle dengelidir. Burada sanatçı, giysiyi oluştururken günlük yaşantı içerisindeki kullanılabilirliğini bilinen anlamda önemsemez” (Çeliksap, 1992, s. 28).

“Artwear” ya da “wearable art” (sanat giysisi, giyilebilir sanat) terimi 1970’li yılların sonlarında Julie Schafner Dale tarafından kullanılmıştır. (Leventon, 2006, s. 22) Amerika Birleşik Devletleri’nde giyilebilir sanat hareketi, Cranbrook Sanat Akademisi’nde dokumacılık eğitimi ve Pratt Enstitüsü’nde zanaat eğitiminin yeniden ele alınmasıyla temeli atılmıştır. American Craft Council ve Crafts and Design Müzeleri tarafından desteklenmiştir. Giyilebilir sanat kavramı 1800’lerin sonlarına doğru Arts and Crafts hareketi ve endüstrileşmenin olumsuz etkisine tepki olarak ortaya çıkan tasarım odaklı Bauhaus okulu gibi sanat ve zanaatın bir arada var olması gerektiğini savunan görüşün bir uzantısı olarak tanımlanmaktadır (Leventon, 2006, s. 12). Tekstil malzemenin sanat alanındaki üretimlerinin desteklenmesine benzer bir alt yapıdan meydana gelmiş, paralellikler taşıyan bir oluşumdur.

Art arda gelen sanat akımları; resim ve heykelden beklenen yeni estetik değerlerle manifestolarını açıklarken modern sanatın elit tutumu içinde minör sayılan el sanatları, yüksek sanat statüsünde görülmemiştir. Marcel Duchamp sonrası kavramsal arayışların yükselmesi ile malzeme kullanımındaki sınırsız yaratıcılık kavramsal ifadeyi güçlendiren bir unsur olarak postmodern yaklaşımda başat rol almıştır (Antmen, 2021, s. 126). Bu bağlamda, tekstil malzemeyle kurgulanmış bir eserin, sanat nesnesi olarak kabul görmesi, uzun ve zorlu yollardan geçerek mümkün olabilmektedir. Lif sanatı veya tekstil sanatı gibi isimlerle anılan özünde bir sanat nesnesini ortaya koymak üzere yapılan çalışmalar kapsamında giyilebilir sanat bir alt başlık olarak yer almaktadır.

Başlangıç noktasında giyilebilir sanat, geleneksel işlemlerden faydalanarak yapılan ve daha sonra sanatçısı tarafından eşi benzeri olmayan giysilere dönüştürülen el yapımı, giyilebilir, özgün tekstil ürünlerini ifade etmektedir. Bu zanaatın, sanatla eşit olarak onaylanmaya ve korunmaya çalışıldığı post-endüstriyel dönemde, Batı sanatına karşı gelişen zanaat savaşının ürünlerinden biridir (Leventon, 2006, s. 8). Giyilebilir sanatın öncüleri olarak kabul edilen Janet Lipkin, Sharon Hedges, Deanne Schwartz Knapp ve Marika Contompasis isimli sanatçılar ürettikleri tığ örgüsü işlerde kişisel yaklaşımlarıyla giyilebilir sanatın temelini oluşturmuşlardır (King, 2000, s. 11).

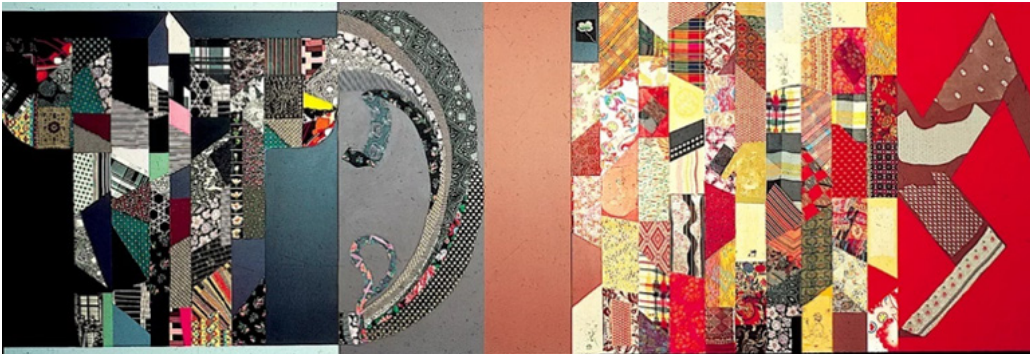
Arts and Craft’tan beri gelen Batı kökenli sanatta oluşmuş sanat ve zanaat hiyerarşisini yeniden düzenleme konusu, Japon sanatının olumlu bir örnek olarak ele alınması bakımından önemlidir. Halihazırda Japon sanat anlayışı, sanat ve zanaatı geleneksel olarak bir arada bulundurmaktadır. 1850’lerde Japonya’nın Batı’ya açılması, özellikle 1868’de Meiji İmparatorluğu’nun kurulmasından sonra Japonizm dalgasını tetikleyen, Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri’ne gelen bilgi ve Japon ürünlerinin akışıyla Japon sanatı, Batı dekoratif sanatını derinden etkilemiştir (Fogg, 2014, s. 180). 19. yüzyılın son çeyreğinde, Japon sanatının malzemelere, doğaya olan saygısı ile zanaatkârlarının endüstri öncesi ideallerine bağlılığı, Batılı sanatçılar için son derece çekici olmuştur. (Leventon, 2006, s. 15). Japon etkisi, dekoratif sanatların yanı sıra moda da yansımıştır. 1890’lı yıllarda Avrupa ve Amerika’daki kadın giysilerinde Japon tarzı desen tasarımları veya Japonya’dan ithal edilmiş kumaşlar giysi yapımında kullanılmıştır. 20. yüzyılın başlarında Batı modasında, Japon tasarımının etkisi yüzey süslemelerinin ötesine geçerek biçimsel özelliklerini de ilham kaynağı olarak almıştır (Bayburtlu, 2018). Farklı dönemlerde ortaya çıkıp kaybolan kimono etkisi, Japon tasarımcıların 80’li yıllardan sonra kendilerine yeni bir alan açmasıyla, moda da yeni bir ufuk açacaktır.

1970’li yıllarda ortaya çıkan giyilebilir sanat akımı, gençlik hareketinin sonucu olan çiçek çocuklardan, toplum üzerinde oluşturduğu etki sebebiyle dönemin yarattığı ruhu özümsemiştir. Batılı olmayan kültürlerle olan ilgi ve araştırmanın artmasında bu dönem ruhunda önemli bir yere sahiptir. Giyilebilir sanatın moda karşı olan tutumunu, 1970’li yıllarda Amerika’da yaşanan yoğun gençlik hareketlerine bağlamak mümkündür. Aile, hükümet gibi her türlü otoriteye karşı duruşun bireysel düşüncelerin ifade edilme arzusunun yansıtıldığı yıllarda müzik, giyim tarzı gibi yeni direniş biçimleriyle kendi

kültürlerinin aksine davranış popüler olmuştur. (Leventon, 2006, s. 28) Bu dönemde, Batı moda sistemi içinde seri üretime dayalı tek tip giysiler yerine, dünyanın farklı noktalarından edinilmiş etnik giysiler, hippilerin “doğaya dönüş” sloganıyla yaşam tarzına özgürlük destekçileri tarafından tercih edilmiştir. Otorite karşısında doğanın gücü Doğu kaynaklı etnik giysilerden öğeler barındıran, anti materyalist bir giyim tarzını oluşturmuştur (Fogg, 2014, s. 386).

