

Giyilebilir Sanat Akımı ve Kadın

Sanatçıların Etkileri

ÖZ

Giyilebilir sanat akımı, kadın hareketinin ivme kazandığı ve sanat dünyasında varlık göstermeye başladıkları bir dönem olan 1960'ların sonu ve 1970'lerde gelişmiştir. Merkezinde giysi olan akımda kadın sanatçıların önemli bir bölümü sanata hâkim erkek egemen yapının yarattığı sanatsal normlara meydan okumuştur. Hedefleri, "kadın işi" ya da "düşük sanat" olarak kabul edilen yaratıların değerini yükseltmektir. Sanatın tual ile sınırlandırıldığı genel inanca karşı çıkarak bedeni ve giysiyi görsel imgelemi sergilemek ve canlandırmak için bir mecra olarak kullanmışlardır. Bu çalışmanın amacı, 1970'lerden günümüze dek süregelen giyilebilir sanat akımının gelişimini incelemek, akımdaki kadın egemenliğinin nedenelliğini ortaya koymak ve uygulanan yöntemleri sınıflandırarak akımın karakteristik özelliklerinin altını çizmektir. Harekette erkek sanatçılar da yer almış olsa da sayıca kadınların belirgin bir üstünlüğü vardır ve bu makalede özellikle kadın sanatçıların işlerine odaklanılmıştır. Çalışma, yöntem olarak literatür taramasına dayanmaktadır ve dönemin önemli sanatçılarının eserleri incelenmiştir. Çalışmanın ortaya koyduğu bulgulara göre kadın sanatçıların 1960'lı yılların sonundan beri sorguladığı sanat eserinin işlevi, içeriği ve ötekileştirme gibi kavramlar hala güncelliğini korumaktadır ve giysiyi merkezine alan sanat yaratımı süreci devam etmektedir. Akım, günümüzde sanatçı, zanaatkar ve tasarımcı ekseninde devam etmektedir. Kadınların mücadelelerine giysi, tekstil ürünlerini mecra olarak seçmeye devam etmeleri Marshall McLuhan'ın "araç mesajdır" mottosuna hala bağlı olduklarını göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Giyilebilir Sanat, Lif Sanatı, Tekstil Sanatı, Sanat Giysisi, Kadın Sanatçılar.

Duygu ATALAY ONUR

Dr. Öğr. Üyesi,

Beykent Üniversitesi, Tekstil ve

Moda Tasarımı Bölümü,

atalayduygu@gmail.com,

[https://orcid.org/0000-0002-](https://orcid.org/0000-0002-0536-0908)

0536-0908

ISSN

1307 - 9700

Araştırma Makalesi

Akdeniz Sanat Dergisi

Cilt: 14, Sayı: 26

Makale Gönderim

13.11.2019

Makale Kabul

27.02.2020

Wearable Art Movement and The Impact of Woman Artists

Duygu ATALAY ONUR

Asst. Prof.,

Beykent University, Textile and
Fashion Design Department,
atalayduygu@gmail.com,
<https://orcid.org/0000-0002-0536-0908>

ISSN

1307 - 9700

Research Article

Journal of Akdeniz Sanat

Vol: 14, No: 26

Received

13.11.2019

Accepted

27.02.2020

ABSTRACT

Wearable art movement emerged at the end of the 1960s and 1970s, in a period when women's movement had accelerated and women's presence was felt in the art world. At the centre of this movement, there were clothes and a great number of woman artists have challenged patriarchal artistic norms that have been dominating the art scene. Their aim was to elevate the creations described as 'women's work' or 'low art' to a higher status. By rejecting the common belief that limits art with a canvas, they used the body and clothing as a medium to exhibit and revive visual imagery. The purpose of this study is to analyse the development of wearable art movement which has been effective since the 1970s. It aims to put forth the casualty of women's dominance within the movement and underline the characteristics of the movement by classifying its practices. Even though there have been male artists within the movement, women artists outnumber them and this paper focuses specifically on women's work. The method of the study is based on a literature review and works of important artists of the era are analysed. The findings of the study put forth that questioning the function and content of artworks and the notion of alienation have still been on the agenda of women artists since the 1960's and the process of artistic creation that's been shaped around wearable objects still continues. Today artists, crafters and designers carry out the practice of the movement. The fact that woman artist continue choosing clothing and textiles as a medium of their art shows that they are still committed to with the motto "medium is the message" of philosopher Marshall McLuhan.

Keywords: Wearable Art, Fibre Art, Textile Art, Art Wear, Woman Artists

Giriş

Sanat anlayışı tarih boyunca dönemden döneme değişmiştir. Berger'e göre 1400'lerden başlayan ve 1900'lere kadar devam eden standartlaşmış normlar sanatı ve sanat eserine bakışımızı şekillendirmiştir (2016). Ancak 20. yüzyıla gelindiğinde önceki yüzyıllara göre daha farklı içerikler ve uygulama yöntemlerinin ortaya çıkışı söz konusu olmuştur. Bu yeni alanlardan biri de life ve giysiye dayanan sanat anlayışıdır. Aslında, lifsel malzemelerin sanat objesi yaratımında kullanımı yeni değildir. Dokuma, örme, baskı ve diğer tüm manipülatif teknikler insanlık tarihi boyunca kullanılmıştır (Hanning, 1977'den aktaran Lunin, 1990, s. 697). Fakat bu malzemelerle daha çok fonksiyonellik özdeşleşmiştir. Geleneksel olarak işlevsellikle ilintili tekstile dayalı sanatlar ise özellikle 1960'lardan itibaren güçlenmeye başlamıştır.

