



**SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK ÇAĞINDA
MODA TASARIMI:
ÜST DÖNÜŞÜMÜN BİREYSEL SÜRECİ VE
BELLEKLE ETKİLEŞİMİ**

Sanem ODABAŞI
(Sanatta Yeterlik Tezi)

Eskişehir, 2021

**SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK ÇAĞINDA MODA
TASARIMI: ÜST DÖNÜŞÜMÜN BİREYSEL SÜRECİ VE
BELLEKLE ETKİLEŞİMİ**

Sanem ODABAŞI

T.C.

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

SANATTA YETERLİK TEZİ

Eskişehir, 2021

T.C.

ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Sanem Odabaşı tarafından hazırlanan “Sürdürülebilirlik Çağı’nda Moda Tasarımı: Üst Dönüşümün Bireysel Süreci ve Bellekle Etkileşimi” başlıklı bu çalışma 27.12.2021 Eskişehir Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, Jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Anasanat Dalında Sanatta Yeterlik tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Doç. Serenay ŞAHİN

Üye: Prof. Düriye KOZLU.....

Üye: Prof. Nesrin TÜRKMEN

Üye: Prof. Dr. Suzan Duygu BEDİR ERİŞTİ

Üye: Prof. Necla ÇOŞKUN

ONAY

....../....../20..

Doç.Dr. Oytun MEÇİK

Enstitü Müdürü

27.12.2021

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması halinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

SANEM ODABAŞI

İMZA

ÖZET

**SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK ÇAĞINDA MODA TASARIMI:
ÜST DÖNÜŞÜMÜN BİREYSEL SÜRECİ VE
BELLEKLE ETKİLEŞİMİ**

ODABAŞI, Sanem

Sanatta Yeterlik-2021

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

Danışman: Doç. Serenay ŞAHİN

Sürdürülebilir moda tasarımı içinde bir uygulama biçimi olarak ele alınan üst dönüşüm yöntemi, bu tez kapsamında farklı yaklaşımları ve çeşitliliği barındıran bir “asamblaj (toplanma, bir araya toplama)” olarak ele alınmaktadır. Geçmiş, bugün ve geleceği bir arada barındıran, üreten kişinin anılarının ve bireysel süreçlerinin aktarıldığı birer toplanma alanı olarak ele alınan üst dönüşüme ait moda ürünleri incelenirken, bireysel bellek ve materyal dünyamıza ait giysiler arasındaki örtük bilgiler ve etkileşimler araştırma dâhilinde analiz edilmiştir.

Tezin araştırma kısmı, New York City’de bulunan, The New School Parsons School of Design okulunda davetli araştırmacı olarak gerçekleştirilen çeşitli çalışmalardan elde edilmiştir. Araştırma süreci içerisinde başvuru yöntemler sözel ve görsel verileri toplama, gözlem ve uygulamaya dayalı çeşitli etkinliklerde bulunma, alanyazın araştırması ve öznel gelişime dayalı eylem araştırması yönünde yoğun geçen A/r/tografi yöntemine dayalı araştırma sürecini kapsamaktadır.

Bu araştırma, üst dönüşüm yönteminin moda tasarımcısının eylemleri ve üretim süreçleri incelenerek araştırmacı ve tasarımcının deneyimine dayalı gelişimsel pedagojik bağlam ile sorgulanmasını içermektedir. Bu nedenle hem üst dönüşüm kavramının süreç olarak sorgulanması hem de gelişimsel pedagojiye dayalı olarak öznel tasarım sürecine yansımaları derinlemesine ele alınmaktadır. Araştırmanın kendisi bütüncül açıdan A/r/tografi kapsamında yapılan rizomatik analiz ile incelenerek, alanyazın verileri, görüşmeler, kavramlar ve uygulamalar moda tasarımında üst dönüşüm ve bellek arasındaki etkileşim, ortaya koymak üzere analiz

edilmiştir. Moda tasarımında üst dönüşüm ve bellek etkileşimini farklı kavramların, maddi nesnelerin, değerlerin, eğitim yöntemlerinin ve uygulama biçimlerinin birer asamblajı olarak ele alan bu çalışma, eylem alanlarının neler olduğunu ortaya çıkararak çeşitli türlerde eylem biçimlerinin sürdürülebilir moda içinde nasıl gerçekleşebileceğini tartışmalarla ortaya çıkarmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bellek, Tekstil, Moda, Sürdürülebilir Moda, Moda Tasarımında Üst Dönüşüm (İleri Dönüşüm), Moda Aktivizmi.



ABSTRACT

FASHION DESIGN IN SUSTAINABILITY ERA: INDIVIDUAL PROCESS OF UPCYCLING AND ITS INTERACTION TO MEMORY

ODABAŞI, Sanem

Doctor of Fine Arts-2021

Department of Art and Design

Supervisor: Assoc. Prof. Serenay ŞAHİN

The upcycling method is a form of application in sustainable fashion design and is considered as an “assemblage (gathering, assembling)” that includes different approaches and diversity within the scope of this thesis. While examining the fashion products belonging to upcycling, which is considered as a gathering area where the memories and individual processes of the maker are transferred, which contain the past, present, and future together, the implicit knowledge and interactions between the clothes belonging to our individual memory and material world have been analyzed within the scope of the research.

The research part of the thesis was obtained from various studies carried out as an invited researcher at The New School, Parsons School of Design in New York City. The methods include the research process based on the A/r/tography method, which is intense in the direction of collecting verbal and visual data, performing various activities based on observation and practice, literature research, and action research based on personal development.

This research includes questioning the upcycling method with a developmental pedagogical context based on the experience of the researcher and designer by examining the actions and production processes of the fashion designer. The questioning of the concept of upcycling as a process and its reflections on the personal design process based on developmental pedagogy are discussed in depth. The research itself was examined holistically with the rhizomatic analysis made within the scope of A/r/tography, and the literature data, interviews, concepts, and applications were analyzed to reveal the interaction between upcycling and memory in fashion design. This study, which considers the interaction of upcycling and

memory in fashion design as assemblages of different concepts, material objects, values, educational methods, and practices, revealed the action areas and how various kinds of action can be realized in sustainable fashion with discussions.

Key Words: Memory, Textile, Fashion, Sustainable Fashion, Upcycling Fashion, Fashion Activism.



İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER	vi
TABLolar LİSTESİ.....	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
EKLER LİSTESİ	xiv
ÖNSÖZ	xv
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN KONUSU, PROBLEMİ, AMACI, ÖNEMİ

1.1. ARAŞTIRMANIN KONUSU	3
1.2. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ.....	6
1.3. ARAŞTIRMANIN AMACI.....	8
1.4. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ.....	9

2. BÖLÜM

YÖNTEM

2.1. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....	11
2.2. VARSAYIMLAR	15
2.3. KAPSAM VE SINIRLILIKLAR.....	15
2.4. VERİ TOPLAMA TEKNİĞİ.....	15

3. BÖLÜM

BELLEK

3.1. BELLEK KAVRAMI	18
3.1.1. Bellek Kavramı Kapsamında Ele Alınan Sanat Çalışmaları.....	23

4. BÖLÜM

MODA

4.1. MODA KAVRAMI	32
4.1.1. Moda ve Modernite	33
4.1.2. Moda ve Efemera	36
4.1.3. Moda ve Kimlik	37
4.1.4. Moda ve Sihir	41
4.1.5. Moda ve Sürdürülebilirlik	48
4.1.5.1. Moda ve Covid-19 Pandemisi.....	52
4.2. MODA VE BELLEK.....	53
4.2.1. Tekstil ve Bellek.....	61
4.2.2. Nimonik Kavramı Bağlamında Tekstil ve Moda	75

5. BÖLÜM

MODA TASARIMINDA ÜST DÖNÜŞÜM

5.1. MODA TASARIMINDA ÜST DÖNÜŞÜM YÖNTEMİ	83
5.1.1. Moda Tasarımında Onarım	101
5.1.2. Moda Tasarımında Üst Dönüşüm ve Bellek İlişkisi	111

6. BÖLÜM

MODA TASARIMI EĞİTİMİ

6.1. MODA TASARIMI EĞİTİMİ KAPSAMINDA ÜST DÖNÜŞÜM YÖNTEMİNİN İNCELENMESİ.....	120
--	-----

7. BÖLÜM

UYGULAMALAR

7.1. ÜRETİMLER, UYGULAMA SÜRECİ VE ANALİZLER	127
7.1.1. Mışlar, Gelecek, Âti	128
7.1.2. Bir Kez Daha Üzerinden Geçtim, Buradalar, Bildirdim	132
7.1.3. Cyanotype Çalışmaları	135
7.1.4. Bellek Katmanları	139
7.1.5. Sokaktakiler.....	141
7.1.6. Giysilerin Nimonik Enerjileri.....	145

7.1.7. Confetti Rain	149
7.1.8. Quiet Activism in Fashion.....	155
7.1.9. Analizler	159
SONUÇ	168
KAYNAKÇA	175



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Görüşülen kişilerin listesi..... 13

Tablo 2. Araştırma analizinin tablosu 163



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Araştırma Modeli.....	14
Şekil 2. “La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre)	25
Şekil 3. Çaylak Sokak, 1986	26
Şekil 4. Çaylak Sokak, 1986	27
Şekil 5. İsimsiz, 2003	28
Şekil 6. Isabella Stewart Gardner Müzesi.....	29
Şekil 7. Work No.1 (Circle Drawing), 1 saat 50 dakika, 2019	30
Şekil 8. Letter (1968)	31
Şekil 9. Bergson’u temsil eden Proust, Marx ve Simmel arasındaki ilişki.....	35
Şekil 10. Yiğit Eygi’nin giymiş olduğu gömlek	45
Şekil 11. Kendall’ın giymiş olduğu tişört.	47
Şekil 12. Ceaselessly Broken and Reconstitued, 2017	52
Şekil 13. Yün mendiller	63
Şekil 14. No Man’s Land	64
Şekil 15. Site for Transformation.....	65
Şekil 16. Pink Days and Blue Days, 1997	66
Şekil 17. Kendime Gömülü Kaldım	67
Şekil 18. Philadelphia, Friends Center’ın vitrini	69
Şekil 19. “İstanbul Sözleşmesi’ni Uygula!” Pankartı	70
Şekil 20. Alexis Casdagli’ye ait tekstil	71
Şekil 21. Andrea P. Williams, “Blocks and Strips Work- Clothes Quilt”, 1991	73
Şekil 22. Ellen Sampson’un sergisinden görüntü	74
Şekil 23. 21 Gram	77
Şekil 24. Sara Berman’ın dolabı	78
Şekil 25. Dolabın içindeki eşyaların kataloğu	78

Şekil 26. Charlie Logan, Man's "Diamond Sis" Coat, 1978-84.....	80
Şekil 27. Hanifa adlı markanın sanal defilesi	81
Şekil 28. Gelin odası duvar örtüsü, Çorum.....	85
Şekil 29. Amasya genç kız giyimi	85
Şekil 30. Atölye Ren'in 2020 koleksiyonuna ait tasarımlar	87
Şekil 31. Toplantı odası	88
Şekil 32. Malzemenin yakından görünümü	88
Şekil 33. ReCrafted koleksiyonuna ait bir yelek	89
Şekil 34. Renew projesi ile üretilen çok parçalı bir ceket.....	90
Şekil 35. Zero Waste Daniel'in koleksiyonuna ait bir tasarım	91
Şekil 36. Colorant markasının üst dönüşüm yöntemiyle gerçekleştirilen elbisesi.....	92
Şekil 37. Kallio markasına ait tasarımlar	94
Şekil 38. Custom Collaborative'e ait tasarımlar	96
Şekil 39. Green Market'de gerçekleşen etkinliğe ait görseller	98
Şekil 40. Wearable Collections'ın düzenlediği üst dönüşüm çalıştayını	99
Şekil 41. Golden Joinery'nin çalıştaylarına katılan Marlo Janssen'a ait onarım.....	105
Şekil 42. Aurelia'ya ait çoraplar	107
Şekil 43. Pantolona ait ilk onarım.....	110
Şekil 44. Pantolona ait ikinci onarım.....	110
Şekil 45. Re-cut parka ceket örneği	113
Şekil 46. Battaniyeler kullanılarak gerçekleştirilen tasarım	114
Şekil 47. Memory Scarf	115
Şekil 48. Kuon'a ait bir tasarım	116
Şekil 49. Rachael Cassar'a ait bir tasarım	117
Şekil 50. Yeleğe ait ön parça	129
Şekil 51. İlk deneme	130