Cinsel kimliklerin, özgürlüklerin, kadın haklarının sorgulandığı, doğa bilincinin arttığı bu dönemde hippilerin etnik öğelerle birleştirdiği giyim stilleri bu baş kaldırının yansımalarıdır. Farklılıkları ifade ederken, endüstrileşmiş yaygın moda anlayışının tersine direnişçi giyim biçimi, bireyselleştirilmiş ve kendine özgüdür. Çok sayıda kişinin hayatını kaybettiği 1969 Woodstock Festivali çiçek çocukların geniş kitlelere ulaşmalarını sağlamıştır. Dönemin gençliği yeni bir moda ve karşı kültür oluşturmuştur (Leventon, 2006, s. 28). Direniş tutumu yalnızca gençleri etkilememiş, toplum içinde yeterli ifade alanı bulamayan kesimleri de içine alarak cinsel kimlik ve etnik kimlik sorunlarının işlendiği bir dönem olmuştur.

Geleneksel tekstillerden ilham alarak ortaya çıkan giyilebilir sanat ve modanın iç içe geçen karmaşık yapısı, özellikle feminist bakış açısına sahip sanatçılar tarafından ayrıştırmak istenmiştir. Modaya ilişkin hâkim feminist görüş modanın, erkek egemen bir toplumda, erkekler tarafından, yaratılan bir norm olan güzel olma arzusuyla çıktığı yönündedir (Kawamura, 2016, s. 31). Giyilebilir sanat temsilcilerinin, modanın desteklediği ideal kadın bedeni algısı ve kadına yönelik tüketim dayatması, modaya mesafe konulması düşüncesini tetikleyen unsurlar olmuştur. Melissa Leventon, bu durumu 20.yüzyıl feminizm hareketiyle ilişkilendirmiştir. Özellikle Amerika’da moda ve giyilebilir sanat arasındaki mesafeyi açma arzusunu “*Feminizm, kumaşa ve giyime ilgi duyan sanatçıları “kadın işi” olarak görülmecek bir şeyi ciddi sanat olarak yeniden bağlamsallaştırmaya teşvik etti*” cümlesiyle vurgulamıştır (Leventon, 2006, s. 20). Giyilebilir sanat üreten sanatçılar yüksek sanat normlarına ulaşmak için modadan uzaklaşıp kendi sanatsal tarzlarını ortaya koymuşlardır. Bu düşüncelerden hareketle Miriam Schapiro, Batı’ya ait olmayan kimono formunu ve desenlerini “yüksek sanat” ve “dekoratif sanat” unsurlarını birleştirerek, famaj (femmage) ismini verdiği teknikle çalışmalarında kullanmıştır (Görsel 2) (Antmen, 2021, s. 243). Böylelikle kadınların tekstil malzemeye olan ilişkisini vurgulamış aynı zamanda feminist terminolojiye katkıda bulunmuştur. Bunu yaparken işlevsiz ve yüksek sanat formuna uyar biçimde tuval gibi duvarda sunulan çalışmalarını ortaya koymuş ve etnik bir form olarak tercih ettiği kimonoya dikkatleri çekmiştir.



**Görsel 2:** Miriam Schapiro, (1976) “Bir Kimononun Anatomisi”, 2 x17,3 m. famaj (femmage) çalışması, kumaş ve akrilik boya.



**Görsel 3:** Geç Edo döneminden (1615-1868) Erken Meiji dönemine kadar kullanılan, aristokratlar ve saray kadınlarına özel geleneksel bir kimono örneği, çiçek açan kiraz ağacı deseni.

Japon geleneksel giysisi kimononun yaygın şekilde benimsemesinin, Batılı olmayan kültürlerle olan ilginin yanı sıra modadan ayırma arzusunun da önemli bir yeri bulunmaktadır. Kimononun tuvali andıran geniş yapısı ressamca bir yaklaşıma elverişli bir zemindir ve güzel sanatlar eğitimi almış kişilere tanıdık, geniş bir alan sunar (Görsel 3). Japon kimonoları Batı tarzı giyimden farklı olarak kendine özgüdür, alışılmadık kolları, düz, geometrik hatları, genişliği ve standart boyutu ile Japon kıyafet kimliğinin en üst noktasında özenli, yüksek kalite üretimde yer almaktadır (Kawira, 2022, s. 300). Geleneksel Japon giysisi kimono, Çin'den gelen etkiyle ortaya çıkmış ve lider samurayların kullandığı bir giysiyken zamanla kadın, erkek, çocuk ayrımı yapmaksızın herkesin kullandığı bir eşya halini almıştır. Geleneksel kimonolar bugün yalnızca özel günlerde kullanılmaktadır. Daha çok kadınlar tarafından evlilik veya çay seremonilerinde tercih edilmektedir (URL1).

Giyilebilir sanat üreten sanatçılar, kimonoyu kısmen moda dahil olmadığı için tercih etmiş olmalarına rağmen modanın kimono ve Japon etkisini ilham kaynağı olarak görüp periyodik denebilecek aralıklarla tekrarlaması ve sanatsal bir nosyonla sunmasının ironik bir yanı vardır. Bununla birlikte kimono, giyilebilir sanat olarak tanımlanan oluşumun önemli bir zemini, ilham kaynağı olduğu kabul edilmiş, bir tür imza halini almış ve uzun yıllar etkisini sürdürmüştür (Leventon, 2006, s. 22).

Giyilebilir eserlerini vücutta olduğu kadar duvarda da asılı olarak kurgulayan sanatçılar için Japon kimonoları, "T" biçimiyle açık bir tuval gibi sergileme imkânı yaratmıştır. Bedenden ayrı sergilenmesi, sıradan günlük bir mesele algısından uzaklaşma anlamını taşımaktadır. Ayrıca, bir galeride tuval gibi sergilenmesi yapılan sanatın statüsü konusunda da olumlu bir izlenim yaratmaktadır. Tim Harding'in çalışması, biçimsel olarak kimonoyu andıran ve asılarak sergilenen bir eser olarak, özgün bir dokuyla işlenmiş kumaşın manipülasyonu oldukça resimsel görünümde ve empresyonist bir üslupla yansıtılmıştır (Görsel 4). Giyilebilir sanatta kumaş, doku ve dokunsallığa yönelik resimsel bir yaklaşım gözlemlenmektedir. Kumaş yapım aşamasından başlayan eserin oluşum süreci, emeğe dayalı geleneksel uygulama yöntemlerini kullanarak, etnik formlarda ortaya konan giysi, genellikle tuval resmi gibi bedenden ayrı sunulmuştur.



**Görsel 4:** (Sol) Tim Harding (1988): Peysaj serisinden “Oaks” Geleneksel Japon kimonosundan ilham alınarak tasarlanmış form, asılarak sergilenen modern kimono yorumu, manipüle edilmiş ve boyanmış pamuklu kumaş, giyilebilir boyutlarda, Racine Art Museum.



**Görsel 5:** (Sağ) Judith Content, (1992) “Bunaltıcı Gökyüzü”, Şibori tekniği, parçalı, kapitone, applike, 152,4 x 132,1 x 2,5 cm.

Endüstrinin çoğulculuğuna karşı eşi olmayan tasarımlar, doğa ve çevresel duyarlılığa olan bağlılığı yansıtmaktadır. Doğaya saygı teması dönemin karakteristik özelliklerinden biridir (Fogg, 2014, s. 386). Giyilebilir sanat eserlerine verilen “Meşeler”, “Bunaltıcı Gökyüzü” gibi isimler hem temayı vurgulamakta hem de eserin bir isimle anılması sanatsal bir mecrada yer alma arzusunun doğrulamaktadır (Görsel 4-5).

