

GİYSİDE SANATSAL YAKLAŞIM*

Ayşe GÜNAY*

ÖZET

Tekstil tasarımı ve moda tasarımı ürünleri, tasarımcıların yaratıcılıklarının yanı sıra seri üretime ve müşteri kitlesine uygunluk gibi kriterler çerçevesinde biçimlenirler. Sanat nesnelere ise yaratıcının estetik kaygıları ve sezgisel dürtülerinin ağır bastığı bir süreç sonrasında ortaya çıkar. Giyilebilir sanat terimi ile tanımlanan nesnelere ise tasarım ve sanatın sınırlarının belirsizleştiği bir noktada yer alır. Giyilebilir sanat nesnesinin sanata ne kadar yakın durduğu ya da sanat çerçevesinde ele alınıp alınmayacağına dair tartışmaların hararetlendiği 1960'lerden günümüze gelindiğinde, artık bir giysi tasarımının sanat eseri olarak algılanmasına onu yaratan kişinin karar verdiği; onun ne amaçla nesneyi meydana getirdiğinin önem kazandığı görülmektedir. İlk tanımlarına bakıldığında, giyilebilir sanat, geleneksel süreçlerle üretilen el yapımı tekstillerle tekstil sanatçısının yarattığı bir ve tek ürüne işaret eder. Sanat ve lif sanatına dayanan kökleri ile kendisini modadan farklı bir yerde konumlandırır. Bu anlamda, emeğe dayanan kumaş üretimi, etnik giysi formlarından etkilenme, tek elden çıkma eşşiz ve tek ürün olma gibi özellikleri bünyesinde barındırır. Moda tasarımcılarının yanı sıra güzel sanatlarla uğraşan sanatçılar da bu alanda eserler vermektedir. Giyilebilir sanat olarak tanımlanan giysiler plastik sanatların sergilendiği galeri ve müzelerde yer alabilmektedir. Bu geniş alanda eser veren tasarımcıların/ sanatçıların çalışmaları tuval benzeri iki boyutlu duruşları, kavramsal bakış açıları ya da heykelsi duruşları ile öne çıkmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Giysi, Tasarım, Sanat, Moda, Sanatçı

ARTISTIC APPROACH TO GARMENT

ABSTRACT

Textile and fashion design products are created within the criteria of fitting to the mass production conditions and target customer segment's preferences, as well as being dependent on the designers' creativity. Whereas art objects come out as a result of the creative process where the creator's aesthetic concerns and intuitive impulses play a major role. The objects defined as artwear (wearable art, art to wear) are the ones that lay in a fuzzy zone where the boundaries of design and art can't be distinguished clearly. If we consider the period from the 1960's when the debates were at peak point about how an artwear object positions itself in relation to art and whether it can be considered within the art framework, to today; we can say that the decision on these questions is made by the creator and he/she decides on the reasons that the object is created for. When we look at its first definitions, artwear addresses to a one and only product that is made through traditional processes and a handmade textile that is made by a textile artist. It positions itself at a different point than fashion by its roots based on art and fibre art. In this manner it includes the features such as the labor based fabric production, a sympathy for ethnic dress forms, being one and unique in production. Besides fashion designers, artists also make works in the field of artwear. The garments defined as wearable art can be exhibited in galleries and museums where the plastic art objects are exhibited. Designers/artists' works become prominent by their canvas-like two dimensional stance, conceptual content or sculptural stance.