1970'lerden başlayarak tekstile dayalı sanatlara giyilebilir sanat kavramı da eklenmiştir. Giyilebilir sanat akımı geleneksel sanat anlayışı, kadın yaratıcılar ve işlev gibi konuların sorgulandığı bir akım olmuştur. Tarihsel gelişimine bakıldığında giyilebilir sanat akımının sanat dünyasında benimsenmesinin zorlu olduğu ortadadır; çünkü bu akımdaki sanatçıların büyük bir bölümü yüzyıllardır itibar gören pratiklere meydan okumuşlardır. Sanatı duvardan indirip müzeden çıkarak gündelik hayatın içine dâhil etmeye çalışmışlardır.

Rönesans'tan beri sanat dünyasına hâkim olmuş el sanatı-güzel sanatlar, yüksek sanat-düşük-sanat, kadın-erkek dikotomilerine eleştiri getiren pek çok kadın sanatçı akımı sahiplenmiştir. Akımda önemli erkek sanatçılar da yer almıştır; ancak sanatçıların büyük çoğunluğunu kadınlar oluşturmaktadır. Hem malzeme seçimi hem de sergileme yöntemlerinde ötekileştirilme fikrine meydan okuyan uygulamalar söz konusu olmuştur. Bu makalede özellikle kadın sanatçıların işlerine odaklanılmıştır. Çalışmanın amacı, 1970'lerden günümüze dek süregelen giyilebilir sanat akımının gelişimini incelemek, akımdaki kadın varlığının nedenselliğini ortaya koymak ve uygulanan yöntemleri sınıflandırarak akımın karakteristik özelliklerinin altını çizmektir. Böylece sanat tarihinde kadınların kendilerine ait bir dil yaratma mücadelesinin kaydı tutulmuştur.

1. TEKSTİL MALZEMESİNİN SANAT ESERİNE DÖNÜŞÜM SÜRECİ

Lif sanatı ya da sanat kumaşı diye tanımlanan kavram 2. Dünya Savaşı sonrası tanımlanmış ve tekstil sanatında yeni gelişmeleri işaret etmiştir (Lunin, 1990). 1920'lerden beri lifle yapılan işleri tanımlamak konusunda yaşanan boşluk sanat kumaşı teriminin bulunmasıyla son bulmuştur. Dokuma tezgâhlarının, fonksiyonel olmayan üretim için de kullanılabilmesi keşfedilmiş, onlara verilen değer artmış ve sanat üretiminin merkezinde olmuşlardır (Nordness, 1970, s. 10'dan aktaran Lunin, 1990, s. 698). Dokuma sanatının gelişiminde en büyük rolü Bauhaus Okulu oynamış ve Anni Albers, Otto Berger, Gunta Stozl gibi isimler bu sanatın öncüleri olmuşlardır (Sakalauskaite, 2012, s. 38).

Tekstil sanatının filizlendiği 20. yüzyıl aslında sanat alanında anlam, önem ve amaç gibi kavramların sorgulanıp değiştirildiği bir dönemdir. Avant-garde hareket bu değişimle birlikte bütün sanat dünyasını etkilemiştir (Orban, 2013, s. 258). 1925'te Art Deco, Art Nouveau, DeStijl etkisini taşıyan pek çok tapestry (duvar halısı) Paris'te Uluslararası Dekoratif Sanatlar Sergisi'nde sergilenmiştir (Orban, 2013, s. 258). Bu yıllarda, tekstil sanatı resim ya da heykel kadar önem taşıyan bir sanat türü olmasa da Picasso, Miro, Matisse, Dufy, Chagall, Leger, Calder, Sonia Delaunay, Le

Corbusier, Lurçat gibi büyük sanatçılar baskı ve tapestry alanında işler üretmiştir (Orban, 2013, s. 258). Savaşlardan etkilenmeyen Amerika'da ise Roy Lichtenstein, Frank Stella, Romare Bearden gibi sanatçılar tapestryler üretmiştir. Ve yine Amerika'da Fluxus akımı, feminist sanat, süreç ve performans sanatlarının yanı sıra lif sanatı da çağdaş sanat kategorisine girmiştir (Orban, 2013, s. 258-259).

1960'lar kavramsal sanatın doğduğu yıllardır ve sanata dair pek çok olgu tartışmaya açılmıştır. Neodada, Minimalist Sanat ve Fluxus gibi akımlar Amerika ve Avrupa'nın ardından tüm dünyaya yayılırken modern sanat paradigmasının yapı söküme uğrama süreci başlamış ve sanattaki formalizmle mücadele edilirken tekstil sanatının lif sanatına evrilmesi süreci gerçekleşmiştir (Orban, 2013, s. 258-259). Lif sanatının başlangıcı olan 1960 yılında Lozan Bienali'nde tekstil sanatçıları; Olga de Amaral, Magdalena Abakanowicz, J. Owdzka, W. Sandley, Jean Lurcat, M. Cuttoli yarattıkları lif sanatı örnekleri ile tekstil sanatına farklı bir bakış açısı kazandırmışlardır (Demirkan, 2001, s. 25- 52'den aktaran Sakalauskaite, 2012, s. 38).

Bundan önce 1950'lerdeyse Lenore Tawney tekstil sanatına 3 boyutlu formlar üreterek katkıda bulunmuştur (Lunin, 1990). İsviçre'de iki yılda bir gerçekleşen Biennales Internationales de la Tapisserie adlı bienalinin tarihsel kaydını tutan Taylor, birinciden onuncuya dek yaptığı incelemede öncelikle iki boyutlu tapestrylerle başlayan tekstil sanatının zamanla 2 boyuttan 3 boyuta evrildiğini kaydetmiştir (Lunin, 1990, s. 699). Bu süreç içinde başlangıçta sanatçıların çizimlerini zanaatkârlar uygularken zamanla sanatçıların kendi işlerinin icracısı oldukları bir değişim süreci gözlenmiştir. Zamanla estetik vurgu arayışından uzaklaşarak strüktürel ve dokulu yapılarla yönelindiği kaydedilmiştir (Lunin, 1990, s. 699).