Şekil 52. Çalışmanın son hali	131
Şekil 53. “Bir Kez Daha Üzerinden Geçtim, Buradalar, Bildirdim”	132
Şekil 54. Bellek adaları görünümündeki çalışmalar	133
Şekil 55. Paltodaki izler	134
Şekil 56. Paltodaki izlere yönelik yapılan dikişler.....	134
Şekil 57. Paltonun son görünümü	135
Şekil 58. 3 Things, 2019	136
Şekil 59. Sanem's Hair, 2019	137
Şekil 60. Karantina döneminde gerçekleştirilen çalışmalar, 2020.....	138
Şekil 61. Intolerance, 2020	138
Şekil 62. İsimsiz, 2020.....	139
Şekil 63. İsimsiz, 2020.....	140
Şekil 64. 4 Things, 2020	141
Şekil 65. Carroll Gardens, 2019	142
Şekil 66. Bed-Stuy, 2019	143
Şekil 67. Park Slope, 2019.....	143
Şekil 68. Flatbush, 2019	144
Şekil 69. Carroll Gardens-2, 2019.....	145
Şekil 70. Katılımcıların getirmiş oldukları giysiler	147
Şekil 71. 1907...After the Party.....	150
Şekil 72. Üretim sürecine dair görseller	151
Şekil 73. İlk denemelere ait fotoğraflar	152
Şekil 74. Rendelenme Zamanı	153
Şekil 75. Lazer kesime dair görseller.....	154
Şekil 76. Dikişleri biten çalışma	154
Şekil 77. Confetti Rain DIY Repair Kit.....	155

Şekil 78. Keçe yamalar	157
Şekil 79. No cheap labor yazılı palto	158
Şekil 80. Fanzinin içinde yer alan bilgiler	159
Şekil 81. Yaşayan moda ile ölüm moda alanları	161
Şekil 82. Merkez-periferi ilişkisi	162
Şekil 83. Rizomatik analiz	164
Şekil 84. Yavaş moda ile ilişkin ortaya çıkan temalar	165
Şekil 85. Üst dönüşüme ilişkin ortaya çıkan temalar.....	166
Şekil 86. Temalardan ortaya çıkan asamblaj	166
Şekil 87. Yıldız haritasına benzetilen analize ait görsel	167

EKLER LİSTESİ

Ek 1: Onam Formu	171
Ek 2: Katılımcı Soruları	172
Ek 3: YUDAB kabul belgesi	173
Ek 4: Parsons Fakültesi araştırmacı davet mektubu	174



ÖNSÖZ

Bu tezi yazmak benim açımdan son derece keyifliydi. Bu uzun yolda danışmanım Doç. Serenay Şahin'in özgür bakış açısı sayesinde doktora süresince ufkumun açıldığını belirtmek isterim. Prof. Dr. Suzan Duygu Bedir Erişti'nin uygulama tabanlı araştırma konusunda ve A/r/tografi özelindeki yapmış olduğu çalışmalar bu teze önemli katkıları sağladı. Prof. Düriye Kozlu'nun uygulamalarıma vermiş olduğu eleştirel yorumlar ise oldukça değerliydi. Başından beri tez komitelerimde yer alan üyelere ve Prof. Nesrin Türkmen ve Prof. Necla Coskun'a çok teşekkür ederim.

En büyük kazanımım, Prof. Dr. Otto von Busch'un beni New York'da bulunan Parsons Fakültesi'ne davet etmesidir. Kendisinin danışmanlığında bir yıl süreyle araştırmamı yürütmem, beni yeni olan birçok şeyle tanıştırması hem akademik hem de bireysel gelişimimde unutamayacağım olumlu değişimleri sağlamıştır. Fashion Praxis Lab ile çalışmak, Prof. Dr. Christina Moon, Prof. Dr. Timo Rissanen, Laura Sansone, Prof. Dr. Hazel Clark ve Doç. Dr. Caroline Dionne'un derslerine katılmam, hepsinin kendimi geliştirmem için bana fırsat vermeleri paha biçilemezdi. Başta Otto von Busch olmak üzere, Parsons'da bulunduğum sürede tanıştığım, çalışmama ve bana değer vererek her daim destek olan ve katkı vermeye devam eden herkese teşekkür ederim.

Bu tez, katılımcıların görüşleri ve onların rızaları olmasaydı oldukça eksik kalırdı. Bana ayırdıkları zaman ve olanaklar için minnettarım.

Sevgili Murat Subay'ın bana sağladığı neşe önemli desteklerimden biriydi. Seda Özcan'ın dostluğu her daim önemli dayanağımdır. New York'da ise Yiğit Eygi ve Denys Salas'ın arkadaşlığını herhangi bir yerde bulmam zor. Son kertede yardımına koşan Araş. Gör. İrem Akdemir'in titiz bakışı sayesinde tezimin temeli de sağlamlaştırılmış oldu. Sevgili ailem ise her türlü durumda sevgilerini ve desteklerini en güçlü şekilde göstererek yanımdaydı. Hepsi iyi ki hayatımdalar.

Debussy, senin bestelerin olmasa bu tezi yazarken asla odaklanamazdım. New York, bana yaşattığın her şey için teşekkür ederim. Bu tezde en çok siz ikiniz varsınız.

GİRİŞ

Üst dönüşüm, sürdürülebilirlik kavramı içinde tercih edilen bir yöntem olmakla beraber tasarımcılar için bir olanak, eğitimciler ve öğrenciler için yaratıcı bir süreç ve moda aktivistleri için de katılımcılığı sağlayan bir faaliyet alanını oluşturmaktadır. Artan bir eğilim olarak öne çıkan üst dönüşüm yöntemi, bu tez içinde sadece bir tasarım metodu olarak incelenmemiş, içinde farklı yaklaşımları ve çeşitliliği barındıran bir “asamblaj (toplanma, bir araya toplama)” olarak incelenmiştir. Tezin çıkış noktalarından birisi olan “asamblaj” kavramı, Henri Bergson’un “Madde ve Bellek” adlı eserinden yola çıkılarak moda tasarımında üst dönüşüm konusu ile birlikte incelenmiştir.

Üst dönüşüm yoluyla bir araya getirilen çok parçalı, geçmiş, bugün ve geleceği bir arada barındıran, üreten kişinin anılarının ve bireysel süreçlerinin aktarıldığı birer toplanma alanı olarak incelenen moda ürünleri, bellek ve materyal dünyamıza ait giysiler arasındaki örtük bilgileri ve etkileşimleri de barındırmaktadır. Bu etkileşimler hiçbir zaman sabit, durağan ve bir seferlik etkiler değildir; farklı kavramların, duyguların, faaliyetlerin ve birtakım değerlerin de değişimi/dönüşümü ile birlikte ele alınan, nerede başlayıp nerede bittiği belli olmayan bir asamblajdan bahsetmek mümkündür. Bu etkileşimlerin neler olduğunu ortaya çıkarmak tezin konusunu oluşturmuştur.

Bu araştırmada üst dönüşüm yönteminde moda ve bellek arasındaki etkileşim ilk olarak bellek, moda ve moda tasarımında üst dönüşüm kavramları açıklanarak ortaya konmuştur. Sonrasında ise bu kavramların birbirleriyle olan ilişkileri ve etkileşimleri incelenmiştir. Tezin yapısı, ilk olarak kavramları alanyazına dayanarak ele almakta, devamında bu kavramlarla ilişkili sözlü görüşmeleri aktarmakta, sonrasında da uygulamaları incelemektedir. Tezin araştırma kısmı, Yüksek Öğretim Kurulu’nun, Araştırma Görevlileri için Yurt Dışı Araştırma Bursları (YUDAB) Programı kapsamında, New York City’de bulunan Parsons School of Design okulunda davetli araştırmacı olarak gerçekleştirilen çeşitli çalışmalardan elde edilmiştir. Araştırma süreci içerisinde başvuru yöntemleri sözel ve görsel verileri toplama, gözlem ve uygulamaya dayalı çeşitli etkinliklerde bulunma, alanyazın araştırması ve öznel gelişime dayalı eylem araştırması yönünde yoğun geçen araştırma sürecini kapsamaktadır.

Çalışma, bireysel sorgulamanın pedagojik bağlamına dayalı öznel gelişim sürecini içeren bir yöntemi benimsemektedir. Öznel gelişime dayalı problem durumlarının yanıtlanması sürecinde izlenen yol sanat, pedagoji ve araştırma temelinde açık bir biçimde ortaya konmuştur. Araştırmanın yöntemi yaşayan sorgulama ile uygulamaya dayalı araştırmayı benimseyen A/r/tografi yöntemidir. Araştırma yöntemi olarak A/r/tografi'nin benimsenmesinin nedeni farklı veri toplama teknikleri ile araştırma ve üretim sürecini içermesi, kavramları incelemeye ve sorgulamaya dair bireysel süreçleri aktarmayı esas kılması ve ortaya çıkan verileri analiz ederken rizomatik bir yapıyı ortaya koymasıdır. Bu yönüyle araştırma, moda tasarımında üst dönüşüm ve bellek etkileşimini ele alan kavramlar, uygulamalar, kimi zaman araştırmacı için bile yeni olan karşılaşmalar ve görüşlerle şekillenen bir üretim sürecinin öznel sistematüğını içermektedir. Elde edilen verilere uygun olarak gerçekleştirilen eserler tezin “Üretimler, Uygulama Süreci ve Analizler” başlığı içinde çözümlenmektedir. Bu noktadan hareketle öznel gelişim sürecinin derinlemesine sorgulanmasını ve bu çerçevede öznel deneyime dayalı farklı etkinlikleri içeren bu tezde, her bir deneyim farklı bir kavram ile özdeşleştirilmiş ve bu kavramsal yapı kimi zaman birbiriyle ilişki içerisine girmiş, kimi zaman da birbirlerinin yerine geçen roller üstlenmiştir. Kavramların öznel sorgulanması da yine öznel bir anlatım biçimi ile araştırmacı bakış açısına dayalı olarak yansıtılmıştır.

Çalışma, modanın hızlı döngüsünde sürdürülebilirliği tehdit ederek kısa vadede “artık” haline gelen kıyafetler üzerinde düşünmemizi sağlamakta, bellek ve moda ilişkisinde yeniden kullanımın yapıcı, olumlu ve üretken uygulamalarına örnekler vermektedir. Bu örnekler aynı zamanda moda tasarımı eğitimine katkı sağlayacak nitelikleri taşımaktadır. Bizlerin materyal dünyayı etkileyen bireyler olmamızın haricinde, materyal dünyanın da bize olan etkileri incelenirken, sürdürülebilir bir moda sisteminin inşası için gerekli olan eleştirel bakış, üst dönüşüm ve bellek açısından, tezin “Analizler” ve “Sonuç” bölümlerinde incelenmiştir.

1. BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN KONUSU, PROBLEMİ, AMACI, ÖNEMİ

1.1. ARAŞTIRMANIN KONUSU

Bu araştırma kişisel beğenilerimizin oluşturduğu giyim alışkanlıklarımızın sorgulanmasından temellenen ve modanın kişiler/kullanıcılar açısından anlamlarını tartışmaya dayalı yansımaları çerçevesinde bir asamblaj olarak ele alınabilen üst dönüşümün (upcycle) bellek, zaman ve hatıra kavramları ile etkileşimini sorgulamaktadır. Bu noktada üst dönüşüme ilişkin farklı katmanlar ve farklı zamanlara ait parçaların bir araya gelmesine dayalı olarak süre kavramı ele alınmaktadır. Bellek, zaman ve hatıra kavramları bu bağlamda sorgulanmaktadır.

Araştırmacının araştırma sürecinde sorguladığı üst dönüşüm yöntemine dayalı aşamalar ve uygulamalar, öznel gelişime dayalı pedagojik bir bağlam, tasarıma yönelik eylem süreçleri ile ilintili olarak sanatsal bir bağlam ve her ikisi arasındaki ilişkiye dayalı olarak da araştırma bağlamını içermektedir. Bu nedenle sürdürülebilir moda tasarımı alanında önemli bir konu olan üst dönüşümün derinlemesine sorgulanmasını içeren bu araştırma üst dönüşümü sıradışı ve yaratıcı bir biçimde ele almaktadır.