Bir tekstil ürününün yapılandırılması, renklendirilmesi ve şekillendirilmesi için kullanılan dokuma, örgü, boyama, baskı, keçeleme, dikme, applike ve nakış gibi her yöntem giyilebilir sanatta kullanılmıştır. Tim Harding, Linda Mendelson, Carter Smith, gibi sanatçılar kullandığı tekniklerine bağlı kalmıştır. Deneyelliğe açık sanatçılar giyilebilir sanat geleneksel malzeme ve yapının kullanılması dışındaki alanlarda da giysi formunu farklı malzemelerle kullanmışlardır (Leventon, 2006, s. 67). Malzemeyi çeşitlendirme arzusu iletilmek istenen mesaja yönelik anlatımı güçlendirecek şekilde sınırsız olarak kullanılmıştır. Plastik, kağıt, ahşap, tel, devre kartları, para gibi alışılmadık dışındaki buluntu malzemelerin kullanılması fiziksel, kültürel özellikler ve duygusal çağrışımları desteklemektedir (Leventon, 2006, s. 67,71). Dina Knapp’ın “Yerli Gibi Görün: Tarih Kimonosu #1” isimli çalışmasında (Görsel 6) 1980’lerin başında Florida’da yaşanan siyasi olayların gazete ve dergilere yansımış fotoğraflarını eser üzerinde applike ederek kullanılmıştır. Sanatçı, Florida’nın turistik görünümünü yanında, protesto yürüyüşleri, savaş uçakları ve silahlar yerli halk olan Haitililerin karşısında yer almasını işlemiştir. Siyasetin oluşturduğu karanlık yanlar ve şiddeti göstererek etnik kimlik problemlerine değinmiştir (Leventon, 2006, s. 64).

Giyilebilir sanat eserlerinde kimi eser giyilebilir olabilecek şekilde üretilmişken kimisi performans ya da kavramsal sanat kategorisine girecek şekilde giyilemez eserlerden oluşmuştur (Onur, 2020, s. 235). Bir mesajı iletmek üzere yapılmış bu tür eserler kullanıcı veya izleyicisiyle etkileşim içindedir. Giyilebilir olduğu durumlarda esere sahip olan kullanıcı ve sanatçının fikrinsel olarak uyum sağladığını taşıyıcı bir anlamda kabullenmektedir. Giysiyi tasarlayan sanatçı, fikir, duygu, heyecan ve formun bileşimini eserlerine aktarmaktadır. Sanat eserini giyenler yaratıcılık sürecine yaşam ve canlılığı ekleyerek eseri tekrar yorumlamaktadır (Yetmen, 2012, s. 77).





**Görsel 6:** Dina Knapp, (1982) “See It Like a Native: History Kimono #1” (“Bir Yerli Gibi Görün: Tarih Kimonosu #1”), boya, applike ve Xerox transferli pamuk, polyester, plastik ve kağıt Philadelphia Sanat Müzesi.

Kavramsal bir mecaz olarak bedensiz elbise kullanan John Eric Riis eserlerini bir askıdan sarkıtarak, duvarda veya bazen başsız bir manken üzerinde elbise formunda sergilemektedir. Giysi, teorik olarak giyen kişinin kimliğini açık bir soru olarak bırakmaktadır. Kim? Sorusu feminist veya azınlık perspektifinden kimlik sorularını irdeleyen sanat için önemli bir sorudur. Kadınların ve azınlıkların kendilerini sanatsal veya kültürel olarak ifade etmelerinin yollardan biri olan giysi, bu bakış açısına doğal bir biçimde uyum sağlar. “Heart of Gold” (Görsel 7) isimli eserinde J. E. Riis, eserini canlı bir beden yerine beden yapısını oluşturan; cilt üstü ve cilt altı kas kemik ve organları katmanlar halinde sunmuştur. Her insanda olduğu gibi yaşamın devamlılığını sağlayacak sistemleriyle beden kumaşa nüfuz etmiştir. Figür kadındır ancak kimliği belirleyecek olan yüze sahip değildir.



**Görsel 7:** John Eric Riis, (2002) “Heart of Gold, Kadın #2”, özel montajlı goblen dokuma ipek ve metalik iplik, 73,7x169 cm, Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi, Jerome A. ve Deena L. Kaplan Koleksiyonu

Giyilebilir sanat eserlerinin önemli bir kısmı giyilmek için değil, sanat eseri olarak izlenmek ve anlaşılacak için biçimlendirilmektedir. Giyilebilir sanat hareketinin günümüzdeki önemli temsilcilerinden Jorie Johnson, Tim Harding, Mascha Mioni, Galya Rosenfeld ve Sandra Backlund gibi sanatçılarla giyilebilir sanat, lif sanatı ve/veya moda daha yakın bir çizgide giysi üzerinden çalışmalarına devam etmektedir (Yetmen, 2012, s. 81).

Giyilebilir sanatta olduğu gibi moda da bazı avangart tasarımcıların giysiye işlevsiz bir rol biçerek, kavramsal kaygılarla tasarım ve sunumlarını ortaya koyduğu görülmektedir. Özellikle bedenle yeni bir iletişim biçimi ortaya koyan genel algı ve alışılmışın dışında yeniliklerle ortaya çıkan Japon tasarımcılar, kendi etnik kültürleriyle sentezlediği geleneksel kimono formunu kullanarak modanın giyilebilir sanatla olan temasını arttırmışlardır.

Batı modasına giren Japon tasarımcılar, gösterişçi tüketimin aksine (Hanae Mori, Kansai ve Yohji Yamamoto, Kenzo, Rei Kawakubo ve Issey Miyake), radikal, yenilikçi tasarımlarıyla Batı ve Japonya arasındaki etkileşimleri yansıtan tasarımlarını 1970 ve 1980’lerde uluslararası bir kitleye sunarak çağdaş moda tasarımına yeni bir soluk getirmişlerdir (Bayburtlu, 2018, s. 76). Kimono formu ana akım Batı modasında popüler olmuş ve farklı zamanlarda dönemin moda imajına göre tekrarlanmışır.

Malzemeler konusunda deneyler yapan, Issey Miyake, Rei Kawakubo, Hüseyin Çağlayan ve Martin Margiela gibi Japon ve Avrupalı tasarımcıların elinde moda daha kavramsal bir şekle dönüşmüştür (Fogg, 2014, s. 499,505). Çalışmaları sıra dışı ve çarpıcı olmakla beraber vücut için yaratma arzusunu yansıtan ve beden üzerinde sergilenen, hatta mesaj veren özellikleri bakımından giyilebilir sanatın ilk nesliyle benzerlikler göstermektedir. Kawakubo “*genel algı biçimlerinin alışlagelmiş tutumuna karşıt, kurgusal bedenler, dekonstrüktif (yapıbozum) giysiler, zaman zaman işlevselliğin kaybolduğu alışılmamış formlar tasarlayarak*” anti-moda kavramına da ayrıca gönderme yapmaktadır (Gülen, 2014, s.74; Aktaran: Evecen ve Koç, 2021, s. 9), (Görsel 8). Kawakubo, tasarladığı giysi formu bedenle giysi ilişkisini deformasyona uğratarak bedene yeni biçimler eklemiştir. Kadından beklenen ideal vücut şeklini bilinçli olarak bozup, moda ve kadın ilişkisinde feminist sanatçıların modadan uzak durma sebeplerinden biri olan “ideal kadın bedeni” algısını giysi üzerinden iletmiş mesajla sarsmıştır.



**Görsel 8:** Rei Kawakubo, (1997) “Body Meets Dress”, Giyilemeyen ilk parçalarından olan tasarımlar, Costume Institute at Metropolitan Museum, New York’da 2017 yılında retrospektif sergisinde izleyiciye yeniden sunulmuştur.

Yüksek sanata erişmek ve hatta eleştirmek için modayla ilişkisini koparmaya çalışan, eserlerinin özellikle giyilebilir olmasından kaçınan feminist sanatçılardan Schapiro’nun aksine Miyake, bir modacı olarak giysinin giyilip giyilmemesini bir kenara bırakıp giysiyi bir iletişim aracı olarak görüp işlev riskini göğüslemiştir. Buradaki işlev bazen sadece bedenin içinde bulunabilmesini ifade edebilmektedir. Issey Miyake’nin, bir bütün olarak tasarladığı elbisenin içinde birden çok mankenin yer alabilmesi giyilebilirlik kavramını bağlamından koparmış ve başka bir bakış açısıyla izleyiciye sunmuştur (Görsel 9).