Keywords: Garment, Design, Art, Fashion, Artist

Giysi nesnesi, duysal ve düşünsel olarak deneyimlediğimiz ve de yansıtmak istediğimiz tüm yaşantılarımızın en öncelikli dışavurum aracıdır. Basit hali ile ilk olarak örtünmede kullandığımız ve temel ihtiyaçlarımızla ilişkilendirdiğimiz bu nesne, oldukça uzun bir süreçte sosyal ve psikolojik anlamda bizi nasıl temsil ettiği, kendimizi nasıl hissettirdiği gibi kavramlar çerçevesinde ele alınmaktadır. Temsil ettiği bu büyük kavramlar havuzundaki önemli öğelerden biri de giyilebilir sanattır. Giysi öncelikle tasarım ile ilişkilendirilmektedir. Ancak tasarımın da sanat ile olan ilişkisi giysi, moda, sanat, giyilebilir sanat kavramlarının birbiri içine geçmesini kaçınılmaz kılar. Bildiri metninde giyilebilir sanat kavramının doğuş süreci ve felsefesi ele alınırken bu kavramın sanat, tasarım ve moda ile ilişkisini betimlemek amaçlanmaktadır. Giyilebilir sanat (Artwear, Wearable Art, Art to Wear), her şeyden önce kullanılan malzeme ve yaşanan süreçlerde tekstil malzemesinin kullanıldığı bir sanat dalı olarak tanımlanabilir (Leventon, 2006: 12). Endüstrileşme sonrası batıda, sanat ve zanaat arasında yaşanan mücadelenin ürünü olan lif sanatının¹ bir alt dalı olarak kabul edilebileceğimiz bu sanat, moda ile yakın ilişki içinde bulunmakta; ancak sanat olarak kabul edilmek adına modadan bağımsız algılanmayı istemektedir (Resim 1). 1960'lerden günümüze uzanan süreçte giyilebilir sanat, sanat ve moda arasındaki iletişim, etkileşim ve mücadele devam etmektedir.

Giyilebilir sanatta genelde basit bir kesime sahip olan, üstünde boyama, baskı, nakış, çeşitli kimyasal ve el ile yapılan doku çalışmaları v.b. uygulamaların bulunduğu kumaş yüzeyleri, tamamen liflerden yapılan ve giysiyi andıran özgün yapılar oluşturulabildiği ve tekstil malzemesinin yanı sıra kağıt, plastik, tahta, madeni para gibi akla gelebilecek her türlü malzeme

* Bu çalışma, Akdeniz Üniversitesi G.S.F. Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü tarafından 08-10 Ekim 2012 tarihleri arasında düzenlenen "1. Uluslar arası Moda ve Tekstil Tasarımı Sempozyumu"nda bildiri olarak sunulmuştur.

* Araştırma Görevlisi, İzmir Ekonomi Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü, aysegunaymoon@gmail.com.

1. Lif sanatı: Batıda 1970'lerde teknoloji, bilim ve seri üretim ekseninde şekillenen sosyal ve kültürel sisteme tepki duyulmasıyla sanat ve zanaatlara karşı oluşan ilginin sonucunda ortaya çıkıp şekillenen sanat dalı (Colchester, 1996: 8).

kullanılabildiği gibi; literatürde bazı tanımlarda bedeni süsleyen saç ve dövme gibi tasarımlar da bu sanatın içerisinde tanımlanabilmektedir (Eicher v.d., 2000: 348-349). Bu sanatı destekleyenler, bir resme bakarak sanatçısının vizyonunun deneyimlenmesi gibi, giyilebilir sanatta da izleyicinin yaratıcı eylemin içine dahil edilmesinin benzer bir yaklaşım olacağını belirtiyorlar (Aimone, 2003: 8-9). Sanatçılar, yarattıkları giysileri genelde içinde insan olmadan, bir yerden sarkıtarak; bir askıda veya da başı olmayan kimliksiz duran bir mankenin üstünde sergilerler (Resim 2). Bunun amacı giysinin sıradan, gündelik kimlik arayışlarından sıyrılmasını sağlamaktır. Birçoğu da kendini genelde etnik kökenli giysiler üzerinden, özellikle kimono üzerinden ifade eder. Bu, aslında etnik kültüre heveslenmekten çok, kimononun tuvali andıran düz ve geniş yüzeylerinin sanatçıya kullanılması daha doğru bir araç gibi görünmesinden olabilir (Leventon, 2006: 20).



Resim 1: Caroline Broadhead, 1992. **Resim 2:** Chunghie Lee, 2000. **Resim 3:** Hüseyin Çağlayan, 2000. **Resim 4:** Artforum dergisi kapak, 1982. **Resim 5:** İssey Miyake, 1990.