Üst dönüşümün tanımı, 1994 yılında Pilz GmbH firması olan Reiner Pilz tarafından yapılmıştır. Eski veya kullanılmış ürünlere yeni bir değer katma kavramını açıklayan önemli bir yöntem olarak, dönüşümün değerini azaltan popüler geri dönüşüm kavramından farklıdır. Üst dönüşüm yöntemi, artık ve fazlalık haline gelmiş ya da kullanılmayan veya eski bir malzemenin/ürünün, kalitesi bozulmadan yeni bir tasarım için yeniden kullanılmasıyla bir ürün oluşturma sürecine dayanmaktadır (Vadicherla vd., 2017:4). Tasarım için sürdürülebilir bir strateji geliştirerek tasarımcılara bir artık malzemenin gerçek değerini sorgulamayı ve yeni ürünlerin tasarımı ve üretimi ile yeniden değerlendirme fırsatı sunar. Mevcut malzemelerin yeniden kullanımı sayesinde tekstil malzemesinin çöp yakma fabrikaları, atık araziler veya depolama alanında son bulmaması için olanak verir (Gwilt ve Rissanen, 2012:35).

Sürdürülebilirlik açısından bir paradigma değişimini tasarım alanında şart koşan başlıca çalışmalardan birisi Cradle to Cradle (C2C) ekibi tarafından gerçekleştirilmiştir. McDonough ve Braungart, eko-verimlilik olarak adlandırdıkları

olumsuz sonuçların azaltılmasını öngören anlayıştan ziyade, ürün ve hizmetlerin üretimi ve tüketimi için yararlı çevresel, sosyal ve ekonomik stratejiler geliştirmenin mümkün olduğu eko-etkililik konusunu tartışmaktadır (McDonough ve Braungart, 2002). Kiraz ağacı metaforunu kullanarak tasarım ve ekoloji anlayışlarını aktardıkları çalışmalarında, kiraz ağacının oldukça büyük ve birbirine bağlı doğal bir ekosistemin parçası olduğunu ve bu bağıntıları incelemenin önem teşkil ettiğini dile getirmişlerdir (McDonough ve Braungart, 2002:72-73). Örneğin, kiraz ağacının çiçekleri insanların duyularına hoş gelmekle beraber, sadece yeni nesil kiraz ağaçları için polen taşımakla kalmaz, aynı zamanda mikroorganizmalar için yiyecek de sağlar. Bu noktada kiraz ağacının çiçekleri birer çıktı/atık/artık olarak görülürken aslında diğer süreçler için de girdiler haline gelmiştir (Braungart, 2007:153). Bir bütün olarak, bu sistem oldukça etkili ve döngüsel bir işleyişe sahiptir ve tasarım alanında da kiraz ağacı metaforu üst dönüşüm için bir ilham kaynağı olabilecek potansiyele sahiptir.

Alanyazından elde edilen verilerde “artık (discard)” ve “atık (waste)” tanımlarının, birbirinden ayrılan özelliklerinden dolayı, farklı bağlamlarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Artık malzemeler, kelimenin kökeninden de anlaşılacağı üzere herhangi bir materyalin fazlası, istenmeyen parçaları veya kullanılmayan kısımları olarak açıklanabilmektedir. Atık ise, artık ifadesinde belirtilen özelliklere sahip olsa da, daha çok endüstriyel ve kimyasal atık anlamında kullanılmaktadır (Gwilt ve Rissanen, 2012; Brown, 2013; Fletcher, 2008). Bu nedenle “artık” ifadesi tezin konusu bağlamında, uygun yerlerde dile getirilmektedir. Bununla birlikte, “upcycling (üst dönüşüm)” kavramı, Türkçe alanyazında kimi yerlerde karşımıza “ileri dönüşüm” olarak çıkmaktadır. Bu tez kapsamında “upcycling” kavramının Türkçe karşılığı olarak “üst dönüşüm”ün kullanılması, tez uygulama sürecinde alan uzmanlarının da önerisine dayalı olarak üst dönüşüm olarak tanımlanmış ve bu şekilde kullanılması uygun görülmüştür. Bunun nedeni recycling (geri dönüşüm), upcycling (üst dönüşüm) ve downcycling (alt dönüşüm)’in üç farklı dönüşüm yöntemi olarak McDonough ve Braungart’ın (2002) çalışmalarında bir arada ele alınması ve bu üç yöntem arasında hiyerarşik bir düzen olmasıdır. Geri dönüşümde malzemenin kendisi birtakım kimyasal ve endüstriyel süreçlerden geçirilerek aynı ya da özellik olarak yakın bir malzeme benzer kullanım alanları için tekrardan elde edilirken, alt dönüşümde malzemenin kendisinden ödün verilerek daha düşük

niteliklere sahip bir başka malzeme elde edilir. Örneğin plastik şişelerin geri dönüştürülerek tekrardan plastik şişe üretiminde kullanılması geri dönüşüm kapsamındayken, kağıtların dönüştürülmesiyle elde edilen gazete kağıtları veya mukavvalar malzemenin dayanıklılığı ve özellikleri açısından nitelik kaybetmesinden ötürü alt dönüşüm kapsamındadır. Üst dönüşümde ise, malzeme dönüşüm için endüstriyel veya kimyasal uygulamalara maruz kalmadan dönüştürülerek yeni bir yaşam döngüsüne, yaratım ve kullanım değerine sahip olur. Bu nedenle diğer iki dönüşüm yöntemine kıyasla, hiyerarşik olarak daha üst bir noktada bulunduğundan ve İngilizce’de “up” üst anlamına geldiğinden üst dönüşüm olarak çevrilmelidir. Dönüşüm sisteminde ileri-geri ikilisi yerine, “üst-geri-alt” olarak ele alınan bir birliktelik bulunmaktadır.

Duchamp’a göre, makinenin imal ettiği hazır nesne gayrişahsiliğe eklenmiştir (Lazzarato, 2017:35). Bu yorumu günümüzdeki moda ve giyim anlayışı içerisinde düşünecek olduğumuzda sayı ve çeşit bakımından çok fazla giyim-kuşam ürününe maruz kalsak da gayrişahsi olarak nitelenebilecek, belirli bir döneme ait geçici beğeniler yaratılarak (Hakko, tarihsiz) topluma sunulan genel-geçer moda ürünleri ile çevrili olduğumuzu görebiliriz. Bu durum özellikle hızlı moda markaları için söylenebilir; bireysel olarak mağazalardan bir ürünü satın almak şahsi bir eylem olsa da, alınan ürünün kendisi gayrişahsidir çünkü seçmiş olduğumuz üründen binlerce adet başka mağazalarda da bulunmaktadır. Desmet ve Hekkert’e göre bazı araştırmacılar, ürünlerin çoğunun kolay memnuniyet ve yavan bir tatmin üzerine odaklandığını dile getirerek, tasarımların sonucunun, bir seçim yanılsaması verdiğini ve pasifliği teşvik ettiğini belirtmiştir (2009:3). Bu noktada, Otto von Busch, çalışmasında modanın kapitalizme dâhil olduğunu ifade ederek, moda kavramının ürünle ilişkilendirilmiş olması dolayısıyla, öznel olanın genele dönüştüğünü, giyinen kimse olan “kimi” bir araç olarak ele alan sistemin özneyi “neye” dönüştürdüğünü belirtmiştir (2017:16). O’na göre, moda kişilikleri nesnelere dönüştürdüğü sürece toplumsal çeşitlilik ve birliktelik alanı olarak ortak zeminimizi kaybetme riskimiz bulunmaktadır (2017:16). Bireysel ifade olanakları sağlayan modanın ve giyinmenin anlamlarını ortaya çıkarmak ve giyim tercihlerinde belleğin rolünün saptanması bu açıdan öne çıkmaktadır.

Bu doğrultuda “bellek” kavramı incelenerek yaratıcı eylemlerde bireysel algıların ve anıların nasıl rol aldığı ele alınmaktadır. Tez konusu kapsamında belleğe

ilişkin olarak ilk yorumlar ve çalışmalar doktora dersleri kapsamında incelenen, Henri Bergson'a ait "Madde ve Bellek" adlı kitabın yorumlanması ile başlanmıştır. Bergson (2015), anılar olmaksızın algıdan söz edilemeyeceğini ileri sürmektedir. Bergson'dan aktaran Bayraktar'a göre imgeler birer asamblaj olarak ele alınır ve algıları harekete geçiren bellek olmaksızın benliğin varlığından söz etmek mümkün değildir (Bayraktar, 2016:69). Bergson'a göre insanın *hayat hamlesinin (élan vital)* gelişimi ve açılımı sürecinde yarı yolda kalmış, bozuk-çatlak bir ürün olmaması ona ister istemez bir sorumluluk yüklemektedir; bütün bir yaratma ve oluş sürecinin tanığı ve anlamlandırıcısı olan insan, organik hayatın yapısını korumak ve devamını sağlamak açısından birtakım ödevlere sahiptir (Bayraktar, 2016:34). Moda endüstrisinin mevcut düzendeki üretim modeli, kullanımla bağlantılı olarak incelenecek zamansal seyir ve insanın karmaşıklığına dair çok az şey söylemektedir. Sürdürülebilirlik için tasarım, insanların ve giysilerin öngörülemeyen, şekillenmemiş, belirsiz "yaşam dünyasını" benimsemize izin veren teknikler ve yöntemler geliştirmektedir; empati kurarak, insanlarla konuşarak, dikkat etmeyi öğrenerek, çeşitli hikâyelerin paylaşımıyla yeni davranış türlerini ve onları teşvik eden kıyafetleri oluşturma becerilerini geliştirmek önem taşımaktadır (Fletcher, 2016: 116-117). Bu açıdan, tez konusu giysilerle ilişkilerimizi, bireysel öykülerimizi, onlarla yaşadığımız anıları, şeffaf ve kapsayıcı yapıda tartışmayı ele almaktadır.

Sürdürülebilirlik konusu kapsamında moda tasarımında bir tasarım metodu olarak ele alınan üst dönüşümün tasarımcı tarafından nasıl ele alındığı ve moda tasarımı eğitimindeki yerinin ne olduğu bu tez içinde yer almaktadır. Bu noktada Bergson'un değinmiş olduğu ödevler ve sorumlulukları, moda alanı içinde yer alan aktörler, faaliyetler ve kavramlar üzerinden yorumlamak mümkün olmaktadır. Tezin içeriği bu ilişkileri ve örüntüleri analiz etmektedir.

1.2. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ

Bu tez konusunun sürdürülebilir tasarım parametrelerinden üst dönüşümü ele alması, "Moda Tasarımı Alanında Sürdürülebilir Kalkınma'ya Yönelik Bir İnceleme: Moda Tasarımı Eğitiminde Sürdürülebilirlik Üzerine Yaklaşımlar ve Moda

Tasarımcısına Olan Katkıları” adlı projenin¹ sonuçları ile şekillenmeye başlamıştır. Moda tasarımı eğitiminde sürdürülebilirlik ve tasarımcı ilişkisinin irdelendiği çalışmaların farklı ülkelerde hangi yaklaşımlarla ele alındığı ve bunların eğitim sürecinde nasıl gerçekleştiğinin araştırıldığı proje kapsamında Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Moda Tasarımı Bölümü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Danimarka’dan Det Kongelige Danske Kunstakademis Skoler for Arkitektur Design og Konservering (KADK) Moda Tasarımı Bölümü, A.B.D’den California College of Arts (CCA) Moda Tasarımı Bölümü ve İngiltere’den University of Leeds Tasarım Bölümü’nde araştırmalar yapılmıştır. Bu kurumlarda bölüm başkanları, eğitmenler ve öğrenciler ile görüşmeler gerçekleştirilmiş, sürdürülebilirliğin moda tasarımındaki yeri, moda tasarımı eğitiminde sürdürülebilirliğe yönelik yaklaşımların saptanması ve moda tasarımcısının sürdürülebilirlik konusuna yaklaşımı irdelenmiştir. Bununla beraber, üst dönüşüm yönteminin ilgili bölümlerde proje veya çalışmalarla gerçekleştirildiği tespit edilmiştir. Örneğin bir tekstil firması ile anlaşarak artık tekstil malzemeleri temin eden Gazi Üniversitesi Moda Tasarımı Bölümü’nde üçüncü sınıf öğrenciler tasarımlarında üst dönüşüm yöntemini kullanarak bu alana yönelik ilk çalışmalarını ve sorgulamalarını gerçekleştirmiştir. California College of Arts’da ise verilen sürdürülebilirlik eğitimi sonucunda öğrenciler kendi şahsi projelerinde de üst dönüşüm yöntemini kullanmışlardır (Odabaşı ve Şahin, 2019). Proje için gerçekleştirilen pilot çalışma olan “Justification of Training Sustainability in Fashion and Textile Design in Higher Education: a Perspective from Turkey”da², öğrencilerin büyük çoğunluğunun üst dönüşümü kavram olarak bilmedikleri tespit edilmiştir; fakat öğrenciler eski ve artık malzemelerden üretilen bir tasarım ürününü üretmenin kendileri için uygun olduğunu, eski malzemeleri kullanmanın hem nostaljik yönünün bulunduğunu hem de artık israfını önlediğini belirtmiştir (Şahin ve Odabaşı, 2017:57).