**Görsel 9:** Issey Miyake; (1999) ilkbahar/yaz kadın koleksiyonunun podyum finalinden bir görüntü. Miyake yaptığı finalde işlevi bir kenara bırakarak sanatçı refleksiyle izleyiciyle iletişime geçmiştir.

Modanın sanatsal alanla olan bağlarının güçlenmesinde önemli rol alan Miyake, düşünce biçimde kattığı yeniliklerin yanı sıra teknik olarak da yenilikçi tutumunu sergilemiştir. Teknik ve düşünsel katkılar bir araya gelerek Miyake'nin moda dünyasındaki önemli yerine kavuşmasını sağlamıştır. Miyake'nin moda dünyasına kattığı inovatif tasarım örneklerinden biri, giysiler dikildikten sonra pileler ekleyerek yeni bir doku sunmasıdır. Bu pile tekniği, ilk olarak 1988'de Miyake'nin koleksiyonunda tanıtılmıştır. Bu teknikle uygulanmış akordeon pile ve disklerden oluşturulmuş elbise tasarımı, (Görsel 10) 2016 yılında Metropolitan Museum of Art'ın, teknolojinin moda üzerindeki etkisini araştıran Manus x Machina sergisinin bir parçası olarak sergilenmiştir (URL2). Giyim teknolojisine getirdiği yeniliğin yanında geleneksel Japon origami sanatından esintiler taşıyan giysi bir heykel gibi sunulmuştur.



**Görsel 10:** Issey Miyake (1994) "Pleats Please" ilkbahar-yaz koleksiyonu, akordeon pile ve disklerden oluşturulmuş elbise tasarımı.

Viktor & Rolf'un 2015 sonbahar için hazırladığı tasarımları giyilebilirliği altüst eden başka bir vurucu yaklaşım içermektedir. Hacimli parçalardan oluşan elbiseler beden üzerinde parçalanmış veya katlanmış biçimde tuval çerçevelerinden oluşmuş giysi bedene iliştilmiş şekilde podyumda sunulmuştur. Sanatla olan temasını tuval parçalarını kullanarak ortaya koyan, beden üzerinde giysinin drapelerini oluşturan keskin hatlar, etek sınırlarını belirleyen çerçevenin ahşap görümlü kenarlarıyla yapıbozumcu bir yaklaşıma dönüşmektedir (Görsel 11). Bir giyilebilir sanat örneği olan

sıra dışı tasarım, defilede performans sanatı ile birleştirilerek sunulmuştur. 2015 yılı defile temasının “Giyilebilir Sanat” olarak seçilmiş ve mankenlerin üzerinden çıkarılan giysiler duvarda tabloyu oluşturmak üzere performansın parçası olarak birleştirilmiştir.



**Görsel 11:** Viktor & Rolf, 2015-2016 sonbahar-kış koleksiyonu

Modanın sanatla ilişkisi çok sayıda kaynakta ele alınmıştır. (Özdoğru, 2011, s. 211-238), Kroening’e göre moda tasarımı bir müzede sergilenecek değeri taşıyorsa modanın sanat eseri olarak görülmesi ile ilgili şüpheleri ortadan kaldırmaktadır (Kroening, aktaran: (Alpat, 2019, s. 199). Bu durumda her modacıyı sanatçı, her tasarımı sanat eseri olarak konumlandırmak mümkün değildir. İşlevsellik sorusu burada önemlidir. Sanat nesnesi olarak kurgulanmış bir “sanat giysisi” veya tasarımcının defilede gösterime sunduğu bir giysi tasarımı, günlük yaşamda kullanmak için toplumsal normlara uygun olmayabilir. Sanatçı zaten gündelik yaşama uygunluk kaygısı gözetmeksizin eserinde vermek istediği mesajı önceliklendirecektir. Bu noktada tasarımcının işlevsellikten uzaklaşarak yeni bir alana müdahil olduğunu görülmektedir. S. Çeliksap bu durumu şöyle açıklar. “*Burada işlev ve iletişim anlamında giysi tasarımında tasarımcı artık sanatçıdır. Böyle bir değişimde modern sanatın ardından ortaya çıkan kavramsal sanat anlayışı sonrası, tekstil malzemesi ve onunla şekil bulan giysi formunun bilinen işlevi, ortadan kalkmıştır.*” (Çeliksap, 2023, s. 174)

Sanatla bağının alt yapısında moda, farklılaşma ihtiyacını tatmin etmektedir; çünkü moda, sınıflara göre değişmektedir. Yüksek sosyal sınıf modası ile daha düşük sınıfın modası benzer olmadığı gibi üst sınıf bir modadan vazgeçtiği anda, alt sınıf o modaya doğru geçmeye çalışmaktadır (Simmel Aktaran: (Alpat, 2019, s. 199). Bu sirkülasyon içinde moda sürekli değişim ve yeniliğe ihtiyaç duymaktadır. Sanatsal gelişmeler modanın aradığı bu kaynağa ilham olup, besleyecek yenilikleri bünyesinde barındırmaktadır. Bu sebeple moda, endüstriyel yanına rağmen hep sanatla etkileşim içinde olmuş çağının sanatsal gündeminden etkilenmiştir.

Yukarıda örneklendirilen Moda tasarımcıları dışında Thierry Mugler, Jean Poul Gaultier, Alexander McQueen, Yiging Yin, Guo Pei ve Gareth Pugh gibi pek çok isim modayı sanatla birleştirmişlerdir (Değerli, 2018).

Teknolojik gelişimin avantajlarını zanaat ile birlikte kullanarak giyilebilir sanatın yeni boyutlara ulaşması, sanat eseri niteliğine sahip giysilerin endüstriyel denebilecek kapasitede üretilmesine

alan açmıştır. Kavramsal ve performans ürünü eserler, moda ile olan sınırlarının esnek bir yapıya dönüşmesinde rol almıştır. Defilelerde boy gösteren, galerilerde sergilenen ve müzelerde yer alan giyilebilir sanat eserleri, giyilebilir sanat alanının geniş ve kapsamlı yapısına dair deliller sunmaktadır. Giyilebilir sanat; giysi ve resim, giysi ve heykel, işlevli ve işlevsiz, performans ve statik sanat arasındaki sınırları bulanıklaştıran bir akım olmuştur (Onur, 2020, s. 235).

Giyilebilme olasılığı olan bir ürünün nihayetinde bir bedenün üzerine oturma, bir beden üzerinde taşınabilme ölçüleri bakımından kısıtlılıkları bulunmaktadır. Bu kısıtlılık bazı sanatçılar tarafından eserin merkezinde yer almaktadır. Caroline Broadhead'ın çalışması bu bakımdan dikkate değerdir. Yaptığı gömleğin yedi kolu onu giyilemez gösterirken sanatçının sunduğu sararak giyme formülü sayesinde eseri aynı zamanda giyilebilir kılar. Sanatçı birden fazla kimliğe sahip eser yaratma endişesi taşımaktadır (Görsel 12). Gömleği giyebilmek için fiziksel bir hareketi tekrarlamak gereklidir, bu hareketliliğin bir performans dönüşmesi eserin diğer bir kimliği olarak dikkat çekmektedir (URL3). Bedenle ilişkili olarak tasarlanmış kullanım potansiyeli olan nesnelere, insan bedeniyle olan dinamik ilişkisi sebebiyle yeni bir iletişim biçimini ortaya koymaktadır.