Sanatsal giyimin kökeni Sanat& Zanaat (Arts&Crafts) Hareketi, Art Nouveau, Jugendstil, The Vienna Secession, Bauhaus gibi sanatla zanaatı birleştiren akım ve düşünce okullarına dayanmaktadır. Sanat ve zanaat arasında ayırım gözetmeyen bir kültür yaratmış olan Japonya'nın 1850'lerde batıya açılması batıdaki dekoratif sanatlar üzerinde önemli bir etki yaratmıştı. Japon kültürü zanaata verdiği önem, malzeme ve doğaya duyduğu saygı, zanaatkârlardaki bilgelik ile büyük hayranlık uyandırmış ve başta Sanat&Zanaat Hareketi olmak üzere benzeri akımlara ilham kaynağı olmuştu. Sanat&Zanaat Hareketi estetiğin yanı sıra politik ve ekonomik mesajları da olan bir akımdı. Öncelikle İngiltere'de başlayan hareket, endüstriyel devrimin toplumda üretilen ve tüketilen ürünlere dair yarattığı olumsuz etkiye tepki olarak ortaya çıkmıştı. Buna çare olarak sanatın, özellikle dekoratif sanatın öne çıkması gerektiği, geleneksel yöntemlerle el işçiliğine dayalı ve ustanın bilgeliğini takdir eden bir tavrın oluşması gerektiği dile getirilmişti. Fonksiyonel dekoratif sanat ile fonksiyonsuz güzel sanatlar arasındaki mücadelenin kızıştığı bu dönemde Avrupada birçok sanatçı artistik giysi yaratmaya heveslendi (Leventon, 2006: 12-14). Bauhaus düşünce okulu Amerikan sanat tekstilleri camiasına felsefik anlamda katkıde bulunmuştu. Giysi üretmek başlıca amacı değil, ancak önemli bir Tekstil Bölümü vardı. Okul, sanat ve zanaatin beraberliğine vurgu yaparken, aynı zamanda makina çağını kutsamakta ve geleceğe bakmaktaydı. Ancak tekstili sadece kadınların uğraşı olarak algılaması lif sanatçıları ve giyilebilen sanat yapan sanatçılar için olumsuz bir yönüydü (Leventon, 2006: 20). Giysi, tarih boyunca kadınların ve azınlıkların kendini estetik ve kültürel anlamda ifade edebildikleri nadir araçlardan biri olmuştur. Bu anlamda giyilebilir sanatta da 1960'lar ve 1970'lerde öne çıkan feminist ya da azınlıkları vurgulayan bir bakış açısı bulunduğunu söyleyebiliriz; çünkü bu kitleler kendileri ile özdeşleşen tekstil dünyası ile erkek egemenliğindeki minimalist sanata karşı mücadele etmekte ve kendi malzemelerini ve emeklerini kutsamaktadırlar (Leventon, 2006: 146). Giyilebilir sanat ile uğraşanlar çoğunlukla güzel sanatlar veya dekoratif sanatlar eğitimi almış kişilerdi ve yarattıkları eserleri modadan ziyade sanat nesnesi biçiminde algılar ve konumlandırırlardı.