¹ Proje No: 1603E129, Proje Yürütücüsü: Doç. Yüksel Şahin, Proje Araştırmacısı: Arş. Gör. Sanem Odabaşı (Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Komisyonu tarafından desteklenmiştir).Proje 2016-2017 yılları arasında gerçekleştirilmiştir.

² Tr. Yükseköğretimde Moda ve Tekstil Tasarımında Sürdürülebilirlik Eğitiminin Gerekçesi: Türkiye'den Bir Perspektif.

Öğrencilerin pilot çalışmadaki yaklaşımlarına yönelik benzer bir anlayış gerçekleştirilen projeye katılan diğer öğrenciler arasında da gözlemlenmiştir; öğrencilerin büyük çoğunluğu üst dönüşüme yönelik tasarım yapmayı tercih etmişlerdir. Bu noktada, gerçekleşen çalışmalar şunu düşündürmüştür; öğrenciler kendi deneyimlerine yönelik, bizzat gördükleri, bildikleri kumaşlar ve malzemeler ile temasa geçtiklerinden, sürdürülebilirlik söz konusu olduğunda üst dönüşüme yönelik bir tasarımı gerçekleştirmeye kendilerini daha yakın görmektedirler. Onlar için organik tekstiller veya geri dönüştürülmüş malzemeler kıymetli olsa da, buradaki üretim süreçlerinin nasıl işlediğine dair bilgileri eksik ve bireysel deneyimlerinden kopuk kalmaktadır. Bunu gözlemlemiş olmak kişilerin kendi öznel anılarından ve deneyimlerinden bağımsız bir algıya sahip olamadıklarını sürdürülebilir moda tasarımı açısından incelemek adına bir konu olarak ortaya çıkmıştır.

Tasarımcıların gördükleri nesneler, resimler ve tasarımlara ait anılar, onların yeni tasarımları için yapı taşlarını oluşturmaktadır. Tasarımcıların belleklerinde bulunan nesnelerin varlıkları ve özellikleri, yaratıcı süreçlerde bunları derleyerek, değiştirerek ve dönüştürerek sentezlemeye olanak sağlamaktadır (Eckert ve Stacey, 2001:118). Buna ek olarak, Eckert ve Stacey, uzun süreli bellekte yer alan kavramların, olayların ve nesnelere dair hatıraların da tasarımcıların yaratıcı süreçlerine katkı sağladığını belirtmektedir (2001:118). Eckert ve Stacey'in bu yöndeki yorumları araştırmanın uzun süreli bellek altında incelenen anısal bellekte bulunan hatıraların üst dönüşüm yönteminde nasıl aktarılacağını tartışmaktadır.

1.3. ARAŞTIRMANIN AMACI

Üst dönüşüm, yapısı itibarıyla bir tür asamblajdır. Bu asamblajın içerisinde çok farklı katmanlar, imajlar, alanlar, yüzeyler bulunmakta ve kimi zaman bu asamblajın kendisi “süre”yi yansıtan ve ona dair parçalardan meydana gelen bir ürün veya eser olarak ortaya çıkabilirken, kimi zaman da asamblajın gerçekleştirildiği aralık, sürenin kendisini oluşturur. Süre kavramı bu araştırma için önem teşkil etmektedir. Sürenin içinde mevcut bulunan bellek, zaman, hatıra gibi kavramlar incelenerek üst dönüşümü gerçekleştirilen kıyafetlere dair anlamların ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır. Giysiler yalnız örtünme amaçlı olarak kullanılmamakta, aynı zamanda estetik değerlerimizi, kültürel kodlarımızı, yaşamışlıklarımızı, isteklerimizi ve arzularımızı yansıtan birer nesne olma özelliği de taşımaktadır. Bu noktada bir artık haline gelen giysilerin bellekteki yeri ve

hikâyesi sürdürülebilir tasarım yaklaşımlarından biri olan üst dönüşüm yöntemi kullanılarak yeniden üretilmesi ile beraber ortaya çıkarılacaktır. Ortaya çıkan tasarımların yaratım süreci öznel gelişime dayalı pedagojik bağlam ile sorgulanmış ve üst dönüşümün moda tasarım sürecinde ne ifade ettiği uygulamalı çalışmalara dayalı olarak ortaya konulmuştur.

Bu araştırmanın genel amacı, süreç olarak üst dönüşüm ile belleğe ilişkin farklı özelliklerin etkileşimin tasarım sürecine yansımalarının sorgulanmasıdır. Bu noktada öne çıkan hem tasarım alanında hem de alanyazında üst dönüşüm nihai ürün üzerinden sorgulanmakta ancak tasarım süreçlerinin aşamaları, görsel dönüşümü ve öznel yansımaları karşımıza çıkmamaktadır. Bu probleme yönelik olarak, bu çalışmada sürece odaklanan bir yaşayan sorgulama dinamiği çerçevesinde aşağıdaki sorulara yanıt verilmesi amaçlanmaktadır;

- Üst dönüşüm üzerinden gerçekleşen üretim sürecinde öznel bağlamda neler yaşanır?
- Üst dönüşüm öznel bağlamda gelişimsel pedagojiye dayalı bir yaklaşım olarak nasıl benimsenebilir?
- Üst dönüşüme dayalı tasarım sürecinde ortaya çıkan nihai ürün hangi açılardan bellek ve süre kavramı ile etkileşime girer?

Bu bağlamda, sürdürülebilir tasarımın parametrelerinden biri olan üst dönüşümün moda ürünü yaratım sürecinde bellek ile etkileşimi ele alınırken, tasarımcıların ürün yaratma sürecinde süre, zaman, hatıra, kişisel hikâyeler gibi özelliklerin anlamını ortaya çıkarmak istenmektedir. Ortaya çıkan kavramlar ve temalar neticesinde iste, tasarımcıların sürdürülebilir moda konusunda farkındalıklarını artırmaları için benimsenen üst dönüşüm yönteminin moda tasarımı eğitimi içindeki yeri tartışılmaktadır.

1.4. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Moda tasarımı günümüzde önemli alanlardan biri haline gelmiştir. Türkiye ve diğer ülkelerde bu alanda bir eğitim talebinin bulunduğu görülmekte, bununla beraber sürdürülebilirlik konusunun da moda tasarımı bölümlerinde öne çıkan bir konu olduğu dikkati çekmektedir. Bu çalışma moda tasarımı eğitim sürecinde üst dönüşüm kavramına ilişkin farklı stratejilerin sorgulanmasına zemin hazırlayacak uygulamalı bir süreç içermektedir.

Bu araştırmanın önemi üst dönüşüm yönteminin moda tasarımcısının eylemleri ve üretim süreçleri incelenerek araştırmacı ve tasarımcının deneyimine dayalı gelişimsel pedagojik bağlam ile sorgulanmasını içermektedir. Bu nedenle hem üst dönüşüm kavramını süreç olarak sorgulaması hem de gelişimsel pedagojiye dayalı olarak öznel tasarım sürecine yansımalarını derinlemesine incelemesi bağlamında alan yazına katkı sağlamaktadır.

Bu çalışma aynı zamanda sanat/tasarım, öznelliğe dayalı gelişimsel pedagoji ve araştırma bileşenlerini bir araya getirmesi nedeni ile önem taşımaktadır. Çalışmanın değeri, sürdürülebilirlik eğitimi veren kurumlar için ve bu eğitimi alan öğrenciler için önermelerde bulunmaktadır.



2. BÖLÜM

YÖNTEM

2.1. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Sanat temelli bir araştırma yöntemi olan “A/r/tografi” yöntemi, araştırmanın amacı ile ilintili olan üst dönüşümün belleğe dayalı kavramlarla sorgulanmasına ilişkin bir bakış açısını sunmaktadır. Araştırma tasarım ve tasarımcı pratiği ile beraber öznel gelişim süreci bağlamında gelişimsel pedagojik bir bağlam ve bu iki temel noktanın ilişkilendirilmesine dayalı sistematik bir sorgulama dinamiğini barındırmaktadır.

A/r/tografi, sanat ve eğitim alanlarında gerçekleştirilen uygulamaya dayalı bir araştırma türüdür. A/r/tografi diğer sanat/tasarım temelli yöntemlerin yanı sıra, uygulamayı yeni anlayışlar geliştirmek için dünyayı yeniden araştırmanın bir yolu olarak ele almaktadır. Öğrenme ve öğretmenin eğitimsel potansiyelini sorgulama eylemleri olarak kabul ederek, araştırmaları bu açıdan daha ileri bir noktaya taşımayı hedeflemektedir. Sanat ve eğitimi bir arada tutarak, yaşayan sorgulamaları rizomatik ilişkiler bütünü olarak ele almaktadır (Irwin vd., 2006:70). A/r/tografi isminin kendisi sanatçı (artist), araştırmacı (researcher), öğretmen (teacher) kimliklerinin bir aradalığını anlatırken, görsel ve yazınsal ifadeye de grafi (graphy) kelimesi ile atıfta bulunmaktadır (Irwin vd., 2006:70). Bu tez içerisinde, “sanatçı” kelimesi yerine ortaya nihai eser çıkararak ve yaşayan sorgulamaları gerçekleştirerek yaratıcı sürece dâhil olmuş olduklarından dolayı “tasarımcı” ifadesi de eklenmiştir. Benzer şekilde, bir okulda ya da akademik ortamda tam zamanlı çalışıyor olup olmamalarına bakılmaksızın, eğitim faaliyetlerinde bulunanlar için de “eğitmen” tanımı getirilebilmektedir. Irwin ve Springgay (2008), çalışmalarında sanatçı ve tasarımcı ayrımı yapmamakta, uygulama yapan kişiyi baz almaktadır. Aynı yaklaşımla, akademisyen ve eğitmen ayrımını da yapmamakta, pedagojik sorgulamaları gerçekleştiren kişileri ele almaktadır. Bu yaklaşımlar dolayısıyla, tezin içinde de böyle bir ayrım yapılmamıştır.

A/r/tografi sanatçıların (müzisyen, şair, dansçı vb.), eğitimcilerin (öğretmen/eğitmen) ve araştırmacıların uygulamalarını içeren uygulama temelli bir araştırma yaklaşımıdır. A/r/tografinin eylem araştırmaları ile güçlü bağlantıları olduğunu vurgulamak gerekir. Geçen otuz yıllık süre içerisinde eylem araştırmaları

eğitimde yaygınlaşmıştır. Nitel ve nicel gelenek bağlamında farklı formlar ile eylem araştırmaları süregelmiştir. A/r/tografi ise eylem araştırmasını yaşayan bir uygulamaya, faydacı bir yaklaşıma dönüştüren özel bir bakış açısını sunmaktadır. Araştırma odaklı uygulamalar bu bakış açısı ile araştırmaya ilişkin kim, neden ve nasıl sorularının cevaplarını derinlemesine ortaya koyar (Bedir Erişti, 2015).

A/r/tografi araştırmacıları doküman inceleme, görüşme, gözlem, uygulamalar gerçekleştirme, tasarımları inceleme ve çalıştaylara katılım gibi veri toplama tekniklerini kullanırlar. Çoğunlukla kişisel hikâyeler, hatıralar ve fotoğraflarla daha ilgilidirler. A/r/tografi aynı zamanda algıların incelenmesine olanak veren bir yaklaşım olarak da bilinmektedir. Sanatçılar bir imgenin, sesin, performansın ve kelimenin gücünü anlamakta ve farklı anlamlar yaratmak için ayrı ya da birlikte ele aldıkları konular arasında bağlantılar kurabilmektedir (Irwin vd., 2006). Fikirleri, konuları ya da temaları sanatsal bağlamda incelemek kişisel ve bütünsel anlamlar çıkarmayı olanaklı hale getirmektedir. A/r/tografi araştırmacıları veri toplama ve analiz sürecinde bir takım sosyal bilimlerde gerçekleştirilen araştırma tekniklerini (görüşme, odak gruplar, gözlemler vb.) kullanabilecekleri gibi kendi sanatsal ve eğitsel sorgulamalarını da veri olarak kullanmaktadırlar (Bedir Erişti, 2015). A/r/tografi araştırmacıları bilgi oluşturmak ve yaratmak için fikirler ve verileri sanatsal süreçlerle sürekli olarak ilişkilendirmektedir. Ayrıca A/r/tografi, çağdaş uygulamalara duyarlı olmak bağlamında sanatsal süreçlerin ve ürünlerin ya da veri toplama ve analizine ilişkin belirli formların standartlaştırılmasının karşısında durmaktadır (Bedir Erişti, 2015).