**Görsel 12:** Caroline Broadhead, (1983) “Anvelop Gömlek”, Sarılarak giyilebilen yedi kollu gömlek.

Postmodernizmle birlikte geleneksel sanat yapısından nesne olarak giderek uzaklaşan beden, doğrudan sanat yapısının bir aracı haline gelmiştir. Dada hareketinin hazır nesnelere “asamblaj” tekniği ile bir araya getirmesi ardından Marcel Duchamp’ın “Çeşme” ismiyle sergilediği pisuar kavramsal sanatın önünü açmıştır. “...sanatta salt retinal hazı reddetmiş, sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden bir düşünme eylemine dönüştürmüştür.” (Antmen, 2021, s. 25). Yeni sanat biçiminin kavrayışı, sanatı bir estetik sorunu olmaktan çıkarıp düşünsel bir işlevi üstlenmek olmuştur. Giyilebilir sanat özelinde zanaat ve sanat konusundaki başlangıç dönemindeki çatışmaları düşünenecek olursak postmodern yaklaşımla ters düşüyor gibi görünmektedir, ancak gelinen noktada kavramsallık, bedenle doğrudan ilişkili olan giyilebilir sanatın da bileşeni haline almıştır: “Zira en önemli yenilik 20.yüzyıl sanatında bedenin bizzatı sanatın bir araç haline gelmesidir. Beden sanatın nesnesi olmaktan çıkıp sanatsal eylemin etkin öznesi ve zemini konumuna geçmiştir. 20.yüzyıl boyunca sanat yapıtları gerçeklik boyutundan kopmuş, bu da bedeni sanatı ve sanatsal deneyimlerin taşıyıcısı olarak ön plana çıkarmıştır” (Michaud, 2021, s. 574). Nazir Özbakış’ın performansı giyim, giyilebilirlik ve sanat kavramlarını ortaya koyan bir örnek oluşturmaktadır.



**Görsel 13:** Nazir Özbakış, (2019) “Buluşma/To meet”, Mamut Art Project kapsamında gerçekleştirilen performanstan görüntüler.

Tekstil giysi üretim tekniklerinin, performans yoluyla kavramsallaştırılıp izleyiciye sunulması, temel olarak giysi üretimi ve giysinin parçadan bütüne doğru birleştirilerek şekillenmesi, izleyici tarafından takip edilen performanslarda sanatçının bedeni de sürece dahil olmaktadır. (Haylamaz, 2022, s. 39)

2019 yılında Mamut Art Project kapsamında gerçekleştirilen giyinme eylemini bir performansa dönüştüren Nazir Özbakış, izleyenler önünde tuval çerçevesinden bezini keserek, alt ve üst olmak üzere bezi iki parça giysiye dönüştürmüştür (Görsel 13). Performansın devamında sanatçı, sergi alanını kendi bedeni için oluşturduğu giysiyle gezmiştir (Sözür, 2019, s. 530). Tuval bezinden giysi üretimini içeren bu performans tuval bezinin en bilindik sanat malzemesi olarak bir giysiye dönüşme sürecidir. Çerçeveden sökülen bezin bir bedeni giydireyor olması, giysi ve sanatın ortak temas noktalarına işaret etmektedir. Üretime şahit olan izleyiciye; sanat, zanaat, giyim ve beden kavramları bir arada sunulmaktadır.

Sanatsal kaygılar taşıyarak tasarlanmış bir giysi formunda metforik olarak beden kullanılmıştır. 1960’lı yıllardan itibaren sanat karakteristik bir özellik olarak kavramsal yaklaşımlar içermektedir (Antmen, 2021, s. 193). Bu yaklaşım giysiyi sadece endüstriyel bir ürün olmaktan çıkararak onun bir sanat ürününe dönüşmesinin yolunu açmıştır. Hazır nesne kullanımı kavramsal sanatın sıklıkla başvurduğu bir yöntemdir. Bedenden koparılmış giysi metaforik olarak kimlik, üretim, tüketim, göç, cinsiyet, yokluk gibi kavramlara atıfta bulunan eşsiz bir nesne halini almıştır (Haylamaz, 2022, s. 2). Bu yaklaşım doğrudan giyilebilir sanatın zemini olmasa da önemli temas noktalarını oluşturmaktadır.

Giyilebilir sanat içinde yer alan, ancak ismiyle ters düşerek giyilmeyen ya da giyilmenin tercih edilmediği eserler, moda fotoğrafçılığının aksine, genellikle bedenden ayrı olarak bir heykel veya resim gibi fotoğraflanmıştır. Melissa Leventon giysinin kendi doğasına odaklanan bu eserleri “giyilemez sanat” olarak sınıflandırmıştır (Leventon, 2006, s. 139). Kimlik, cinsiyet veya cinsellik konularını kavramsal olarak ele alan giyilemez sanat, bedenin yokluğunu bir metafor olarak kullanmıştır.

### **Giyilebilir/Giyilemez Sanat**

Giyilemez /giyilebilir sanat gibi tezat kavramların bir arada bulundurulması, çağdaş sanatın giderek daha popüler bir bileşeni haline gelmiştir. Giysi, bedenle buluştuğunda genellikle farkında olmadan yüklediğimiz subjektif anlamlarla dolmaktadır. Ancak işlevselliğinin ortadan kaldırılması onu objektif olarak görmemizi ve analiz etmemizi sağlamaktadır (Leventon, 2006, s. 139). Bu duruma tersinden baktığımızda beden giysiye öznel anlamlar yüklemektedir. Farklı bedenlerde aynı giysi

farklı özne sonuçlar doğurur. Bir kadın giysisini erkeğin giymesi veya tam tersi durum beden ve giysisinin genel yargıya göre uymayışı mesajlar iletacaktır. Giysi, kimlik konularına yönelik çağdaş ve kültürel ilgiyle paralellik göstermesi açısından güncelliğini korumaktadır. Giyim; psikolojik, cinsel ve kültürel mesajları ileten, yoğun şekilde kodlanmış bir anlamlandırma sistemi olarak görülmesi sebebiyle giysisinin kimliğinin inşasındaki rolüne odaklanılmıştır. Giyim çoğunlukla cinsiyete özgü olduğundan, cinsiyeti ve cinsel kimliği şekillendirme ve ifade etme biçimi olarak ele alınmıştır (Felshin, 2016, s. 22).

Bedende konumlanan, duvara asılı ya da heykel gibi tek başına sunulan bir eseri yapan her sanatçı, bir giysi ortaya koymuş olsa da aslında eser için işlevsiz bir rol biçmiştir. Giysi, sanat ve tasarım alanlarıyla bütünleşerek siyasi, sosyal ve kültürel toplumu etkileyen unsurları yansıtan bir araç olma niteliği taşımaktadır.

Giyilemeyen bazı parçalar bir insan bedeninden bariz şekilde büyük ya da küçük ölçülerde yapılmıştır. Bu parçaların önemli bir kısmı teknik olarak bir giysisinin sahip olması gereken detaylara sahiptir, ancak normal bir insan bedeninin kullanamayacağı şekilde manipüle edilmiştir. Anıtsallık katacak biçimde abartılan, giyeni rahatsız edecek kadar büyük parçalar üreten Tim Harding, Yvonne Porcella, Judith Content ve Beverly Semmes’in eserleri bu guruba örnektir (Leventon, 2006, s. 67). Semmes, örneğinde galeriyi dolduracak denli büyük elbiseleriyle sunumu bir enstalasyona dönüştürmüştür. B. Semmes, kadının toplum içindeki yerini sorgulayan eserleri ile bilinmektedir (URL 4). Özellikle 1970’li yıllarda başlayan kadın hareketi tekstil, dokuma ve zanaat gibi alanlarda pek çok feminist sanatçı tarafından benimsendiği daha önce de belirtilmiştir. Tekstil sanatları, dişil, evcimen ve mahremiyet alanlarıyla ilişkilendirildiği için, feministler yerleşik cinsel politikalara olan eleştirilerini sanatsal olarak ifade etmenin bir yolu olarak görmüş ve kullanmışlardır (Antmen, 2021, s. 241). B. Semmes’de bu vurguyla eserinde (Görsel 14) toplum içinde yer alamayan kadının elbisesini giyilemeyecek biçimde büyütüp manipüle etmiş, benzer düzenlemelerinde galeriyi kaplayacak biçimde geniş alana yaymıştır (URL 5).