Lif sanatı alanındaki yapıtlarda önceleri yün, pamuk, keten kullanılırken sentetiklerin bulunmasıyla sanatçıların önündeki malzeme seçenekleri de artmıştır (DeGraw 1972'den aktaran Lunin 1990, s. 699). Günümüzdeki sanatçılar yalnızca elyaflarla kısıtlı kalmamaktadır. İplik, kil, kağıt, tahta hatta metal bile sanatçının paletinde yer almaktadır (Lunin, 1990, s. 699). Yani sanatçının isteği dâhilinde herhangi bir malzeme de lif sanatı ile özdeşleştirilip kullanılabilir. Kullanılan tekniklerde ise tarih öncesi devirlerden beri kullanılan dokuma gibi yöntemlerin yanı sıra düğümleme, sarmalama, dikiş, keçe, nakış gibi farklı yöntemler de bulunmaktadır (Lunin, 1990, s. 699).

2. LİF SANATI VE GİYİLEBİLİR SANATTA KADIN EGEMENLİĞİNİN NEDENSELLİĞİ

Giyilebilir Sanat Akımı ise kadın hareketlerinin ivme kazandığı ve sanat dünyasında varlık göstermeye başladıkları bir dönem olan 1960'ların sonu ve 1970'lerde gelişmiştir. Kadınların sanat camiasında yer edinmeleri tarih boyunca çeşitli mücadelelerin yaşanmasına sebep olmuştur. Ağırlıkla, Batılı beyaz erkeğin domine ettiği bu dünyada kadınlar ne galerilerde ne de sergilerde yeterli oranda yer bulamışlardır (Gouma-Peterson ve Mathews, 2016). Rönesans'tan bu yana güzel sanatlar ve el sanatları arasında yaratılmış bir ayırım söz konusudur ve erkekler güzel sanat icracısı olurken kadın pratiği el sanatları ile özdeşleştirilmiştir. "Kadın deneyimini içeren geleneksel kadın yaratıcılığı ürünlerinin büyük bölümü sanat eseri sayılmamış ve niteliksel olarak 'yüksek' ve 'düşük' sanat ayırımına dayalı bir estetik hiyerarşisi oluşturularak söz konusu eserler 'zanaat' kategorisine havale edilmiştir" (Gouma-Peterson ve Mathews, 2016, s. 28).

Kadın sanatçıların önemli bir bölümünün mücadelesinde erkek egemen yapının yarattığı bu hiyerarşiye bir meydan okuma söz konusudur. Bunu yapan sanatçıların çoğu “kadın işi” ya da “düşük sanat” olarak kabul edilen yaratıları yüksek sanat kategorisine yükseltmeyi yöntem edinmişlerdir (Gouma-Peterson ve Mathews, 2016, s. 28). İşte bu nedenle giyilebilir sanatta da tekstil sanatında da kadın egemenliği daha belirgindir. Çünkü tekstil malzemeleri, lif ve giysiler öteden beri kadın varoluşu ve yaratımıyla özdeş olmuştur. Endüstri öncesi toplumlarda zaten kadın tüm ev ahalisinin giysilerinin üretiminde sorumlu bir dokumacı gibidir. Kadının yaratıcı deneyimi ev içinde devam ederken erkek ev dışında stüdyoda üretim yapmıştır (Prieto, 2001). Rebecca Twist’e göreyse 1970’lerde lif sanatında gerçekleşen devrim aslında feminist sanatla bağlantılı olmuştur. Kadınlar heykelde de resimde de erkek meslektaşları kadar eşit bir muamele görmemişlerdir. Bu nedenle sanat alanında bir devrime ihtiyaç duymuşlardır. Lif, zaten sanatta gelenek dışı bir mecra olduğu için bir devrim etkisi yaratmıştır. Feminist kadın sanatçılar elyafı bir sanat malzemesi olarak seçerek yalnızca zanaat ve yüksek sanat arasındaki bölünmeyi sorgulamamış aynı zamanda sanat ve malzeme arasındaki sınırlandırmalara da meydan okumuştur (Twist, 2012, s. 14).

3. GIYİLEBİLİR SANAT AKIMININ GELİŞİMİ VE ESERLERİN KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ

Giyilebilir sanat, üretim nesnesi giysi olan bir akımdır. Ancak bu akım içerisinde giysi kavramına modada olduğundan farklı şekilde yaklaşmıştır. Orban’a göre, ortaya çıkışı lif sanatının doğduğu yıllar olan 1960’lara denk gelmekteyken (2012, s. 265), Julie Schalefer Dale’e göre gerçek sesini ve kimliğini 1970’lerin başlarında ortaya koymuştur (1996, s. 79). Giyilebilir sanat; giysi ve heykel, fonksiyonel olan ve olmayan, performans ve statik sanat arasındaki sınırlamaları eriten bir akım olmuştur. Sanatsal form arayışında dokunsallık ve görsellik temalarını öne çıkarmaktadır. Konsept ve özne üzerinden estetiğe dair olguları vurgulama amacını taşırken işlevselliği bir bakıma arka plana atmaktadır. Erica Spitzer Rassmussen, Ann Clarke, Földi Kinga, Rie Hosokai, FazekasValéria, Park Jeung-Hwa ve diğer pek çok sanatçı giyilebilir sanat çerçevesinde artistik form arayışı içine girmişlerdir (Orban, 2012, s. 265).