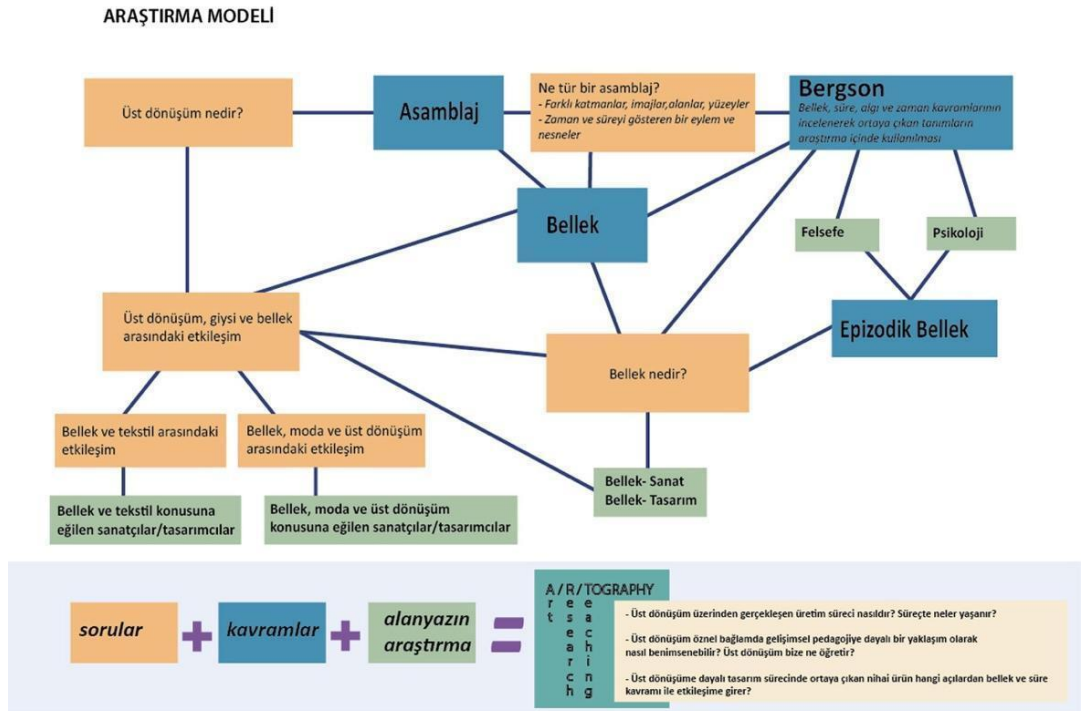
Bu tez içinde çeşitli veri toplama teknikleri benimsenmiştir. Görsel, yazılı ve sözlü belgeler tutularak sürece dair veriler A/r/tografik bir araştırma kapsamında sunulmaktadır. Sürdürülebilir moda, üst dönüşüm, moda ve bellek konuları hakkında deneyimleri, araştırmaları ve bilgileri olan alan uzmanları ile sözlü görüşmeler gerçekleştirilmiştir (Bkz. Tablo 1). Bu görüşmelere başlamadan önce, görüşmenin kaydedilmesi ve tez içinde kullanılmasına ilişkin alınan rıza EK 1’de, sorulan sorular ise EK 2’de yer almaktadır. Bu görüşmelerin amacı moda konusunda bellek ve üst dönüşüm kavramlarının kişiler tarafından nasıl anlamlandırıldığına dair yorumları ortaya çıkarmak olmuştur. Bu görüşmeler tez içerisinde sıralı olarak verilmek yerine, bölüm başlıkları ile ilişkili olan yerlerde görüşülen kişinin konuyla ilişkisi bağlamında aktarılmıştır.

Görüşülen Kişi	Mesleği	Görüşme Tarihi
Otto von Busch	Akademisyen, Tasarımcı	17.12.2019, 13:00
Laura Sansone	Akademisyen, Tasarımcı	06.06.2019, 14:00
Timo Rissanen	Akademisyen, Tasarımcı	21.05.2019, 11:00
Ellen Sampson	Akademisyen, Tasarımcı	12.12.2019, 17:00
Daniel Silverstein	Tasarımcı	05.06.2019, 14:00
Kate Sekules	Tasarımcı	08.08.2019, 17:00
Rachael Cassar	Tasarımcı	09.05.2019, 10:00
Karina Kallio	Tasarımcı	03.06.2019, 19:30
Sarah Scaturro	Müze Müdürü	21.07.2019, 12:00
Valerie Steele	Müze Müdürü, Akademisyen	22.10.2019, 11:30
Kate Irvin	Müze Müdürü, Akademisyen	17.12.2019, 10:00
Glenn Adamson	Müze Müdürü, Akademisyen	07.05.2019, 10:00
Gözde Göncü Berk	Akademisyen	01.11.2019, 13:00
Christina H. Moon	Akademisyen	29.10.2019, 12:00
Hazel Clark	Akademisyen	01.10.2019, 16:00
Elizabeth Kendall	Akademisyen	18.06.2019, 18:00
Emily Spivack	Araştırmacı, Yazar	23.12.2019, 11:30
Ngozi Okaro	İş İnsanı	17.07.2019, 14:00

Tablo 1. Görüşülen kişilerin listesi

Araştırmada araştırmacının öznel pedagojik bağlama dayalı gelişimsel sürecine yansıyan uzman görüşmeleri süreci önemlidir. Uzmanların araştırmacının artografik sorgulama ve uygulaması sürecindeki önemi göz önünde bulundurularak uzmanların kendi izinleri çerçevesinde isimleri kodlanmadan verilmiştir. Ayrıca yine araştırmacı tarafından hem katıldığı dersler, hem etkinlikler hem de görüşmeler esnasında çekilen fotoğraflar, elde edilen dokümanlar ve ürünlerin tez sürecinde kullanımına ilişkin izinler alınmıştır.

Araştırmanın bir diğer ayağında ise elde edilen bilgiler ve veriler ışığında gerçekleşen uygulamalar yer almaktadır. Bu süreçte görsel günlük, fotoğraf, yazılı ve sözlü belgeler tutularak sürece dair veriler A/r/tografik bir araştırma kapsamında sunulmuştur. A/r/tografi yönteminin benimsenmesi ile oluşturulan araştırma modelinde araştırma soruları, kavramlar ve alanyazın araştırması bir araya getirilerek, araştırmanın amacına ilişkin sorular ortaya çıkarılmış ve bu soruların cevaplanma süreci tez içinde aktarılmıştır (Bkz. Şekil 1).



Şekil 1. Araştırma Modeli

2.2. VARSAYIMLAR

Bu araştırma, üst dönüşümün sürdürülebilir tasarımın parametrelerinden biri olarak, moda ürünü yaratım sürecinde bellek ile ilişkili olduğunu varsaymaktadır. Bu varsayımdan hareketle tasarımcıların ürün yaratma sürecinde süre, zaman, hatıra, kişisel hikâyeler gibi özelliklerin anlamı ve önemi ortaya çıkarılmak istenmektedir.

2.3. KAPSAM VE SINIRLILIKLAR

Bu çalışma üst dönüşüm kavramı ile ilintili araştırmacı tarafından gerçekleştirilen tasarım süreçleri, eğitim süreçleri, uygulamalar ve tartışmalar ile sınırlıdır. Araştırmanın ilk ayağını konu hakkında deneyimleri ve bilgileri olan bireyler ile sözlü görüşmeler oluşturmaktadır. Araştırmada yer alan sözlü görüşmelerin katılımcı sayısı 18 ile sınırlıdır. Görüşme yapılan Yiğit Eygi katılımcılar arasında değildir. Katılımcılara ulaşmak ve onları çalışma için ikna etmek, araştırmanın en önemli zorluklarından biri olmuştur. Sürdürülebilir moda içinde yer alan üst dönüşüm yöntemini kapsamaktadır. Araştırma edilen veriler ışığında ise araştırmacının kendi üretim sürecinin analiz edilmesini kapsamaktadır.

2.4. VERİ TOPLAMA TEKNİĞİ

Veri toplama katılımcı tasarım yaklaşımına dayalı uygulama verileri, sözlü görüşme, gözlem, görsel veriler olarak çeşitli belge ve falliyetlerle toplanmıştır. Eser üretim sürecindeki atölye çalışmalarından elde edilen örnekler fotoğraflar aracılığıyla belgelenmiştir. Bununla birlikte, alan uzmanları ile sözlü görüşmeler yapılmıştır. Görüşme yapılan kişilerin isimleri konuya ilişkin alan uzmanları oldukları için, deneyimlerini ve çalışmalarını aktarmak adına açık tutulmuştur. Bununla beraber gizli ve kayıt dışı herhangi bir bilgi paylaşımı ya da etik ihlal söz konusu değildir; görüşmeler yapılmadan önce onam formu ile katılımcıların rızaları alınmıştır.

Bu araştırmanın verileri ağırlıklı olarak, Ocak 2019-Ocak 2020 tarihleri arasında Yüksek Öğretim Kurulu'nun, Araştırma Görevlileri için Yurt Dışı Araştırma Bursları (YUDAB) Programı kapsamında bursiyer olarak tez araştırmasının gerçekleştirildiği New York City'de bulunan Parsons School of Design okulundaki araştırmalardan ve çalışmalardan elde edilmiştir (EK 3-4). 2019 Bahar ve 2020 Güz eğitim-öğretim dönemi içerisinde tez konusuyla ilişkili olarak toplam 8 derse dinleyici/araştırmacı olarak katılım sağlanmıştır. Derslere katılım sağlanarak, eğitim içeriklerinin nasıl uygulandığına dair gözlemlerde bulunulmuş,

tezin amaçlarından biri olan sürdürülebilirlik ve üst dönüşüm kavramlarının pedagojik olarak sorgulanması, moda, tasarım ve sürdürülebilirlik başlıkları ile ilişkili olan derslerle sağlanmıştır. Tez içindeki alanyazın araştırmalarının önemli bir kısmı bu derslerle şekillenmiştir. Katılım gösterilen dersler her ne kadar gerek alanyazın araştırmalarını yürütmek, gerekse yenilikçi yaklaşımlara sahip tasarımcılarla ve üretim biçimleri ile tanışmak adına büyük bir katkı sağlamış olsa da, bu derslerin en büyük katkısı araştırmacının düşünsel ve uygulama alanına büyük ölçüde destek vermiş olmasıdır.

Otto von Busch'un yürütmüş olduğu "Open Source Fashion (Modada Açık Kaynak)" ve "Critical Fashion and Social Justice (Eleştirel Moda ve Sosyal Adalet)" adlı derslerde kullanıcıların kendi becerileriyle modayı üreten kişiler olmayı nasıl gerçekleştirebileceği tartışılmıştır. Laura Sansone'un yürüttüğü Community Supported Textiles (Topluluk Destekli Tekstiller)'de doğal ve bitkilerle boyama ve baskı işlemlerine odaklanılmış, yerel tarım faaliyetlerinden elde edilen doğal malzemeler ve bitkiler ile yerel üretim uygulamalarına değinilmiştir. Bu derslerde modanın yaratmış olduğu sosyo-politik ve ekolojik sorunlar ele alınarak, alternatif moda stratejilerine değinilmiştir. Bu dersler içinde farklı çalıştaylar ve uygulamalar gerçekleştirilmiş ve elde edilen veriler tez için önemli görülen uygulama tabanlı araştırma biçimini desteklemiştir.