Ancak yine de, sanat nesnesinin fonksiyonsuz olma niteliğini, yansıttığı moda ve kullanıma yakın olma hissi ve çağrışımları sebebi ile karşılamakta zorlanması, giyilebilir sanat ürünlerinin hem genel olarak sanat dünyasında hem de lif sanatının kendi içinde kabulünü zorlaştırmıştır (Leventon, 2006: 12). Bu, tasarımcıların kendini sanat çerçevesinde tanımlaması gibi bazı sanatçılar da kendini giysi tasarımı çerçevesinde tanımlıyor ya da her iki alanda da eserler yaratabiliyordu. Örneğin Mario Fortunay resim ve teknik resim üzerine çalışırken giysi tasarımına geçiş yapmış ve 19.yüzyılın sonlarında sanatsal yanı da kuvvetli olan en önemli haute-couture tasarımcılarından biri olarak tarihe geçmiştir. Aynı şekilde Elsa Schiaparelli 1930'larda sürrealist akımdan etkilenmiş ve ünlü sürrealist ressam Salvador Dali ve Jean Cocteau ile ortak giysi tasarımları gerçekleştirmiştir. İspanyol ressam Pablo Picasso'nun resimleri 1960'larda tişörtlere basılmıştır. Sanat ve modanın ilişkisi bakımından geçmişe bakarsak Batıda 18. yüzyılda sanat ve zanaat birbirinden ayrıldığında terzilik zanaat olarak sınıflanmış; böylece de sanattan kopmuştu. 1860'larda ismarlama giyimin (haute couture) ortaya çıkması modanın sanatsal bir yorum kazanmasına neden oldu. Bu yolda özgür ve eşsiz tasarımlar yapmak için savaştan ve tasarımlarına imza atmaya başlayan ilk tasarımcı Charles Frederick Worth (1826-1895) olmuştur. Aynı şekilde Paul Poiret (1879-1944) de "ben bir sanatçıyım, giysi üreticisi değil," diyerek kendini nasıl tanımladığını göstermiştir (Swendsen, 2008: 87-90). Ancak 2. Dünya Savaşı sonrası başlayan yeni dönemde sanatın merkezi Paris'ten New York'a taşındığında, haute couture geleneğinin Paris'te kalması sanat ile modanın arasındaki mesafenin doğal olarak açılması neden olur (Wollen, 1998: 14). Sanatla modanın tekrar yakınlaşması 1950'lerde öne çıkan performans sanatı ile olmuştur. Performans sanatçısı eylemlerinin bir parçası olarak kostüm tasarlamakta ve onu bedeninde veya başka nesnelere üzerinde sunmakta veya da performansının sonucu olarak bir sanat nesnesiymişçesine ona kimlik vermekteydi (Wollen, 1998: 14-15). 1980'lerde giyilebilir sanat ve kavramsal giysi (Resim 3) gibi kavramlar ortaya çıktı (Wollen, 1998: 16). Bu alanda çalışan sanatçıların hem güzel sanatlar hem de el sanatları alanından gelmesi sanat ile zanaat arasındaki ayrımı bulanıklaştırmaktaydı. 1990'lar, insan bedeninden soyutlanarak kullanılan giysinin sanat nesnesi olarak baştan yaratıl-

masına sahne oldu. Giysinin bedensiz kullanımı, onun bedenle ilişkilendirilen geleneksel kimliğini değiştirerek ona daha soyut bir kimlik kazandırdı ve toplumsal kimlik, toplumsal cinsiyet gibi diğer kavramları dile getirmeye uygun bir nesne haline getirdi. Giysinin içinde olması beklenen ama varolmayan bedenın bıraktığı boşluk, sanatçının o bedene ilişkin yansıtmak istediği duygu ve düşüncelerin dile getirilmesinde çarpıcı bir rol üstlendi (Felshin, 1995: 20,22). 1982'de Artforum isimli sanat dergisinin kapağında Japon moda tasarımcısı İssey Miyake ile bambu sanatçısı Koshige Shochikudo'nun ortak çalışması olan ve el işçiliği, moda ve heykeli bir arada barındıran tasarımın yer almasıyla sanat ve giysi tasarımının ilişkisi farklı bir boyut kazandı (Resim 4). Resim ve heykelin sanat alanı içindeki egemenliğinin zayıfladığı ve kavramsal sanat, enstelasyon gibi kavramların öne çıktığı bu dönemde tasarlanan giysiler sanatın bir parçası olarak yer almaya başlamıştı. Bunun devamında da giysi tasarımları giysi sanatı ismiyle kendi başına sanat arenasında var olmaya başladı. Böylece giysi tasarımcıları ve haute couture yapanlar sanat nesnesi olarak tasarımlarını sergileme imkânı bulurken sanatçılar da giysi tasarımı yoluyla veya malzeme olarak giysiyi kullanarak kendilerine hem sanat hem de moda dünyasında yer açtılar (Wollen, 1998: 15).