Giyilebilir sanat çerçevesinde yaratılan ürünlerin büyük çoğunluğu geleneksel uygulamalar sonucu el emeğine dayalı bir biçimde üretilmiştir. Ancak eseri ortaya koyan tekstil sanatçısının yorumunu içeren biricik ürünlerdir. Modadan ayrılıp stüdyo sanatları kategorisine girmeye çalışmasında ise bir takım faktörler rol oynamıştır. Öncelikle çok yoğun biçimde el emeğine dayalı tekstil yüzeyi oluşturma süreci vardır. Yani, hemen her sanatçı önce çalışacağı kumaşı oluşturmuştur. Genellikle etnik giysi formlarından faydalanılmıştır. Sanatçının kendi el emeği ile ya da kimi zaman birden fazla sanatçının işbirliği ile yapılan bir üretim söz konusudur. Böylece tasarımcının tasarlayıp üretimi zanaatkârlara yaptırdığı yapıdan uzaklaşmıştır (Leventon, 2005, s. 8).

Kimi eserler gündelik yaşamda giyilebilir olabilecek şekilde üretilmişken kimisi performans ya da kavramsal sanat kategorisine girecek şekilde giyilemez eserlerden oluşmuştur. Bu giysileri normal giyilebilirlerden ayıran ise her birinin tıpkı diğer sanat eserlerinde olduğu gibi birer isme, başlığa ya da konuya sahip olmasıdır. Eserlerin fotoğraflanmasında ise sanatçılar olabildiğince moda fotoğrafçılığından

uzaklaşmak ve müzelerin ya da sanat galerilerin görselleştirme yöntemlerine yakınlaşmak istemişlerdir (Leventon, 2005).

Giyilebilir sanat, hem sanat ve zanaat arasında bir ayrımın olduğu Batı'da hem de böyle bir ayrımın olmadığı Asya'da etkin olmuştur. Bu akımdaki sanat eserlerinin büyük çoğunluğu incelendiğinde ortaya çıkan belli başlı ortak noktalar mevcuttur ve bu noktalar akımın karakteristiğini oluşturmuştur. Bu bölümde akımın kendi dinamiklerini ne şekilde oluşturduğuna bakılmıştır. Bunu yaparken de özellikle kadın sanatçılar tarafından benimsenen karakteristik özellikler incelenmiştir.

3.1. KİMONO FORMUNUN KULLANIMI

Tasarımda biçim ve işlev ön planda olan kavramlarken sanatta biçim, içerik ve öz kavramları ön plandadır. İçerik ya da öz dönemin sosyokültürel olgularına göre şekillenirken biçim doğada da olduğu gibi kendiliğinden var olan bir kavramdır. Ancak Hegel'ci felsefeye göre sanat yapıtında biçim içeriğe bağlı bir yapıdır (Şölenay, 1997, s. 138-140). Yani sanat yapıtındaki biçim doğadaki nesnelere gibi kendiliğinden oluşmaz. Sanatçı bilerek ve isteyerek içeriği ve özü yansıtacak bir biçim yaratır. Giyilebilir sanat akımı eserlerinin karakteristiğinin temelinde Asya ve özellikle de Japonya'ya özgü biçimlerin ve kimonoların kullanımı söz konusudur. Bunun nedenini ortaya koymak için öncelikle akımın ortaya çıktığı dönemde Amerika ve Avrupa'ya hâkim politik ve sosyokültürel atmosfere bakmak faydalı olacaktır.

1960'ların sonu ve 1970'lerin başları Amerika'da gençlik hareketlerinin yaygın olduğu ve sanatçıların yerleşik gelenekleri sorguladıkları, bariyerleri yıktıkları, algılara meydan okuyup yeni alanlar yarattıkları bir dönemdir. Gençlik hareketleri ile ortaya çıkan başkaldırı Eisenhower dönemi hükümeti, iş çevreleri ve kitlesel iletişimin eğitim, edebiyat, çevre ve kültür üzerindeki baskılarına karşı ortaya çıkmıştır (Schwartz ve Ortenber, 1990'dan aktaran Dale, 1996, s. 76). Aile, otorite, hükümet gibi yapılar protesto edilirken müzik, kişisel görünüm, cinsel kimlik, spirüalim ve çevresel duyarlılık konularında yeni eğilimler ortaya çıkmıştır (Dale, 1996). Özgürlük söylemi ve kadınların özgürleşmesi döneme damga vurmuştur.

Başkaldırının en görünür ve renkli dışavurum şekli ise şüphesiz ki kişisel görünümdür. Politik söylemlerin, ideolojik farklılıkların ve bireysel ifadenin dışavurum yöntemlerinden biri olarak Batılı olmayan, alternatif giyiniş biçimlerine yönelmiştir (Dale, 1996, s. 80). Moda karşıtı olan bu alternatif giyiniş şekli 1960'larda çok geniş bir genç kitleyi bir araya toplayan Woodstock gibi etkinlikler sayesinde popülerleşmiştir. Çiçek çocukların, sanata ve kişisel süslenme biçimlerine getirdikleri yorum 1970'lerde gelişim gösteren giyilebilir sanat akımı üzerinde doğrudan etkili olmuştur. Giyilebilir sanat akımına dâhil tüm sanatçıların bilinçli bir şekilde hippie kültürünü yansıtmak gibi bir amacı olmamıştır. Ancak içine doğdukları bu dönemin yarattığı ruhtan şüphesiz ki çok etkilenmişlerdir (Dale, 1996).