Hazel Clark'ın yürüttüğü Fashion Studies- Key Concepts (Moda Çalışmaları- Temel Kavramlar) adlı derste moda olgusuna yönelik kavramlar ve konular incelenmiş, Rhonda Garelick'in yürüttüğü Fashion Cultures (Moda Kültürü) adlı derste moda teorisi ve uygulamadaki farklı alanları birleştirmek için üniversite içindeki ve dışındaki fakültelerden ve kurumlardan eğitmenler moda çalışmalarını sunmuştur. Timo Rissanen ve Joel Towers'ın ortak yürüttüğü Waste and Justice (Atık ve Adalet) adlı derste hem kişisel hem de siyasi olarak atık, adalet, tasarım ve aktivizm arasındaki bağlantılar tartışılmıştır. Ders boyunca atık ve adalet kavramları ile birbirlerini etkileyen insan toplulukları arasındaki ilişkiler incelenmiştir. Christina H. Moon'un moda endüstrisini ve hızlı moda döngüsünü tartıştığı Ephemera (Efemera) adlı ders modanın küresel sistemini ele almıştır. Caroline Dionne tarafından yürütülen Discourses in Design (Tasarım Söylemleri) derste ise tasarımın etik ve siyasal boyutları, cinsiyet, sınıf ve ırkçılık konularıyla tasarım disiplininin ilişkisi incelenmiştir.

Doğrudan katılım gösterilen bu dersler ve Parsons The New School of Design’da bulunan süre boyunca elde edilen en önemli bakış açısı eleştirel bakma ve düşünmeye yöneliktir. Bu sebeple, bu tez araştırması da, konuyu çok yönlü ele alan bir yapıya sahip olarak, mevcut moda sistemine yönelik eleştirileri ve üst dönüşümün kim için ne ifade ettiğine değinmektedir.



3. BÖLÜM

BELLEK

3.1. BELLEK KAVRAMI

Bellek kavramı ağırlıklı olarak psikoloji, felsefe, tarih, sosyoloji ve nöroloji gibi farklı disiplinlerin konularıdır. Nörologlar belleğin nörolojik temellerini, psikologlar belli durumlardaki bireylerin bilişsel ve duygusal hatırlama süreçlerini, psikanalistler belleğin uzun süreli yaşam öykülerindeki yerini, filozoflar belleğin olgusunu ve sosyologlar toplum belleklerinin oluşumunu ele almaktadır (Öyman Özak, 2008:9).

Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde belleğin tanımı iki şekilde yapılmıştır:

- Yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini, bilinçli olarak zihinde saklama gücü, dağarcık, akıl, hafıza³, zihin.
- Bir bilgisayarda programı değişmeyen verileri, yapılacak iş için gerekli olan ara bölüm (Türk Dil Kurumu, 19 Kasım 2018).

Mutman, Yunancada “*mnemos*” kelimesinin hatırlama, hatırlama yetisi, kayıt vb. anlamlara geldiğini belirterek, Arapçadan Türkçe'ye geçen “hafıza” sözcüğünün “muhafaza” ile aynı kökten geldiğini ve “muhafaza eden”, “koruyan”, “saklayan” anlamına gelerek bir tür tutma ve koruma gücüne işaret ettiğini ifade etmektedir (Mutman, 2017:44). Dil devriminde ise, hafızanın tam karşılığı olan sözcük olarak “bellek” kullanılmaya başlanmıştır (Mutman, 2017:44).

Bellek, birbirinden farklı im türlerinin kaydedildiği, farklı zaman dilimlerinin birbirleri içine geçtiği ve birbirini etkilediği dinamik, canlı bir süreçtir ve sürekli olarak yeniden yazılır, yeniden karılır (Han, 2019:74). Appadurai'ya göre (1996) bellek öznedir ve herhangi bir anlatıda ortaya çıkan çok seslilik ile dinleyici/izleyici arasında, hatırlamanın mülkiyetinin aktarılması için bir arabulucu görevi görür. Hafıza, bilincimize içeriğini verir ve benlik bilincine erişmeyi sağlar. Hafıza sadece

³ TDK'da “hafıza” kelimesi “bellek” kelimesinin eş anlamlısı olarak belirtilmiştir. Bu tez kapsamında incelenen kaynaklarda “bellek” kavramının yoğunlukta kullanıldığı tespit edilmiş ve tez için esas görülen kaynaklarda yazarlar veya çevirmenler tarafından bu sözcük seçilmiştir. Yine de bu tez çalışması içerisinde “hafıza” kelimesi okuyucunun karşısına çıkacaktır. Alıntı yapılan kimi kaynaklardaki hafıza ifadesi, bu eş anlamlılıktan dolayı ve yazarların ifadelerini değiştirmemek adına birebir aktarılmıştır.

geçmiş hatıraların biriktirilip yığıldığı bir depo olmayıp, benliği ve kişiliği oluşturmakta olan, insan ruhunun en önemli katmanlarından birisidir (Bayraktar, 2016: 85).

Bilinçli bir varlık için var olmak, sürekli bir oluş ve yaratma içinde olmak demektir. Bilinç hafıza ile kazanılır ve bu dinamik süreç içerisinde hafızadan yoksun olmak demek, “ben” bilincine ve kişiliğe sahip olmamak demek olacağından hafıza, benlik ve kişiliğimizin de esasını oluşturur (Bayraktar, 2016:69-71). Bilinç söz konusu olduğunda ise devreye algı girmektedir ve bilinçli algımız maddeyi⁴ olduğu gibi değil ihtiyaçlarımız doğrultusunda, bizi ilgilendirenler ve ilgilendirmeyenlerden ayırarak kavramaktadır (Eroğlu, 2012:86). Bergson’a göre, bu nedenle kişi algılarında seçicidir. Kendi ilgi alanları doğrultusunda, yaşanmışlığına uygun olanı seçer (Bergson, 2015). Bu görüşü zenginleştirmek için Bergson’un çalışmasında yer alan ifadelerle bakabiliriz;

“Öncelikle şunu söyleyelim ki, belleği ortaya çıkardığımızda, yani geçmişteki imgelerin bir kalıntısı ortaya konduğunda, bu imgeler sürekli olarak bizim şimdiki zaman imgemizle karışır, hatta bunun yerine bile geçebilir. Çünkü bu imgelerin kendilerini koruma nedeni bir işe yaramalarıdır: şimdiki zamandaki deneyimi geçmişte edinilmiş deneyimle sürekli tamamlayarak zenginleştirirler...” (2015:49).

Bergson, geçmiş hayatımız ve anılarımızın tamamen hafızada olduğunu ve en küçük detayına kadar burada bulunduğunu belirtmektedir (Cevizci,2009:116). Bergson’un “Rüyalar” adlı çalışmasından aktaran Bayraktar, insanların hiçbir şeyi unutmadığını, insanların bilincin daha ilk uyanışından beri duyup istediği, algıladığı ve düşündüğü bütün şeyler yok edilemez bir şekilde kendiliğinden devam ettiğini belirtmektedir (2016:74).

Maurice Halbwachs, “Kolektif Bellek” adlı çalışmasında belleğin sosyal doğasını ele alarak, kişisel hatırlamanın başkalarıyla etkileşim yoluyla her zaman sosyal olarak şekillendiğini öne sürmüştür (Halbwachs, 2017). Hiçbir zaman tek başına veya yalnız olmadığımız için, hatıralarımız ağırlıklı olarak kolektiftir ve sadece bize has deneyimler ve gördüğümüz objeler söz konusu olduğunda bile bize başkaları tarafından hatırlatılır (Halbwachs, 2017:10). Topluluklar veya gruplar birer

⁴ Madde, somut olarak gözlemlenebilen, ölçümlenebilir, üzerinde müdahale kabul eden, zaman ve mekân kategorileri içerisinde ele alınıp, incelenen şey’dir (Bayraktar, 2016:62).

uyarıcı görevi görür fakat bireysel ve kolektif hafıza arasındaki karşılıklı bağımlılık reddedilmez. Bu açıdan Halbwachs'ın görüşü, Bergson'un savına yakın durmaktadır (Dessingué, 2018).

Bellek ve zaman konusu, çoğunlukla birlikte incelenmiştir. Lehmann'a göre herhangi bir zamansal uzantı, öznel olmalı ve bellek yoluyla oluşturulmalıdır. Farklı zamansal aşamalar oluştuktan sonra, onların aralarındaki ilişki “türetme/yeniden yapma” olarak tanımlanan bir “ruh eylemi” ile ortaya çıkmaktadır (2002:162). Bu yöndeki bir zaman anlayışı, fiziksel araç gereçlerle ölçülemez, homojen değildir ve bireylere özgüdür (Başar, 2011:362). Bergson'da bellek sadece beyinin içinde var olmayarak, zamanın kendi içinde bulunmaktadır (Bergson, 2015, Keith-Ansell, 2010).

Dış dünyaya özgü olan zaman homojen zamandır, eşit aralıklarla bölünerek ölçülebilir, sayılabilir hale getirilmiş, çizgiselleştirilmiş, uzaylaştırılmıştır. Buna göre, zamandaki her an, düz bir çizgi üzerindeki homojen noktalara indirgenir; zaman birbiriyle bağlantısız noktaların toplamı olarak düşünülür. Bizim dışımızdaki (psikolojinin alanına girmeyen), nesneleri anlamak için bu homojen zaman yeterlidir. Ama insanın zaman algısı, uzamsal olmayan başka tür bir zaman anlayışını gerektirir (Yücefer, 2014:26). Bergson, dışsal zaman tarafından üzeri örtülen, ama içsel yaşantılarımızda kendini dolaysızca gösteren, bilince özgü bu heterojen zamana, yani “süre”ye sezgi yoluyla ulaşıldığını belirtmektedir (Yücefer, 2014:27).

Süre bir kesintisizlik ifade eder ve bu süre içerisindeki anıların her biri sinematografiktir. Birer film karesi halinde tek tek oluşlardan meydana gelmiş olan anılar, bir asamblajla bir araya getirildiğinde ise sürekli akıp giden bir film şeridine dönüşmüştür. Bergson'un süre kavramı bizim zaman anlayışımıza alışık olmadığımız bir yoldan gönderme yapmaktadır. Örneğin bir futbol maçına gittiğimizde, maç sonlanana kadar orda kaldıysak “maç süresince ordaydım” diyebiliriz. Bu durumda süre belli bir zaman miktarı için kullandığımız bir kelimedir ve insanlar tarafından ancak mekânsallaştığında kavranmaktadır. Oysa Bergson'un durumunda süre, zamanın açık ve genişleyen bir bütün olarak ele alınmaktadır (Sutton ve Martin-Jones, 2016:104). Süre sayıyla ölçülemez, uzayın terimleriyle ifade edilemez olan gerçek zamandır; yorulduğumuzda, sıkıldığımızda, korktuğumuzda, sevindiğimizde, umutlandığımızda farklı hızlar kazanan ölçüsüz tekilliğin zamanıdır. Zamanın yalnızca homojen zamandan ibaret olduğunu düşünersek, sürenin varlığını unutursak

hem kendi yaşantılarımızı anlayamaz hale geliriz, hem de homojen zamanın aslında nasıl sürede temellendiğini gözden kaçırmız (Yücefer, 2014: 27).

Bergson, felsefesi itibariyle pek çok ayrı kategori içinde ele alınabilecek bir filozof olarak ortaya çıkar. “Süreç felsefesi” adı verilen felsefe türünün en önemli temsilcilerinden biri olarak görülen Bergson, pozitivistin ya da dar bir çerçevede kalan bilimsel yorumların iddialarına karşı çıkmıştır (Cevizci, 2009:724). O’na göre zaman hiç tahmin edemeyeceğimiz bir hızla hareket etmektedir. Çünkü insanlar bir günlük zaman dilimi içerisinde saatler, dakikalar, saniyelerin ve saliselerin bitişini hiç farkına varmadan seyretmektedir. Sonuç olarak göz açıp kapayıncaya kadar hızlı işleyen zaman ve mekânı insan, bilinç vasıtasıyla kavrar. (Eroğlu, 2012:86). Bayraktar’a göre, Bergson felsefesindeki en özgün nokta, mekanik anlamdaki “zaman” kavramının eleştirisi; gerçek zaman boş ve soyut olmayan, her anı farklı, daimi bir değişme ve durmayan bir oluşturmaz (2003:63). Farklı bir bakış açısıyla ele aldığı zaman kavramı, Bergson’a göre geçmiş-şimdi-gelecek olarak üç ayrı noktada yer almamaktadır; geçmiş bilinçle birlikte akar, şimdi ise şu anki algılarımızla şekillenir ve gelecek de yaratıcılık, yenilik ve öngörülmemiş deneyimleri ifade etmektedir (Başar, 2011:363). Geçmiş, şimdi olduğu zaman zaten kurulmamışsa asla sonradan kurulamaz. Geçmiş, şimdinin saf koşulu olarak, şimdi tarafından varsayılır; her şimdi, geçmişe gönderme yapar (Deleuze, 2014:98- 99). Mutman’ın yorumuna göre, Bergson’un düşünsel devrimi bu noktada önem teşkil etmektedir; şimdiden geçmişe, algıdan hatıraya değil, tam tersine geçmişten şimdiye ve hatıradan algılamaya geçeriz (2017: 47).