Bu dönemde örneğin Roberto Capucci ve İssey Miyake pileleriyle heykelsi hacimler yarattılar ve beden dış çizgisine farklı bir yorum getirdiler. (Resim 5) New York'taki Metropolitan Sanat Müzesi ve Paris'teki Louvre Müzesi'nin öncülüğünde birçok sanat müzesinde kostüm tarihi sergilerinden farklı olarak ilk defa moda tasarımcılarının tasarımları sergilenmeye başlandı. Moda tasarımlarının geçici eğilimler olmanın yanı sıra kültürel ve estetik birikimin bir parçası da olabildikleri fark edildi (Ewing, 2001: 153). Floransa'da 1996'da düzenlenen "Il Tempe e la Moda" Moda Bienali (Mackrell, 2005: 154) ile Londra'da 1998'de gerçekleşen "Addressing the Century: 100 Years of Art and Fashion" isimli sergi moda tasarımcıları ile ressam ve heykeltıraşların eserlerini bir araya getirerek sanat ve modanın yaratıcı birlikteliğini sergiledi (Ewing, 2001: 308). Çağdaş sanatın yükselişte olduğu 1980'ler ve 1990'larda moda kendini sanat olarak tanımlamayı önemsemişti. Anne Hollander "Sex and Suits" adlı kitabında (1994) modanın hem görsel hem dokunsal bir niteliği olduğundan bahseder. Bu iki nitelik, sanatla zanaatın ilişkisinde de belirleyici rolü oynar. Sanatla moda günümüzde barışmıştır; çünkü sanat dokunsal olanı reddetmekten vazgeçmiş ve güzel sanatlar uygulamalı sanatları yok saymaktan vazgeçmiştir (Wollen, 1998: 18'den). Sanatla modanın çok yakın bir temasta olduğuna inanan Japon ressam Tadanori Yokoo'nun ise bu konuda dile getirdiği şu düşünceleri kayda değerdir: "Sanat ve moda gün geçtikçe birbirine yaklaşıyor. Bir giysi giymek çoğu zaman bir artwork giymek, bir tasarımcının hayal gücünü giymek anlamına geliyor. Giysi giymek deneyimdir. Bence modada karmaşık fikirler geliştirilebilir ve ifade edilebilir. Yakın bir zamanda moda, kitap okumak veya bir sanat eseri görmek gibi bir deneyime dönüşecek" (Koren, 1984: 27). Giyilebilir sanat ilk olarak 1960'ların sonlarında 1970'lerin başında New York ve The San Francisco Bay Bölgesi'nde ortaya çıktı.