Bu yönlerden bakıldığında 1960'lar ve 1970'lerdeki bu karşı çıkış hareketleri ile kendine bir zemin bulan giyilebilir sanat akımı "öteki"nin kendi varoluşunu yaratma sürecine dönüşmüştür. Fransız filozof Simone de Beauvoir'e göre kadınlık sosyal olarak kurgulanmış bir yapıdır ve bu yapıda erkek özne ya da mutlak olanı simgelerken kadın ötekini temsil etmektedir. Yani erkek hem pozitif hem de nötr olanı temsil ederken kadın negatifi ve erkeğin olmak istemediğini temsil etmektedir (Beauvoir, 1993). Sanat tarihi boyunca erkek bakışının domine edip yönlendir-

diği estetik çizgi, malzeme hazinesi, kadını dışlayan ya da sanatın öznesi olmasını engelleyerek yalnızca nesneleştiren yapı bu akım içinde çokça sorgulanmıştır. Hem malzeme seçimi, hem biçim olarak ötekini temsil eden mecra olarak Japon kimonolarının seçilmesi aslında sanat tarihi boyunca dayatılan Batılı nosyonların reddini simgelemektedir.



Resim 1. Judith Content, Bunaltıcı Gökyüzü, 1992, Şibori, parçalı, kapitone, aplike, 152.4 x 132.1 x 2.5 cm

Kaynak: <https://art.famsf.org/judith-content/kimono-sweltering-sky-2001130> Erişim Tarihi: 10.10.2019)

Kimono tercihinin bir diğer sebebi ise Leventon'a göre bir tualî andırmasından ileri gelmiştir. Giyen kişinin ellerini açmasıyla duvara asılı bir tabloymuş izlenimi veren kimonolar kimi zaman duvara da asılabilmektedir (2005). Bir diğer sebepten kimononun üretilişi gereği basit bir kalıp sistemine sahip olmasıdır. Tekstil ya da moda alanında eğitim almamış sanatçılar bile bu basit formu kolayca oluşturabilmektedir. Ancak bu akım tarafından tek benimsenen form kimono değildir. Avrupa'ya ait kültürlerin geleneksel giysilerinin yanı sıra Avrupalı olmayan kültürlerin giysi formları da kullanılmıştır (Leventon, 2005).

3.2. MALZEME KULLANIMINDA DENEYSELLİK VURGUSU

Giyilebilir sanat akımında geleneksel olarak kabul görmüş sanat malzemelerinin ve üretim biçimlerinin eleştirisi söz konusudur. Kadın sanatçılar, sanat dünyasındaki erkek egemen kurguya ve Minimalizm gibi akımlara büyük oranda karşı çıkmışlardır. Çok az bir kitle dışında büyük çoğunluk kadına ait bir üretim şekli yaratmak istemiştir. Geçmişte onları tekstil zanaatları ile tanıştıran ailevi kadın figürlerini anarak onurlandırmaya çalışmışlardır. Aslında, asıl çabaları sanat dünyasında yalnızca kendilerine bir yer edinmektir. Böylece "kadın işinin" hak ettiği yeri bulmasını istemişlerdir (Leventon, 2005, s. 8).

Akımdaki sanatçıların hemen hepsinde renk, tasarım, boyutlarla ilgili sanat prensiplerinin tekstile dayalı bir kompozisyon yaratmada kullanıldığı gözlemlenmektedir. Sanatçıların çoğu, boyalar ve liflerle heykeltıraşlık ya da resim yapma deneyimini birleştirmiştir. Önce düz tekstil yüzeylerinde renk ve şekil yaratma süreci girmiş, ardından beden üzerinde hacim ve form vererek düz zeminlerin grafik varlığını değiştirmişlerdir. Böylelikle deneysel dokunuşlarla hacim, imgelem ve doku gibi dinamiklerle oynamışlardır (Dale, 1996, s. 82).

Resim 2. Yvonne Porcella, Pasha on the 10:04, 1984, yama, boyama, kapitone

Kaynak: <http://thequiltershalloffame.blogspot.com/2011/12/yvonne-porcella-retrospective.html> (Erişim Tarihi: 09. 10.2019)



Deneysellik konusunu yalnızca görsellikle ilgili olmaktan daha öteye götüren sanatçılar da olmuştur. Örneğin Marian Clayden bir kumaş üzerinde desen elde etmek için tost makinasını kullanmıştır. Kumaşa silahla ateş eden sanatçılar bile olmuştur (Leventon, 2005). Genel olarak kullanılan teknikler örme, dokuma, dantel iken çok farklı malzemelerle farklı teknikler de kullanılmıştır. Kimi sanatçılar belli teknik ve malzemeleri kendileriyle özdeşleştirmiştir ve bu sayede kendilerine estetik alan belirlemişlerdir. Örneğin Linda Mendelson örmeyle, Ina Kozel resimle, Dina Knapp dantel ile özdeşleşmiş ve tekniklerini geliştirmek için tüm sınırları zorlamışlardır. Kimi sanatçılar yalnızca doğal malzemeleri tercih ederken bazıları sentetikleri tercih etmiştir. Örneğin Cacicedo ve Jorie Johnson yünü tercih ederken Jane Kozminsky yalnızca hayvan derileri ile çalışmıştır. Ellen Hauptly sentetikleri şekil verirken boyama yapanlar görünüşünden dolayı ipeği tercih etmiştir (Leventon, 2005, s. 67).