Geçmişle ilgili bilgilerin akılda tutulmasını ve geçmiş olayları saklamaya yarayan bellek kavramı psikologlar tarafından anlamsal (semantik), anısal (epizodik), ve işlemsel (prosedürel) olarak ayrılmıştır (Boyer, 2015:6). Bu üç farklı bellek türünü özetlemek gerekirse;

- Anlamsal bellek ortamla ilgili açıklayıcı, istikrarlı ve ulaşılabilir bilgiye sahip olmak anlamında, geçmişte yaşananlardan şimdiki şartlara dair işe yarar bilgiler çıkarmayı sağlar.
- İşlemsel bellek, belleğin farklı formlarının (beceriler, beklentiler, hazırlama) işlevleri sayesinde geçmiş karşılaşmalar tarafından biçimlendirilen, hızlı ve duruma uygun cevaplar verilmesini sağlar.

- Anısal bellek, geçmişte karşılaşılan tek ve özgün durumlara dair olan anılar ve onun bilgisine sahiptir. (Boyer, 2015:7).

Bu tez çalışması kapsamında incelenecek olan bellek türü, anısal bellektir. Bunun nedenini kişilerin giysileriyle ilgili bireysel deneyimlerine dair örüntüleri açığa çıkarmak ve moda tasarımında üst dönüşüm yöntemiyle gerçekleştirilen ürünlerin kişisel bellekle ilişkisinin incelenmek istenmesidir. Anısal bellek genel olarak yaşanan olay sahnesinin zihinde yeniden ziyaret edilmesine dayanır, bir kişinin bireysel olarak deneyimlediği olayları hatırlamasını sağlar. Anısal bellek, mekân ve zamandaki öznel benlik deneyimlerini ilgilendirmektedir (Tulving, 1993:67).

Yaratıcı olan asıl hafızamızın kabuk veya yüzeysel hafızanın altında yattığını savunan Bergson'a göre iki tür hafıza vardır: Biri, hareketleri yeniden meydana getirme yetisi olup, alışkanlık kanununa dayanan ve gündelik hayatın gereksinimlerine cevap veren hafızadır. Diğeri ise fikirlerin ve olguların hatırlanması ve ilişkili oldukları diğeri olgu ve fikirler arasındaki yerlerini belirlemektir (Bayraktar, 2016:86). Ontolojik bir alan gibi olan "genel bir geçmiş", her tekil şimdinin "geçmesinin" koşulu olan, öncesiz sonrasız her zaman var olan bir geçmiştir. Anıların ötesindeki bellek, yani ontolojik bellek söz konusudur. Bergson'a göre, öncelikle genel geçmişe yerleşiriz (ontolojik sıçrama), bunun ardından ise anı yavaş yavaş psikolojik bir varoluş kazanır (Deleuze, 2014: 97). Bergson, psikolojide bahsedilen üç farklı bellek türüne (işlemsel, anısal, anımsal) dikkat çeken ilk filozoflardan birisidir (Ketih-Ansell, 2010:61). Psikoloji alanında yer alan ve incelenen anısal bellek ile Bergson'un homojen olmayan (tektürel olmayan, heterojen), bellek türü Başar (2011)'ın çalışmasında incelenmiştir. Başar, homojen olmayan zamanın anısal belleğin özünde yer aldığını ve bunların iç içe geçtiğini ve Bergson'daki süre kavramının homojen olmayan zamanı açıkladığını belirtmektedir (2011:366). Başar'ın çalışmasında Bergson'daki homojen olmayan bellek kavramının psikoloji alanındaki yeri ve bulunan ortak nokta bu tez araştırmasının Bergson üzerinden gerçekleştirilen felsefi dayanağını sağlamlaştırmıştır.

Bu bölümde incelenen bellek olgusu, açıklamalardan ve alıntılardan anlaşılacağı üzere, bilinç, kimlik, zaman, algı ve süre gibi diğeri kavramlarla beraber incelenmektedir. Belleği oluşturan tek bir saf kavram ve özellik bulunmadığı gibi, diğeri kavramlarla olan ilişkiler dolayısıyla bellek kavramı incelenebilmektedir. Bu

tez çalışmasının diğer bölümlerinde de, kişilerin bellek kapsamında giysilerle olan ilişkileri ve hatıraları bu bölümde ele alınan tanımlamalar doğrultusunda ele alınacaktır.

3.1.1. Bellek Kavramı Kapsamında Ele Alınan Sanat Çalışmaları

Bergson'un "Madde ve Bellek" adlı eseri yayımlandığında, fikirlerinin yarattığı etki başka yazarların eserlerinde de gözlemlenmiştir. Örneğin Marcel Proust'un "Kayıp Zamanın İzinde" adlı roman serisinde, kokuların, seslerin ve tatların yaptığı çağrışımlarla çocukluk hatıralarının biz istemeksizin nasıl ortaya çıktığı tarif edilmektedir. Romandaki ana kahramanın yıllar sonra yediği madeleine kurabiyenin tadıyla, istemsiz belleğin bizi zaman içinde geriye taşıdığı ortaya çıkmıştır (Sutton ve Martin-Jones, 2016:105). Bergson'a göre bir şeyi hatırlamak, bir torbanın içinden çeker gibi istenilen şeyi bulup çıkartmak değildir; o şeyin kendiliğinden ortaya çıkarak şimdiki durum ile kaynaşması demektir (Tunç, 2018:40). Proust, ansızın açığa çıkan bu hatıralara dair istemsiz bellek ile ilişkili olarak geçmişe dair hatırlama hamlelerinin önemsizliğini, "Swann'ların Tarafı" adlı eserinde romanın kahramanının ağzından şu şekilde dile getirmektedir:

"Geçmiş hatırlama gayretimiz nafiye, zihnimizin bütün çabaları boşunadır. Geçmiş, zihnin hâkimiyet alanının, kavrayış gücünün dışında bir yerde, hiç ihtimal vermediğimiz bir nesnenin (bu nesnenin bize yaşatacağı duygunun) içinde gizlidir. Bu nesneye ölmeden önce rastlayıp rastlamamamız ise tesadüfe bağlıdır." (Proust, 2009:50).

Proust'un romanında bu karşılaşma, romandaki ana karakterin ıhlamura batırıp ağzına attığı madlenin, geçmiş anılarını canlandırmasıyla başlamaktadır. Kahramanın Combray kentinde geçirdiği çocukluğunun hatıraları kekin tadıyla beraber ortaya çıkar ve Proust'un ifadeleriyle "bütün kent çay fincanından dışarı fırlar" (2009:53). Kitabın kahramanı Marcel için geçmiş, barınılacak bir yer değildir fakat onun varoluşunu tamamlamakta olan bir nedendir. Kayıp Zamanın İzinde adlı eserde işlenen geçmiş aynı zamanda modanın kendisiyle de ilişkilidir; *la mode*'un üslup, alışkanlıklar ve en önemlisi, terziliğe ait moda anlayışları ile ayrıntılı açıklamalarla açığa çıkar (Lehmann, 2002:92).

Bir başka örnekte Proust, boş sayfa, yatak, oda, daire, apartman, sokak, mahalle, şehir, sayfiye, ülke, dünya ve uzay sıralamasını izlediği "Mekân Feşmekân"

adlı eserinde, yaşam öyküsünün mekânlarla ilişkisini ele almıştır. Yazarın bu kitabında ele aldığı mekânlar kendi anısal belleğindeki yerleri ile bağ kurmaktadır. Mekânın kendisine düşündürdüklerini sorgulayan Perec, kitabın “Oda” adlı bölümünde, Proust’dan etkilenişini şu şekilde ifade etmektedir:

“Birkaç yıl önce bütün uyuduğum yerlerin envanterini çıkarmak gibi yorucu ve azami ölçüde titizlik gerektiren bir işe kalkışmamın sebebi hiç kuşkusuz odanın mekânıyla kurduğum ilişkinin, Proust’un madleniyle kurduğu ilişkinin bir benzeri olmasıdır.” (Perec, 2017:42).

Zaman statik olarak saatle ölçülen şeydir, bu haliyle mekânsallaşmıştır. Süre ise dinamik, hareket halinde, yaratıcı yaşanan zamanın kendisidir. Öznenin zamanı, asıl zamandır ve zaman süre olarak yaşanmalıdır (Bayraktar, 2016:63-65). Yaşanmış şimdiki zaman, ister istemez bir süreyi işgal eder. “Şimdiki zaman” diye adlandırdığımız şey, hem geçmişin hem de geleceğin sınırlarını ihlal eder. Öncelikle geçmişi ihlal eder çünkü daha konuşurken bizden uzaklaşır; sonra da geleceği ihlal eder çünkü bu an geleceğe yöneliktir. Böylelikle şimdiki zaman hem duyum hem de harekete bağlı kalan, bölünmez bir bütünü oluşturmaktadır (Bergson, 2015:104). Bergson’un bu görüşlerine benzer olarak bazı sanatçıların da çalışmalarında yakın anlayışlar bulunmaktadır. Örneğin, Duchamp’ın hareketi temsil etme çabalarında, Bergson’un “süre” kavramını görmek mümkündür. Duchamp, Brooklyn Müzesi’ne sergilenmesi için gönderdiği “La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre)⁵” eserini paketinden çıkarınca kırıldığını görmüş ve parçaları tek tek yapıştırılmıştır (Bkz. Şekil 2). Duchamp’ın bu eserine eklediği notlarında şu ifadeler yer almaktadır:

“Sürenin her bir parçasında, gelecek ve geçmiş tüm parçalar yeniden üretilir. Böylelikle tüm bu gelecek ve geçmiş parçalar şimdide bir arada var olur; ama buradaki şimdi artık genellikle şimdiki an denilen şey değil, bir açıdan çoğul uzunlukların şimdisisidir.”(Lazzarato, 2017:30-31).

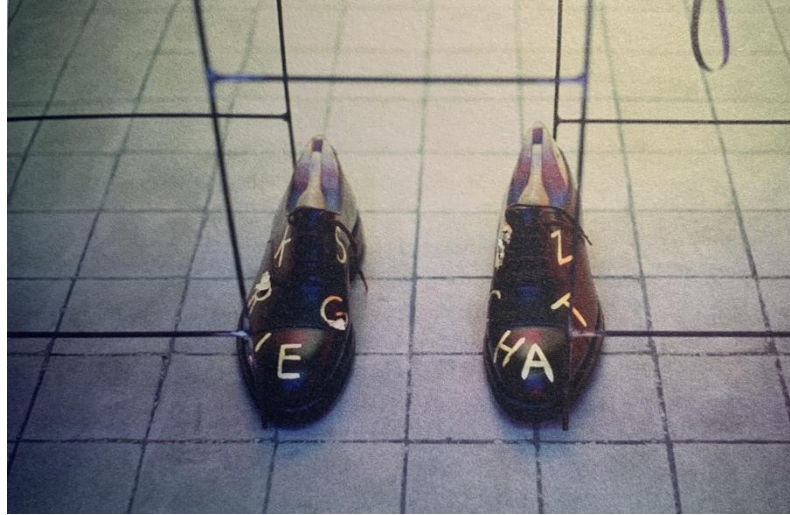
⁵ tr. Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşit (Büyük Cam)



Şekil 2. “La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre)”

Kaynak: Yazara ait fotoğraf, Philadelphia Museum of Art, 5 Temmuz 2019

Eserlerinde insan belleği üzerinde yoğunlaşarak, insanlık tarihinin dramatik anlarına ve insanların ruhunu çalkalayan şeylere atıfta bulunan Sarkis, özyaşam öyküsünü herkesle ortaklık kurabileceği yuva, baba, okul, atölye gibi geri dönüşlerle doldurarak, zamanı hep bugüne taşıma eylemindedir (Baykal, 2019:22-23). Fleckner, Sarkis’in yoğunlaştığı iki kavram üzerinden, Almanca savaş ganimeti anlamına gelen *Kriegsschatz* ve ıstırap hazinesi anlamına gelen *Leidschatz* ile, sanatçının geçmiş zamana yönelik ve kendisine dokunan meselelere yanıt veren bir sanatsal üsluba sahip olduğunu belirtmektedir (2017:13-22). *Kriegsschatz* ile sanatçı buluntu ya da imal edilen nesnelerle, hafıza, acı ve utanç gibi hisleri yansıtmaktadır. Hazır nesneler üzerinden bu yönüyle kurduğu ilişki, Sarkis’in, 1986 yılında Maçka Sanat Galerisi’nde “Çaylak Sokak” adlı sergisinin açılışında sergilediği, o dönem zorlukla yürüyebilen babasına ait bir çift ayakkabı üzerinden okunabilmektedir (Bkz. Şekil 3). Ayakkabılarda *Kriegsschatz* kelimesi altın varakla yazılmış, babasının hatırası ve hastalığı eser üzerinde bu kavramla aktarılmış ve bir başka acı verici bir an olarak, açılış gününde, kim olduğu bilinmeyen bir hırsız tarafından bu eser çalınmıştır (Baykal, 2019:72).