Moda karşıtı bir söylemi olsa da ironik bir şekilde Batı Yakası Sokak modasından esinlenmişti. 1960'ların başında oluşan genç ve çalışan sınıfın sokak stili, Fransız moda akımlarını zayıflatmakta ve yeni bir alternatif oluşturmaktaydı. 1960'ların ortasında 2. Dünya Savaşı sonrası doğan ve ailelerinin yaşam tarzını, değerlerini ve modasını reddeden gençler enerjik, idealist, fütüristik, romantik, ve umut dolu giysiler giymeyi tercih ettiler. Bu atmosferde oluşan Hippi giyim tarzının felsefesine göre insanlar fikirlerini, duygularını ve inançlarını özgürce ifade edebilmeliydi ve giysi de bunun en iyi araçlarından biriydi. Teknoloji, hız ve seri üretim eşliğinde sıradanlaşmayı ve aynalaşmayı reddediyorlardı. Elle yapılan giysiler bir ruha sahip oldukları düşüncesi ile el üstünde tutulmaktaydı. Bu tutum giyilebilir sanatın gelişmesinde katalizör görevi görmüştür. Bu dönemde elle yapılan giysilerin yanı sıra kullanılmış giysiler de insanlar arasında değiş tokuş edilmekte veya satın alınmaktaydı. Diğer kıtaları gezen genç Amerikalılar farklı olan bu kültürlerden çok etkilenmiş ve döndüklerinde etnik giysilerin popülerleşmesine önayak olmuşlardı (Leventon, 2006: 28). New York'taki sanatsal giyim oluşumu, Pratt Sanat Enstitüsü'nde lisans öğrencisi olan Jean William Cacicado'nun 1968 yazında tiğ işi öğrenmesi, bunu etrafına yayması ve kendi işlerine bütünüleşmesi ile oldu. Kaliforniya The Bay Bölgesi'nde oluşan ve başını Marian Clayden, K. Lee Manuel, Kaisik Wong gibi sanatçıların çektiği sanatsal giyimde ise kolaj ve boya kullanımı öne çıkmaktaydı. Bu dönemde California Üniversitesi'ndeki tekstil programının yanı sıra Yarn Depot, Pacific Basin School of Textile Arts ve belki de en önemlisi Fiberworks Center for the Textile Arts gibi bağımsız kuruluşlar bu konuda öğrenmek, paylaşmak, işlerini sergilemek isteyen herkese kapılarını açmıştı. Bir Japon tekstil tekniği olan shibori de başta Yoshiko Wada olmak üzere Donna Larsen ve Ana Lisa Hedstrom sayesinde sanatsal giyimde öne çıkmıştı (Leventon, 2006: 30,37,38). Sanatsal giyim nesnelere önceleri sanatçılar arasında hediye, değiş tokuş gibi yollarla el değiştirir; sergi ya da performanslara yollanırdı. Zamanla müze ve galerilerde sergilenmeye başlayan işlerin bir piyasası oluştu ve 1980'lerde bu sistem iyice oturdu. Bazı sanatçılar tek ve eşsiz eserler yapmak yerine üretim maliyetleri sebebi ile sınırlı sayıda koleksiyonlar yaptılar (Leventon, 2006: 38,45). 1990'lardaki ekonomik durgunluğun lüks tüketim, sanat ve yüksek modayı etkilemesi sonucu başka sanat dallarına yönelen ya da tamamen vazgeçen sanatçılar oldu. Yeni yetişen genç kuşak ise giyilebilir sanattan ziyade kendini genelde modayla ifade etti (Leventon, 2006: 47). A.B.D. dışında oluşan sanatsal giyim, A.B.D.'de 1970'lerde gerçekleşen kültürel hareketlenmelere benzer sebeplere dayansa da moda ve giyim endüstrisi ile arasına mesafe koymak ve sanat dünyasına dâhil olmak gibi amaçlar edinmemiştir. Örneğin İngilizler hem modanın sınırlarını aşmak istemiş hem de onun formlarını kullanmıştı. Fransa'da ise moda ve giyilebilir sanat arasındaki sınırı ya da ilişkiyi tanımlamak zordu; çünkü buradaki güçlü haute couture geleneğinde çalışan tasarımcı ve zanaatkarlar zaten sanatsal niteliği çok yüksek el yapımı işlere imza atmaktaydı (Leventon, 2006: 106-119). Asya'da Amerikan tarzı bir sanatsal giyim anlayışı tanımlamak mümkün değildi; çünkü burada sanat ve zanaat arasında keskin ayrımlar ve ayrıca da değerli tekstillerin batıdaki gibi sergilenmesi anlayışı yoktu. Doğu sanat-zanaat-estetik felsefesi anlamında yol gösterici olmuş; ancak giyilebilir sanatın özünde bulunan feminist düşüncelere yakın olmadığı için bu sanatı kendi içinde yaratıp tanımlamamıştır (Leventon, 2006: 112-124).

Benzer şekilde, batıda sanatsal giyim en güçlü olduğu 1980'ler İssey Miyake ve çağdaşı diğer Japon tasarımcıların batı modasına köklü ve sarsıcı değişiklikler sundukları dönemdir (Black, 2006: 13). Sonuç olarak; Giyilebilir sanat, sanatın ve tasarımın içiçe geçebildiği günümüzde, ele alınan bakış açılarına göre farklı yorumlarla tanımlanabilmektedir. Moda tasarımcısı olup bunu sanatsal bir çerçeveye oturtanlar kavramsal sanat ya da heykelsi hacimler vasıtası ile sanat nesnesi yaratıyorlar. Kul-