3.3. ALIŞILMIŞIN DIŞINDA SERGİLEME YÖNTEMLERİNİN SEÇİMİ VE İŞLEV OLGUSU

Sanatın ne olduğu ya da iyi sanatın ne olduğu dönemden döneme ve tanımlamayı yapan akıma göre değişmiştir. Hiçbir sanat eseri yaratıldığı tarihsel bağlamdan kopararak değerlendirilemez. Klasik dönemde estetik kaygı ön plandayken çağdaş sanatta sanatçının vermek istediği mesaj daha önemli hale gelmiştir. 20. yüzyılın başında Kübizmle birlikte sanata hâkim olan tekil bakış açısı kırılmış ve sanatta ilk kez alışılmışın dışına malzemeler kullanılmaya başlanmıştır. Günlük yaşamda kullanılan sıradan malzemeler, birer sanat nesnesine dönüşmüşse de bu durumun en ileri noktaya gitmesi Dada hareketiyle gerçekleşmiştir (Sürmeli, 2012). Kavramsal sanatın öncülerinden Marcel Duchamp gündelik sıradan nesnelerin bile sanat eserine dönüşebileceğini göstermiştir. Tek şart ile; gündelik nesnelerin gündelik işlevlerini yitirmesi sayesinde. “Duchamp’a göre Fountain’ı sanat eseri kılan, üzerine imza atılması ve müze duvarına tutturularak, işlevinin dışında kullanılmasıdır. Bu durumda pisuar bir sanat yapıtına dönüşmüştür” (Sürmeli, 2012, s. 339).

Bu durum giyilebilir sanat akımını diğer pek çok akımdan ayıran en önemli olgulardan biridir. “Sanatın işlevi nedir? Sanat eserinin işlevi var mıdır? Sanat eseri yalnızca sergilenmek için midir yoksa kullanım nesnesine dönüşebilir mi?” gibi sorular akım boyunca izleyicinin aklına getirdiği konulardır. Eserlere bakıldığında iki

görüşün hâkim olduğu gözlemlenmektedir. Yapıtların pek azı tümüyle sergilenmek için işlevsizleştirilmişken büyük çoğunluğu işlevsizleşmeye karşı çıkmıştır. Böylece Duchamp'ın sıradan nesneyi imza ve müze aracılığı ile sanatsallaştırdığı radikal düşüncenin bir adım ötesine geçerek müzeden çıkan eserin bile hala sanatsal değerini koruduğunu iddia etmişlerdir.

Akım içinde sergileme yöntemi ve sanatın hayatın neresinde yer aldığı çokça sorgulanmıştır. Sanatın tuale hapsedildiği genel inanca karşı çıkarak bedeni, görsel imgelemi sergilemek ve canlandırmak için bir mecra olarak kullanmışlardır. Böylece sanatı duvardan indirip müzeden çıkarak gündelik hayatın içine entegre etmişlerdir (K. Lee, 1976'dan aktaran Dale, 1996, s. 82). Bu açıdan bakıldığında oldukça deneysel ve provakatif bir yaklaşım geliştirmişlerdir. Böylece sanat eseri sadece seyirlik olmaktan çıkmış aynı zamanda deneyimlenen bir objeye de dönüşmüştür ve izleyicisi eserle tam bir özdeşleşme içerisine girebilmektedir. Hatta eserin bir parçası olabilmektedir.

4. AKIM'IN DÖNÜŞÜMÜ VE 21. YÜZYILDA GELDİĞİ SON DURUM

En yaygın biçimde kabul görmüş tanımına göre sanat; doğada bulunmayan, insan üretimine dayalı olan yapay üretime işaret eden bir olgudur (Mayo, 2012). Arthur Danto'ya göre bir nesneyi diğer nesnelere ayırıp sanat yapan şey onun göndergesel olmasıdır. Yani bir olguyu işaret etmesi ve doğal bağlamından çıkarılarak sanatçının tasarladığı bağlama yerleştirilmesidir. Danto sanatta iletilmesi gereken bir mesaj ve anlam ararken düşünür Marshall McLuhan ise çok provakatif bir biçimde "araç (medium) mesajdır" demiştir (Mayo, 2012, s. 360). Yani eseri üretmekte kullandığımız bir sanat medyası ya da yöntem mesajı ileten bir araç değildir, aracın kendisi mesajdır. Giyilebilir sanat akımı incelendiğinde karşımıza çıkan da tam olarak bu yapıdır. Eserlere baktığımızda bir tual yerine giysi ile karşılaşmaktayız. Bireysel olarak tek tek her sanatçının ne yaptığından çok yalnızca giysinin kullanılması aslında mesajı vermektedir. Geleneksel sanat çevrelerinin dışladığı ya da düşük sanat olarak nitelediği ne varsa hepsi tual yerine giysi kullanan kadın sanatçının işlerinde değer kazandırılmak suretiyle yükseltilmiştir.

Ancak akım, Minimalizm'in hâkim olduğu 1990'lara gelindiğinde bir değişimden geçmiştir. Amerika'da giyilebilir sanatla uğraşan pek çok sanatçı atölyelerini kapatmak zorunda kalmıştır (Leventon, 2005). İlerleyen dönemlerde ise sanatçılar farklı yöntemler izlemişlerdir. Bir kısmı için sanatsal çalışmalarında sadece giysi kullanımı sorun olmuştur. Yalnızca kadınlığın dışavurumu ve sanattan dışlanan bir kitlenin varlığını simgeleyecek şekilde deneysellik odaklı anlayıştan uzaklaşan bu sanatçılar daha sonraları giyilebilir sanattan vazgeçerek eserlerin müzelerde ve duvarlarda asılarak sergilendiği lif sanatına geçiş yapmışlardır. Örneğin Norma Mirkovicz 1970'ler ve 1980'lerde giyilebilir sanat alanında örme ve danteller ile eserler üretirken sonradan heykeller, portreler, duvar askıları gibi farklı eserler üretmiştir. Yarattığı dantelimsi yapılar kafesi andıran dokular ortaya koyarken, bir sığnağın aynı zamanda nasıl bir hapishaneye dönüşebileceğine de vurgu yapmıştır (Minkowitz, 2019). Sanatsal kaygıları hala taşıyor olsa da mecra olarak giysi yerine lif sanatını tercih etmiştir.