**Görsel 14:** Beverly Semmes, (1991) “Purple Velvet Bathrobes” kadife kumaş (Devasa kadın elbiseleri).

Kadının sanat tarihinde bir sanatçı olarak yeterince yer tutamamış olmasının yanı sıra, sanat içinde bedeninin edilgen bir arzu nesnesi olarak izlenmesi ve ideal bir görüntüde imgelemesi feminist eleştirilerin diğer bir odak noktasıdır. Batı resim sanatında sıklıkla karşımıza çıkan, doğada pürüzsüz

çıplak bir kadının uzanmış tasvirlerinin sosyal, ekonomik, politik ve yasal olarak güçsüzleştirilmesinin etkisi feminist sanatçılar tarafından irdelenmiştir. John Berger sanat tarihinde kadının çıplak olarak tasvir edilmesi ile ilgili şu satırları yazmıştır. “Çıplak kadın resmi yapılıyordu çünkü çıplak kadına bakmaktan zevk duyuluyordu; kadının eline bir ayna veriliyordu ve resme “Kendine Hayranlık” deniyordu. Böylece çıplaklığı zevk için resme geçirilen kadın ahlak açısından suçlanıyordu” (Berger, 2013, s. 51). Beverly Semmes, 1990’ların başında feminist ve mizahi yaklaşımıyla ataerkilliğe karşı çıkararak kadın giysilerinin biçimi ve içeriğini stratejik anlamlar yükleyip kadın elbisesini büyük ve güçlü olarak sunmuştur (URL 4). Elbise, kadının varlık ve benliğini temsil eden bir unsur olarak kullanılmıştır.



**Görsel 15:** Charles Le Dray, (1998) “Delik”, kumaş, iplik, plastik, ahşap, metal, 48,9x34,3x6,4 cm.  
Minyatür erkek takım elbisesi.

B. Semmes’in tersine Charles LeDray’ in olması gerektiğinden oldukça küçük erkek takım elbiseleri, iş yaşamı, cinsiyet, güç ve erkeklerin belirlenmiş bir toplumsal cinsiyet rolünü yerine getirememeye korkusunu aktarmaktadır. Charles LeDray’ın giysi eserlerinin sunumunda doğal olarak insan bedenleri bulunmazken, sergi alanının diğer bir bölümünde insan iskelet parçalarından oyduğu küçük parçalardan oluşan nesnelere yer alması ironik bir yaklaşımla yokluk, mevcudiyet ve yası temsil etmektedir (URL 6). Boş giysi çoğu zaman ölüme ve birçok ulusun şiddet içeren geçmişine atıfta bulunmaktadır. Bozulmuş veya hasar görmüş giysi, orada olmayan kullanıcının etini ve kanını çağrıştıran malzemelerle işlenerek çatışma durumunu ortaya koymaktadır (Hemmings, 2004, s. 1). Le Dray’ın eserindeki kurşun deliğini anımsatan büyük boşluk kan benzeri bir yapıyla işlenmesi de sergi alanının içindeki insan kemiğinden yapılmış minyatür kullanım eşyaları bu çalışmanın, iç çatışma ve ölüm duygusunu aktarmaktadır (Görsel 15).

Giysinin bedensiz ve bir sanat nesnesi olarak kullanımı, giysinin geleneksel kimliğini değiştirerek kavramsal bir kimlik kazandırmıştır. Toplumsal kimlik ve cinsiyet gibi konuları dile getirmeye uygun bir nesne haline getirmiştir. Giysinin içinde olması beklenen ancak var olmayan beden boşluğu, sanatçının o bedene ilişkin yansıtmak istediği duygu ve düşüncelerin dile getirilmesinde etkin bir görev üstlenmiştir (Felshin, 2016, s. 22). Felshin’in cümlelerini kanıtlar şeklinde “Yoklukla Diyalog” isimli enstalasyonda elbise, bu dünyada olmayan bir beden yasını tutmaktadır (Görsel 16). Tüplerin içinden geçen kırmızı sıvı, kan algısı yaratıp dramı daha da güçlendirmektedir. Chiharu Shiota’nın enstalasyonları hafıza, kimlik ve aidiyet temalarını araştıran ve insan deneyimlerini ortaya koyan çalışmalarıyla dikkat çekmektedir. İzleyicileri, iç gözlem duygusuna yönlerecek gerçek dünyadan koparıp ruhani bir dünyaya davet etmektedir (URL 7).





**Görsel 16:** Chiharu Shiota, “Yoklukla Diyalog” (2014) Enstalasyon, elbise, pompa, tüp, kırmızı sıvı, Zacheta Ulusal Sanat Galerisi, Varşova, Polonya fotoğraf: Marek Krzyżanek.

Giyilebilir sanat eserleri, zamanla kavramsal ağırlığını arttırarak bedenın yokluğunu vurgulama ve giyilemezliğı ile dikkat çekme eğilimindedir. Sanatçılar, “yok” kavramı aracılığıyla temsil edilmeyenleri ifade ederek mesajlarını iletmışlerdir. Beverly Semmes, Charles Le Dray ve Chiharu Shiota gibi sanatçılar, bedene fikirsel olarak yer vererek bu kavramsal mesajlarını giysi aracılığıyla iletmeye odaklanmışlardır. Giyilebilir sanat eserleri, gitgide işlevsellikten uzaklaşmış, lif sanatı ve mixed media art olarak adlandırılan alana doğru evrilmiş gibi görünmektedir. Bu dönüşümde giysi, bedenle olan fiziksel bağını zaman zaman kaybetse de sosyolojik, psikolojik ve kültürel bağlamda bedenle ilişkisini sürdürmekte ve kavramsal bir araç olarak kullanılmaya devam etmektedir.

### **Sonuç**

Bu makalenin amacı, günlük işlevini aşan giysi formunu, sanatsal bir yaklaşımla ele alan eserleri incelemektir. Giyilebilir sanat akımı olarak adlandırılan oluşum içinde, moda ve sanatla olan etkileşimlerini, bununla birlikte konunun özünde doğal olarak yer alan giysi ve bedenın kavramsal olarak yüklendiğı anlamlar ele alınmıştır. Giyilebilir sanat akımı ve modanın sanatsal giysiyi ele alış biçimleri incelenmiş, sanat eseri olarak kurgulanmış giysinin bedenle olan ilişkisi araştırılmıştır. Bedenle veya bedensiz sunumların hangi amaçlara hizmet ettiği, bedenın varlığı ve yokluğunun çağdaş sanat pratiğinde kavramsal olarak neyi ifade ettiği sorularının yanıtları aranmıştır.

Giyilebilir sanat 1970’li yılların çalkantılı siyasal ve sosyal ikliminde ortaya çıkmıştır. Grubun önemli bir kısmını kadın temsilciler oluşturmaktadır. Kadınlı özdeşleştirilmiş, tekstile ilgili dikiş, nakış, dokuma, örme gibi işlemleri yüksek sanat statüsüne ulaştırmak için giyilebilir sanat temsilcileri giysiyi bir sanat nesnesi olarak ele almıştır. Giyilebilir sanat örnekleri incelendiğinde çok büyük bir bölümünün bedenden ayrı sergilendiğı gözlemlenmektedir. Eseri bedenden ayı sunmak, seçkin sanat

olarak sınıflandırılan resim ve heykele yaklaşmak, aynı zamanda modadan ayrı konumlandırmak anlamını taşımaktadır. Modanın yüksek sanat sayılmadığı ve aynı zamanda feminist duyarlılığa sahip sanatçılar için modanın kadını belirli bir forma sokmak istediği düşüncesi, modadan uzak olma arzusunu açıklar. Giyilebilir sanatın direnişçi tutumu sadece kadın hakları konusunda etkili olmamıştır. Cinsel kimlik, etnik kimlik, çevresel duyarlılık gibi konular giyilebilir sanatın etkinliğini sürdürdüğü alanlardır. Bu kavramlar bedenle ilişkilidir ve bedeni giydiren giysi üzerinden iletilmektedir. Buradaki çelişki, bedenle ilişkili konuları bedensiz sunumlarla aktarmanın tercih edilmesidir. Bu durum, kadın hakları mücadelesinin ağır basmasıyla açıklanabilir. Yapılan emek yoğun işlerin, kadını anlatır biçimde seçkin sanat olarak sanat tarihi boyunca kabul görmüş eserler gibi sergileme arzusu, giysiyi sanat nesnesi olarak bedensiz sergilemelerinin sebebidir.