lanılan renkler ve biçimlerin bir tuval üstündeki renk ve biçimler gibi değer görmesi, aynı sanatsal endişeler ile yaratıldıkları düşünülürse şaşırtıcı olmayacaktır. Bunun yanı sıra sanatçı kimliği ile sanat nesnelere yaratırken giysi formunu kullanan ya da onun yüzeyini bir tuval gibi tasarlayan sanatçılar da bulunmaktadır. Giyilebilir sanat içerisinde kavramsal sanata yakın duranlar, sanattaki bir işe yaramak için var olmayan ve fakat sanat nesnesi olarak var olan nesneye kendilerini daha yakın hissediyor ve one göre kendilerini konumlandırıyorlar. Yaratılan nesnelere giyilebilir sanat deniyor; çünkü bir giysi formunu andırma durumu var; ancak fonksiyonellik özelliği giysinin geleneksel anlamından uzaklaşıldığı ölçüde yok oluyor ve giysi bir ressamın tuvali ya da bir heykeltraşın çamuru gibi bir konum elde ediyor. Başka bir deyişle, yaratılan nesne sanat yapma dürtüsü ile yaratılıyor ve giysi kelimesinin sıradan basit tanımından farklı bir anlam kazanarak sanatçının onu başka bir boyuta taşıması ile sanat nesnesi haline geliyor. Sanatın içeriği ve tanımının zaman içinde farklı yorumlanabilmesi gibi, yaratılan işlerin tasarım ya da sanat nesnesi olmasının kararı da, artık yaratıcısının onu ne amaçla yarattığı ile belirleniyor. Genel olarak giyilebilir sanat nesnelere bakıldığında bunları iki boyutlu, kavramsal ve üç boyutlu nesnelere şeklinde gruplandırmak olasıdır. İki boyut ile kastedilen sanatçıların giysi üzerine boyama ya da diğer tekniklerle yaptıkları uygulamalar, kavramsal olanlar Hüseyin Çağlayan gibi tasarımcı/sanatçıların yaptığı kavramsallığı öne çıkaran eserler, üç boyutlu şekilde tanımlananlar ise heykelsi hacimleri ve biçimleri ile öne çıkan işlerdir. Bir giysinin moda, kostüm, sanat, tasarım gibi başlıklardan herhangi biri ile tanımlanması, tamamen sunulan içerik, oluşturulmak istenen anlam ve amaç ile ilgilidir. Bu anlamda, içinde bulunduğumuz disiplinlerarası ortamda sanatçı ve tasarımcılar istekleri ve eğilimleri doğrultusunda bu tanımlamaların sınırlarında gezmekte ve eserlerini ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

- A. Mackrell, *Art and Fashion The Impact of Art on Fashion and Fashion on Art*, Chrysalis Books Group plc, London, 2005, p.154.
 C. Colchester, *The New Textiles Trends and Traditions*, Thames and Hudson, London, 1996, p.8.
 E. Ewing, *History of 20th Century Fashion, Costume&Fashion Press, Hollywood*, 2001, p.153,308.
 Felshin, N., (1995). "Clothing As Subject", *Art Journal* (Vol.54, No:1):20-29.
 B.E. Joanne, S. L. Evenson, A. L. Hazel, *The Visible Self*, Fairchild Publications, New York, 2000, ppp.348-349.
 D. A. Katherine, *The Fiberarts Book Of Wearable Art*, Lark Books, Asheville, 2003, ppp.8-9.
 L. Koren, *New Fashion Japan*, Kodansha Int. Ltd., NewYork, 1984, p.27.
 M. Leventon, *Artwear Fashion and Anti-Fashion*, Thames&Hudson, London, 2006, ppp.12-47,106-124,146.
 P. Wollen, Fiona Bradley, *Addressing the Century 100 Years of Art&Fashion*, Hayward Gallery Publishing, London, 1998, ppp.14-15,126.
 S. Black, *Fashioning Fabrics Contemporary Textiles in Fashion*, Black Dog Publishing, London, p. 13.
 S. E. Held, *Weaving A Handbook of the Fiber Arts*, Harcourt Brace College Publishers, U.S.A., 1999.
 Swendsen, L., (2008). "Moda ve Sanat", *Türkçesi: Uran Apak, Sanat Dünyamız Dergisi* (107):87-90.
 Y. I. Wada, *Memory on Cloth Shibori Now*, Kodansha Int. Ltd., Tokyo, 2002.

Görsel Kaynakça

- Resim 1: M. Leventon, *Artwear Fashion and Anti-Fashion*, Thames&Hudson, London, 2006, p.144.
 Resim 2: M. Leventon, *Artwear Fashion and Anti-Fashion*, Thames&Hudson, London, 2006, p.127.
 Resim 3: <http://nataliaallen.wordpress.com/2009/02/13/hussein-chalayan/> (18/06/2012).
 Resim 4: <http://www.thecityreview.com/extreme6.gif> (18/06/2012).
 Resim 5: http://www.metmuseum.org/toah/hd/jafa/ho_2001.711.htm (18/06/2012).