Resim 3. Norma Mirkovicz, Formal Gardens, 1985

Kaynak: <http://www.normaminkowitz.com/wearable.html>

(Erişim Tarihi: 12.09.2019)



Resim 4. Norma Mirkovicz, Dryades on the Woodlands, 2012

Kaynak: <http://www.normaminkowitz.com/figurative-sculpture2.html>

(Erişim Tarihi: 12.09.2019)



Kimisi içinse giysi bir metafora dönüşmüştür. Cinsiyet ve güç gibi olguları araştırmak ve sanatlarına yansıtmak için giysiyi bir metafor olarak ele almışlardır (Leventon, 2005: 140). Bu giysiler giyilemeyen giyilebilirler olarak nitelendirilmiştir. Kimi zaman giyilemeyecek kadar büyük, kimi zamansa giyilemeyecek kadar küçük boyutlarda üretilmişlerdir. Böylece giysi üzerinden güç ve cinsiyet sorgusuna devam edilmiş ancak 1970'lerdeki gibi onu hayatın içine sokma fikrinden geri durulmuştur. Yvonne Porcella, Judith Content, Tim Harding gibi sanatçılar bu türden üretim yapmışlardır (Leventon, 2005).

Ancak günümüzde bile hala aynı şekilde üretimine devam eden sanatçılar da vardır. 1970'lerden başlayarak hala giyilebilir sanat alanında üretim yapan sanatçılara örnek olarak Mascha Mioni, gibi sanatçılar verilebilir. İsviçreli sanatçı Mascha Mioni, İngiltere, Fransa, İsviçre ve İtalya'da eğitim almış, tekstil ve yağlıboya ile çalışmış bir sanatçıdır. Özellikle 1980'lerde tekstil ve giyilebilir sanata olan ilgisi artmış ve o tarihten beri bu akıma bağlılığını sürdürmüştür. İsviçre'de yerleşik Art to Wear Team'in (Giyilebilir Sanat Grubu) kurucularındandır ve günümüzde de pek çok Avrupa ve Asya ülkesinde giyilebilir sanat alanındaki çalışmalarını sergilere katılmaktadır (Mioni, 2019).



Resim 5. Mascha Mioni, Sanat

Giysisi, 2011

Kaynak: <https://maschamioni.ch/en/art/art-to-wear#a568> (Erişim Tarihi: 10.10.2019)

Amerikalı sanatçı Judith Content ise geçmişte giyilebilir kimonolar yaparken, 2010'lu yıllarda kimono formunu andıran ancak yalnızca iki boyutlu duvara asılabilen eserler üretmektedir. Eserler ilk bakışta kimonoyu andırsa da dikkatli bakıldığında aslında yalnızca T şeklinde oldukları gözlenmemektedir. Bu açıdan ne tamamıyla lif sanatına yönelmiş ne de giyilebilir sanatı tümüyle bırakmıştır. İkisinin arasında bir yönelim yaratmıştır.



Resim 6. Judith Content, Labirent, 2015, Şibori, parçalı, dikilmiş ipek, 163cm x 206cm

Kaynak: <https://www.judithcontent.com/collections-gallery> (Erişim Tarihi: 10.10.2019)

Son dönem sanatçılar arasından bazıları ise kendilerini yalnızca sanatçı olarak tanımlamamış yaptıkları işleri sanat, zanaat, tasarım ve moda arasında konumlandırmışlardır. Örneğin Galya Rosenfeld, geleneksel tekniklerle kendi geliştirdiği yöntemleri harmanlamaktadır. Yaratığı yapbozu andıran keçeden yapılmış yüzeyleri hem giyilebilir sanat, hem tekstil sanatı hem de tasarım ürünleri alanına yaymıştır. Eserleri Metropolitan Sanat Müzesi ve Modern Sanat Müzesi gibi dünyanın önde gelen müzelerinde sergilenmektedir (Rosenfeld, 2019).

Resim 7. Galya Rosenfeld'in giyilebilir sanat, tasarım ve tekstil sanatı alanında ürettiği eserlerden örnekler

Kaynak: <https://makezine.com/2011/03/14/math-monday-modular-clothing/image-3-galya-rosenfeld-jpg-for-post-89190/>

<http://www.galyarosenfeld.com/modular-felt-bags.html>

(Erişim Tarihi: 12.09.2019)



1990'lara gelindiğinde görsel ve sosyal atmosfere hâkim olan Minimalizm akımına yenik düşen giyilebilir sanat akımı 2000'lerde sanat, zanaat, tasarım ve modayı aynı potada eriten fikir akımlarının ortaya çıkmasıyla boyut değiştirmiştir. Hüseyin Çağlayan, Martin Margiela, Rei Kawakubo ve İssey Miyake gibi tasarımcılar modayı ve giysiyi kavramsal sanatla birleştirmişlerdir (Leventon, 2005: 149). Bu sayede giysi yine yaratıcısının mesajını ileten bir sanat nesnesine dönüşmüştür. Ancak bu giyilebilir sanat akımından daha farklı olarak tasarıma ve moda daha yakın bir çizgide devam etmektedir. Bu tasarımcılar giysiler üzerinden içinde yer aldıkları toplumun sosyal ve kültürel değerlerini sorgulamaya devam etmektedir. Sanat ve tasarımda emek, egemenlik, cinsiyet gibi kavramları sorgulamaktadırlar.