Giyilebilir sanat akımının ve modanın temel aracı olan giysi, sanatsal bir nosyonla hem moda da hemde giyilebilir sanatta yer almaktadır. Moda yaratıcılığı tetikleyen bir unsur olarak sanattan faydalanmış ve ilişkili olmuştur. Modacı, seri üretim bir markanın tasarlayanı olsa da podyum sunumlarında sanat sınırları içine girmiştir. Fonksiyonu bir kenara bırakarak, eşsiz giysilere imza atmış sanatçılar olarak ortaya çıkmıştır. Büyük marka ve tasarımcıların sanatsal alana dahil olarak işlevselliği alt üst etmesi, sanatın bir prestij unsuru oluşturmasıyla ilişkilidir. Sanatla beslenen moda, bir iletişim meselesi halini alan defilelerinde, git gide kavramsal içerikli sanatla olan bağımlı güçlendirmiştir. Bu tutumla moda, bedeninin deforme edildiği Kawakubo örneğinde olduğu gibi, genellikle modanın sorumlu tutulduğu ideal kadın bedeni algısını yıkmış ve sosyal içerikli mesajlar verecek kadar moda sınırlarını zorlamıştır. Bu noktada moda ve giyilebilir sanat, sanatla olan bağları sebebiyle iç içe geçmiş ve sınırlar bulanıklaşmıştır.

Moda ve sanat alanındaki kavramsal yönelim, doğal bir süreç içerisinde giyilebilir sanat eserine yansımıştır. Bu alanda, Beverly Semmes örneğinde olduğu gibi, bedenle uyumu bozarak, fikrinsel, soyut bir bedene yer verilmiş, iletilen mesajlar ön plana çıkmıştır. Sanatçı “yok” kavramının ardında temsil edilmeyenleri temsil ederek, yok sayıldıklarını vurgulamıştır. Çağdaş sanat kavrayışı giysi formunu, giyilebilir sanatın başlangıcındaki gibi bir bezeme olmaktan çıkarak kavramsal içeriğin aracı haline getirmiştir.

Giysi, giyilebilir sanat içinde bedenden fiziksel bağımlı giderek koparmış olsa da, giysinin bedenle olan bütünleşmiş ilişkisi içinde; sosyolojik, psikolojik ve kültürel olarak bağımlı devam ettirmektedir. Giysi formu, bedeninin yokluğunu, kimliğini ve cinsiyetini anlatan bedenle ilgili konularda temsiliyet alanı olarak kodlanmıştır ve bu kod kullanılmaya devam edecektir. Bu bilgilerin ışığında giyilebilir sanat 1970 ruhunu yitirmiş olmakla beraber, bundan böyle lif sanatı, moda, mixed media art ve sanat alanlarında, paydasında giysiyi bulundurarak varlığını sürdürmeye devam edecek gibi görünmektedir. Moda alanında giyilebilir sanat baskın bir şekilde varlığını sürdürmektedir. Moda, sanat, bilim, tasarım iş birlikleriyle giyilebilir teknolojilerin dahil olduğu oluşumlar hali hazırda bulunmakla beraber yepyeni kapılar açmaya devam edecektir.

### **Kaynakça**

Alp, K. Ö. (2014, Kasım-Aralık). *Feminist Sanatta Beden ve Yabancılaşma*. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-e, s. 338-365. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/193479>

Antmen, A. (2021). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. (11. Baskı) İstanbul: Sel.

Arzu Evecen, Melek Koç. (2021, 11). *Modada Çirkinlik Algısı*. Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art, s. 1-14.

- Barrett, T (2019). Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Bayburtlu, Ç. (2018.11) Kimono ve Batı Modasına Etkileri. Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art, s.55-87. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/642197>
- Berger, J. (2013). *Görme Biçimleri*. (19. Baskı) İstanbul: Metis
- Canatan, K. (2015). Beden sosyolojisi: Toplumsal Bedenden Kurgulanan Bedene. N. K. Senanur Avcı içinde, *Bedenin Anlamı ve Sınırları* (s. 1-24). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık. <https://openaccess.izu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12436/2729/Beden%20sosyolojisi.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Çeliksap, S (2023). Disiplinlerarası Sanat ve İletişim Araştırmaları, Sanat Tasarım ve İletişim Birliği Cilt 2, 161-190, Bişkek: Literatürk Academia
- Çeliksap, S. (1992). *Giyside Gerçeküstü Arayışlar*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi
- Değerli, N.G. (2018). 21.yüzyılda Giyilebilir Sanatın Öncü Moda Tasarımcıları. *İdil*, s 1413-1426
- Entwistle, J. (2015). *Fashion, Dress And Modern Social Theory*. Malden: Polity. [https://www.researchgate.net/publication/322162486\\_Joanne\\_Entwistle\\_The\\_fashioned\\_body\\_Fashion\\_dress\\_modern\\_social\\_theory\\_EntwistleJoanne\\_The\\_fashioned\\_body\\_Fashion\\_dress\\_modern\\_social\\_theory\\_2nd\\_ed\\_Polity\\_Press\\_Cambridge\\_UK\\_2015\\_247\\_pp\\_ISBN\\_978-0-745/link/5a57f26445851529a2ee572e/download](https://www.researchgate.net/publication/322162486_Joanne_Entwistle_The_fashioned_body_Fashion_dress_modern_social_theory_EntwistleJoanne_The_fashioned_body_Fashion_dress_modern_social_theory_2nd_ed_Polity_Press_Cambridge_UK_2015_247_pp_ISBN_978-0-745/link/5a57f26445851529a2ee572e/download)
- Esenyel, Z. (2020). *Vicudun Fenomolojisi*, Ankara: Nobel,
- Felsin, N. (2016 Ağustos 12). Clothing As Subject. *Art Journal*, s 20-29. <https://www.scribd.com/document/654277869/clothing-as-subject>
- Fogg, M. (2014). Modanın Tüm Öyküsü, Çin: Hayalperest Yayınevi
- Haylamaz, G. (2022). Çağdaş Sanatta Giysi Formu Üzerinden İfadeler Bedensiz Giysiler. Ankara: İksad Yayınevi. <https://iksadyayinevi.com/wp-content/uploads/2022/11/CAGDAS-SANATTA-GIYSI-FORMU-UZERINDEN-IFADELER-BEDENSIZ-GIYSILER.pdf>
- Hemmings, J. (2004). Hybrid Sources: Depictions Of Garments In Postcolonial Textile Art. *The Space Between Textiles-Art-DesignFashion*, Volume 2, Isbn 0-9752106-2-9, S. 1. <https://eprints.soton.ac.uk/41061/1/RAE.Hemmings4.pdf>
- Kawamura, Y. (2016) *Moda-loji*. İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Kawla, A (2022.08.07). *The Kimono Body*, Fashion Teory, s. 299-310. [https://www.researchgate.net/publication/233518120\\_The\\_Kimono\\_Body/link/5d4a786392851cd046a6c611/download](https://www.researchgate.net/publication/233518120_The_Kimono_Body/link/5d4a786392851cd046a6c611/download)
- King, S.R. (2000) *Wearable Art Inspired by the Effects of Information Technology at the Beginning of the Twenty-First Century*, The Graduate School, University of Wisconsin-Stout, Menomonie. <https://minds.wisconsin.edu/bitstream/handle/1793/39537/2000kings.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Leventon, M. (2006). *Artwear*. China: Thames and Hudson.
- Michaud, Y. (2021). *Görselleştirme Beden ve Görsel Sanatlar*. j.-J. C. Alain Corbin içinde, *Bedenin Tarihi 3* (s. 557-580). İstanbul: Alfa.
- Nicole Pellegrin. (2008). Sıradan İnsanların Bedeni, Bedenin Sıradan Kullanımı. J.-J. C. Alain Corbin içinde, *Bedenin Tarihi 1* (s. 119). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Onur, D. A. (2020.07.29). Giyilebilir Sanat Akımı ve Kadın Sanatçıların Etkileri. *Akdeniz Sanat*, s 231-243. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/854063>
- Özdoğru, Ş (2011.06 02) Modern Sanat Akımları ve Moda. *İdil*, s.211-238. <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1354662190.pdf>
- Sözüer, Z. D. (2019, 08 5). *Tekstil Üretiminde Performatif Yaklaşımlar*. Ulak Bilge, s. 527-534. <https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1571759849.pdf>