SONUÇ

Giyilebilir sanat akımı etkinliğinin daha belirgin olduğu 20. yüzyıl sonunda sanat alanında egemen pek çok görüşü sorgulamıştır. Batılı, erkek egemen sanat dünyasına 1970'ler ve 1980'lerde yarattıkları provakatif üslupla ve mecra olarak seçtikleri giysilerle meydan okuyan ve çoğunlukla kadınların egemen olduğu bu akım, sanat eserinin işlevi, içeriği ve ötekileştirme gibi kavramları gündeme taşımıştır. Ancak çok zorlu süreçlerden geçmiştir. Amerika'da ve Avrupa'daki galeriler ve müzelerde kendine çok zor yer bulabilmiştir. Avrupa, Amerika ve Asya'da pek çok sanatçı tarafından uygulanmış olsa da özellikle Amerika'da daha çok zanaat çevreleri tarafından kabul görmüş ve akademik ve zanaat işlerini sergileyen müzeler girebilmiştir. Leventon'a göre zamanla giyilebilir sanat yerine işlevselliğin yer almadığı lif sanatı daha çok tercih edilmiştir (2005, s. 12). Bu durum, aslında sanata hala eserin estetik bir yönü olması gerektiğini vurgulayan ve onu işlevsel olmaktan uzaklaştıran bir bakış açısının hakim olduğunu göstermektedir. Muhtemelen bu nedenledir ki en çok direnç gösteren sanatçılardan bazıları bile giysi formundan yola çıksalar da sonunda yalnızca giysiyi andıran ancak işlevini içermeyen eser üretimine yönelmiştir.

Ancak kadın sanatçıların sorduğu sorular hala güncelliğini korumaktadır ve günümüzde de giysiyi merkezine alan sanat yaratımı süreci hala devam etmektedir. 1970'lerdeki üslubu değiştirerek kendini yalnızca sanatçı olarak değil, tasarımcı, zanaatkâr ve sanatçı olarak tanımlayan kişilerce devam ettirilmektedir. Kimi tasarımcılar ise kendilerini sanat ve tasarım arasında bir yerde konumlandırarak kavramsal sanata yakın bir üretim yöntemi benimsemektedir. Son on yıllık dönemde Avrupa ve Amerika'da (Craftivism) "Zanaativizm" adı altında pek çok yaratıcı kadın grubu ortaya çıkmıştır. Kadına ait üretimi sorgulayan bu yeni akım kendini büyük oranda tekstilden ve giysiden beslemektedir. Gelecek çalışmalar Avrupa'dan başlayarak yine kadınların ve kadına ait üretimin egemen olduğu bu akımı incelemelidir. Bu gibi hareketler, kadınların Marshall McLuhan'ın "araç mesajdır" mottosuna

hala bağılı olduklarını vurgularken kendilerine sanat dünyasında yer edinme müca-
delelerinin günümüzde de devam ettiğini göstermektedir.

KAYNAKÇA

Beauvoir, S. (1993). *Kadın: İkinci Cins I: Genç Kızlık Çağı* (Çeviren: B. Onaran). İstan-
bul: Payel Yayınları.

Berger, J. (2016). *Görme Biçimleri*. (Çeviren: Y. Salman). İstanbul: Metis Yayınları.

Dale, J. S. (1996). The Kimono in the Art-to-Wear Movement. (Editörler: R. A. T.
Stevens ve Y. İ. Wada). *The Kimono Inspiration*. Kaliforniya: Pomegranate Artbooks,
79-128.

Gouma-Peterson, T. ve Mathews, P. (2016). *Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi*.
(Editör: A. Entmen). *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. Beşinci Baskı.
İstanbul: İletişim Yayınları, 13-118.

Lunin, F. L. (1990). The Descriptive Challenges of Fibre Art. *Library Trends*, 38(4),
697-716.

Leventon, M. (2005). *Artwear: Fashion and Anti-fashion*. New York: Thames&Hu-
dson.

Mayo, S. T. (2012). *Aesthetics: What is Art?*. (Editör: M. S. Russo). *The Problems of*
Philosophy. New York: SophiaOmni Press, 359-363.

Minkowitz, N. (2019). *Wearable Art*. Erişim adresi: <http://www.normaminkowitz.com/wearable.html>

Mioni, M. (2019). *Artist*. Erişim adresi: <https://maschamioni.ch/en/artist>

Orban, A., M. (2013). *Amprente culturale în arta fibrelor (Fiber Art)*. Bükreş: Editura
Muzeului National al Literaturii Române.

Prieto, L. R. (2001). *At Home in the Studio: The Professionalization of Women Ar-
tists in America*. ABD: Harvard University Press.

Rosenfeld, G. (2019). *Biography*. Erişim adresi: <http://www.galyarosenfeld.com/bio.html>

Şölenay, E. (1997). *Sanatta Biçim-İçerik Sorunu*. *Anadolu Sanat*, 7, 138-144.

Sakalauskaite, J. (2012, Kasım). *Lif Sanatının Kavramsal Sanatla İlişkisi*. Akdeniz
Üniversitesi, "1. Uluslararası Moda ve Tekstil Tasarımı Sempozyumu", 36-39.

Sürmeli, K. (2012). *Dada Hareketinden Kavramsal Sanata*. İnönü Üniversitesi Sanat
ve Tasarım Dergisi, 2(6), 337-345.

Twist, R. (2012). *Fiber Arts Now: Exhibition Catalog*. Forest Grove: Pacific University
Library.