Timurkan, M. G. (2008, Temmuz). *Felsefi Bedenden Sosyolojik Bedene*. Ethos Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Dialoglar, s. 1-12. [https://ethosfelsefe.com/sites/default/files/2021-09/FELSEFI%20BEDENDEN%20SOSYOLOJIK%20BEDENE\[1\].pdf](https://ethosfelsefe.com/sites/default/files/2021-09/FELSEFI%20BEDENDEN%20SOSYOLOJIK%20BEDENE[1].pdf)

Yetmen, G. (2012). *Giyilebilir Sanat*. Ethos Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar, 5 (1), s.76-93. <https://www.maschamioni.ch/application/files/4215/9750/2842/GoездеYetmen-WearableArt-2012-ETHOSDialoguesS81ff88.pdf>

### İnternet Kaynakları

**URL1:** <https://tr.wikipedia.org/wiki/Kimono>

**URL2:** <https://aposto.com/i/moda-tasarim-dunyasinin-dehasi-issey-miyake>

**URL3:** Carolinebroadhead. (2023, 01 12). carolinebroadhead.com: <https://carolinebroadhead.com>

**URL4:** <https://brooklynrail.org/2022/12/artseen/Beverly-SemmesMarigold>

**URL 5:** [https://en.wikipedia.org/wiki/Beverly\\_Semmes](https://en.wikipedia.org/wiki/Beverly_Semmes)

**URL 6:** <https://www.west86th.bgc.bard.edu/exhibitionreviews/charles-ledray-workworkworkworkwork/>

**URL7:** <https://en.idei.club/26488-chiharu-shiota-art.html>

### Görsel Kaynaklar

**Görsel 1:** Yoko Ono, (20 Temmuz 1962) “Kesip Biçme İşi”, performanstan bir görüntü. <https://www.oxfordartonline.com/page/women-in-the-visual-arts> Erişim: 07.12. 2021.

**Görsel 2:** Miriam Schapiro, (1976) “Bir Kimononun Anatomisi”, 2 x17,3 m. famaj (femme) çalışması, kumaş ve akrilik boya. <https://historia-arte.com/obras/anatomia-de-un-kimono> Erişim: 20.11.2023.

**Görsel 3:** Geç Edo döneminden (1615-1868) Erken Meiji dönemine kadar kullanılan, aristokratlar ve saray kadınlarına özel geleneksel bir kimono örneği, çiçek açan kiraz ağacı deseni. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/648202> Erişim: 13.11.2023.

**Görsel 4:** (Sol) Tim Harding (1988): Peysaj serisinden “Oaks” Geleneksel Japon kimonosundan ilham alınarak tasarlanmış form, asılarak sergilenen modern kimono yorumu, manipüle edilmiş ve boyanmış pamuklu kumaş, giyilebilir boyutlarda, Racine Art Museum. <https://www.ramart.org/exhibit/contemporary-art-to-wear/> Erişim: 05.12.2023.

**Görsel 5:** (Sağ) Judith Content, (1992) “Bunaltıcı Gökyüzü”, Şibori tekniği, parçalı, kapitone, applike, 152,4 x 132,1 x 2,5 cm. <https://www.judithcontent.com/collections> Erişim: 4.12.2023.

**Görsel 6:** Dina Knapp, (1982) “See It Like a Native: History Kimono #1” (“Bir Yerli Gibi Görün: Tarih Kimonosu #1”), boya, applike ve Xerox transferli pamuk, polyester, plastik ve kağıt Philadelphia Sanat Müzesi. <https://www.pratt.edu/news/how-five-1960s-pratt-students-launched-an-art-movement-through-a-shared-pas/> Erişim:05.12.2023.

**Görsel 7:** John Eric Riis, (2002) “Heart of Gold, Kadın #2”, özel montajlı goblen dokuma ipek ve metalik iplik, 73,7x169 cm, Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi, Jerome A. ve Deena L. Kaplan Koleksiyonu. <https://americanart.si.edu/artwork/heart-gold-female-2-118692> Erişim: 27.03.2023.

**Görsel 8:** Rei Kawakubo, (1997) “Body Meets Dress”, Giyilemeyen ilk parçalarından olan tasarımlar, Costume Institute at Metropolitan Museum, New York’da 2017 yılında retrospektif sergisinde izleyiciye yeniden sunulmuştur. <https://vindevie.me/2022/07/24/rei-kawakubo-of-comme-des-garcons/> Erişim:10.11.23.

- Görsel 9:** Issey Miyake; (1999) ilkbahar/yaz kadın koleksiyonunun podyum finalinden bir görüntü. Miyake yaptığı finalde işlevi bir kenara bırakarak sanatçı refleksiyle izleyiciyle iletişime geçmiştir. <https://www.wsj.com/articles/the-cult-of-designer-issey-miyake-1454959605> Erişim: 31.03.2023.
- Görsel 10:** Issey Miyake (1994) “Pleats Please” ilkbahar-yaz koleksiyonu, akerdeon pile ve disklerden oluşturulmuş elbise tasarımı. <https://aposto.com/i/moda-tasarim-dunyasinin-dehasi-issey-miyake> Erişim: 04.12.202
- Görsel 11:** Viktor & Rolf, 2015-2016 sonbahar-kış koleksiyonu . <https://www.perspectivevergisi.com/single-post/2019/07/13/moda-sanat-m%C4%B1d%C4%B1r> Erişim: 13.11.23.
- Görsel 12:** Caroline Broadhead, (1983) “Anvelop Gömlek”, Sarılarak giyilebilen yedi kollu gömlek. <https://www.consuelosimpson.com/blog/2019/2/6/caroline-broadhead-a-retrospective> Erişim: 09.03.2023.
- Görsel 13:** Nazir Özbakış, (2019) “Buluşma/To meet”, Mamut Art Project kapsamında gerçekleştirilen performanstan görüntüler. <https://www.behance.net/gallery/152485483/To-Meet-Mamut-Art-Project-2019> Erişim: 09.11.2023.
- Görsel 14:** Beverly Semmes, (1991) “Purple Velvet Bathrobes” kadife kumaş (Devasa kadın elbiseleri). <https://www.textileartist.org/naomi-ryder-art-that-inspires/beverlysemmespurple-velvet-bathrobes/>Erişim: 24.03.2023.
- Görsel 15:** Charles Le Dray, (1998) “Delik”, kumaş, iplik, plastik, ahşap, metal, 48,9x34,3x6,4 cm. Minyatür erkek takım elbisesi. <https://bigthink.com/guest-thinkers/empty-suits-the-art-of-charles-ledray/> Erişim: 25.03.2023.
- Görsel 16:** Chiharu Shiota, “Yoklukla Diyalog” (2014) Enstalasyon, elbise, pompa, tüp, kırmızı sıvı, Zacheta Ulusal Sanat Galerisi, Varşova, Polonya fotoğraf: Marek Krzyżanek. <https://www.chiharu-shiota.com/dialogue-with-absence-3> Erişim: 03.12.2023.