Şekil 3. Çaylak Sokak, 1986

Kaynak: Sarkis: Çaylak Sokak, Emre Baykal, s.73

Sarkis, sanat eserini ıstırap deneyiminden kaynaklanan enerjilerin deposu olarak ele aldığı Leidschatz kavramı ile bireysel ve kolektif bellekte saklı kalmış olan trajik enerjileri ortaya çıkarmaktadır (Fleckner, 2017:19-22). Leidschatz, kültür ve sanat tarihçisi Aby Warburg'un, geliştirdiği bir terimdir. Warburg'a göre, yaşanan şoklar, engramın hassas özüne baskı yapmaktadır. Bu tür izler bilinçaltında uzun bir süre saklanır ve bir başka olayda ortaya çıkmaktadır (Assmann, 2011:358). Sarkis, Leidschatz kavramını içeren eserlerini aşağıdaki gibi yorumlamaktadır:

“Eserlerim daima belleğe tutturulmuştur. Hayatımdaki her şey oradadır. Tarih bir tür hazinedir. Tarihte olmuş olan her şey bize aittir. İnsana dair var olan her şey, ıstırap, aşk, içimizdedir ve bizim en değerli hazinemizdir. Yaşadıklarım, yaptıklarım, deneyimlediğim her şey benim hazinemdir. Eğer bu sanatla somut ve görünür hale, deneyimleyebilecek bir nesne haline getirilebiliyorsa, bu biçimlerle yolculuk yapılabilir; o vakit sınırlar kapatılmak yerine açılabilir.” (Von Drathen, 2005:194).

Bu bağlamda, Sarkis'in, bireysel hikâyelerini eserlerinde farklı şekillerde kullandığını görmek ve kimi yerde de diğer yaşanmışlıklarla beraber kurdukları dünyayı anlamak mümkündür. Çaylak Sokak'da yer alan, küçük bir banyo teknesinin içine yerleştirilmiş olan bir balıkçı teknesinin maketinde bahsi geçen hazinenin öğeleriyle karşılaşmaktayız. Simon Dayı'nın evinden ödünç alınan emaye küvette yıllarca ailenin çocukları yıkanmış, vazifesi tamamlanan küvet toprakla doldurulunca, içinde domates fideleri yetiştirilmiştir; bu şekilde iki defa farklı görev

gören küvet, c sefer de Sarkis'in eserinde, içi suyla doldurularak, üzerinde bir balıkçı teknesinin yüzmesine vesile olmuştur (Baykal, 2019: 37) (Bkz. Şekil 4). Baykal, bu yapıtın sıkışık bir hazneden oluştugunu ve bu haliyle çocukluk düşleriyle yüklü olduğunu dile getirmektedir (2019: 37-38).



Şekil 4. Çaylak Sokak, 1986

Kaynak: Sarkis: Çaylak Sokak, Emre Baykal, s.36

Doris Salcedo, heykelin malzeme özelliklerine bağlı kalarak eserlerinde günlük ev eştıyalarını ve giysileri yok olan varoluşun sembolleri ve insan trajedileri olarak yorumlamaktadır. Sanatçı tarafından malzeme olarak seçilen mobilyalar, sandalyeler, masalar, dolaplar ve tekstiller şiddet ve adaletsizlik mağdurları için anıtlara dönüştürülmüştür (Basualdo, 2000). Huyssen, Doris Salcedo'nun eserlerinin birer "bellek heykeli" olduğunu vurgulamaktadır. O'na göre bu heykeller, şehirlerdeki ve caddelerdeki resmi tarihe iliştın oluştıurulan anıt heykellerden farklı olarak, kişinin deneyimlerinde ve acılarında bulunan, yaştınmışlıklarını ele alan, toplumsal ve politik hafıza olsun olmasın, bireyin kendi etkilenmelerini ortaya koyduğu heykellerdir (2003:112). Örneğin, Salcedo'nun 2003 yılında, 8. İstanbul Bienali için hazırladığı Untitled (İsimsiz) baştıklı yerleştirme bir asamblaj alanı olarak kurulmuştur. Karaköy'de bulunan iki bina arasına yığılan, 1550 ahştıp sandalyeden oluştın enstelasyon, İstanbul'daki g ve mübadelelerin kolektif ve bireysel bellekte ağır hasar bırakarak insanların terk etmek zorunda kaldığı

mahallelerinden birinde mübadeleye dair anıları ve travmaları sorgulamaya açmaktadır (Bkz. Şekil 5).

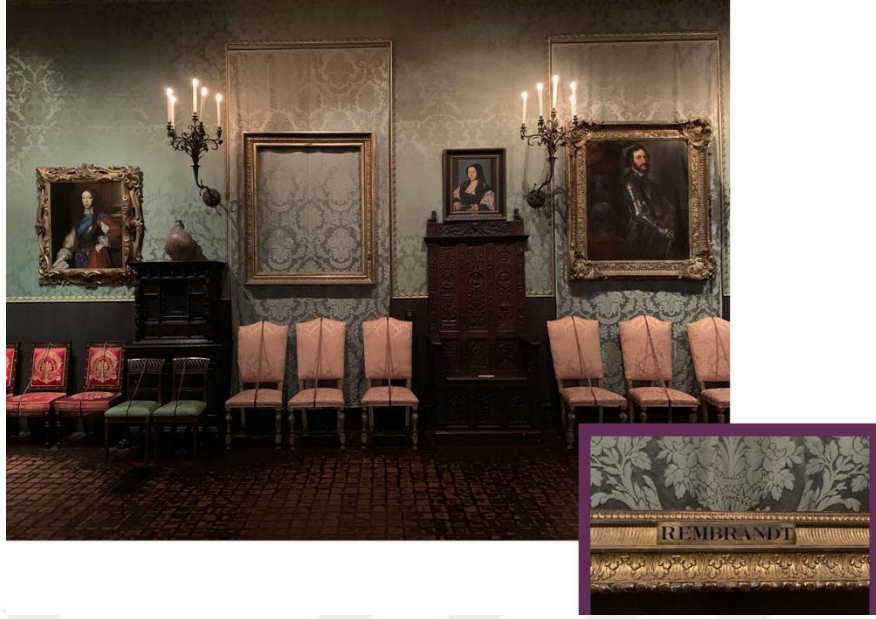


Şekil 5. İsimsiz, 2003

Kaynak: <http://www.universes-in-universe.de/car/istanbul/2003/public/e-tour-02.htm>, Erişim tarihi:

24.11.2018, 10:23

Müze kelimesinin kökeninin, Yunan mitolojisinde, bellek tanrıçası Mnemosyne'in her biri sanat dalını temsil eden kızları olan "müz"lerden geldiğini görmekteyiz. Müzeler, hatırlamak için bir yapı oluştururken aynı zamanda bir tür tasnif ve koruma amacını da taşır. Bu haliyle müzeler daha çok arşiv görevi gören yerlerdir; buralardaki nesneler sergilerin bağlamına göre değişiklik gösterse de zamanın içindeki bir "an"dan çekilip çıkarılmışlardır ve her durumda özgün halinin korunması esastır. Müzeler her ne kadar, anımsama mekânları olarak yer alsalar da hareket eden ve sürekli değişime uğrayan bir belleğin tezahürünü bu mekânların içindeki sergilerde çoğu zaman görememekteyiz. Bu yöndeki anlayışın sıradışı bir olayla şekillenen uygulamasını Boston'da yer alan Isabella Stewart Gardner Müzesi'nde görmek mümkündür. Müzedeki 13 eser, 18 Mart 1990'da çalınmış olmasına karşın, bu eserlerin yerleri ve eseri tamamlayan sanatçının isimleri müze salonları içinde sabit tutulmuştur (Bkz. Şekil 6). Küratöryel olarak eserlerin ait olduğu yerler ve sanatçılar hatırlatılarak, yaşanan olay unutulmamak üzere duvarlarda sabitlenmiştir.



Şekil 6. Isabella Stewart Gardner Müzesi

Kaynak: Yazara ait fotoğraf, 26 Kasım 2019

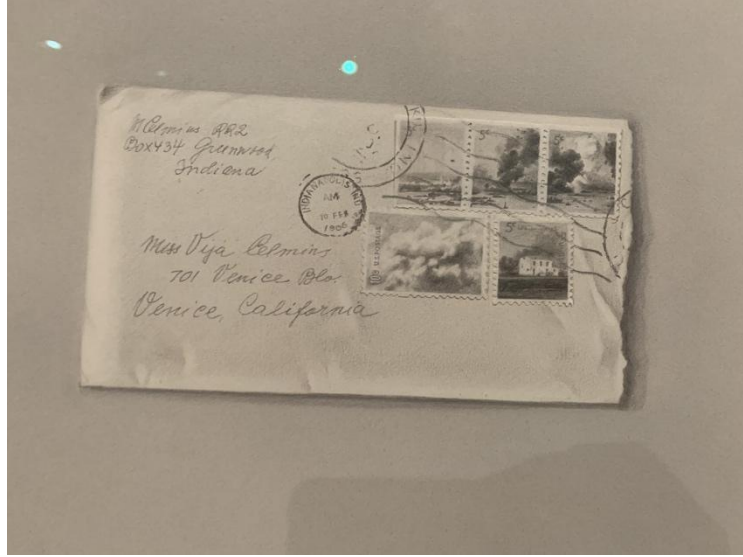
Carali McCall, kendisine özgü üretilen grafit kalemle kolunun uzunluğu çapında duraksama olmadan kâğıt üzerine çizdiği dairesel hareketlerle eserlerini üretmektedir. Circle Drawing adlı seri, hem kalemin hem de McCall'in tükenme noktasına kadar sürekli daire çizdiği performatif bir dizi eserden oluşmaktadır (Bkz. Şekil 7). Çizginin kavramsal düşüncesinden etkilenen sanatçının hareketleri zamanla ölçülmekte, bir eseri ne kadar sürede tamamladığı her bir eserin yanında yer almaktadır. Bununla beraber, çizimler esnasında oluşan yırtılmalar, duraksamalar da yüzeyde kendini belli etmekte ve çalışmalarında hareketin zamana nasıl dönüştüğünü görebilmek mümkün olmaktadır.



Şekil 7. Work No.1 (Circle Drawing), 1 saat 50 dakika, 2019

Kaynak: Yazara ait fotoğraf, Mac-Gryder Gallery, 3 Kasım 2019

Vija Celmins, insanın yaşadığı deneyimlerle gerçeklik algısının arasındaki ilişkiyi incelemekte ve görmüş olduğu imajların belleğinde yarattığı izleri araştıran bir sanatçıdır. Eserlerinde gazetelerde gördüğü haber görsellerini, deniz dalgalarını, yıldızları kalemle çizerek konuya ilişkin edindiği görseli aktarmakta, ona ulaşan görsellerden ziyade gördüklerinden sonra kendisinden çıkan bir görsel dünyayı eserleri aracılığıyla oluşturmaktadır. Letter (Mektup) adlı çalışmasında Celmins, annesinden gelen bir mektubu birkaç yıl saklı tutarak, çizim ve kolaj teknikleri kullanarak tekrardan üretmiştir. Zarfın üzerindeki pulların üzerindeki bulutlar ve diğer görseller Celmins tarafından grafit kalemle çizilmiştir (Bkz. Şekil 8). Celmins, belleğindeki imajları bu şekilde sabitlemektedir.



Şekil 8. *Letter (1968)*

Kaynak: Yazara ait fotoğraf, Met Breuer, 7 Ocak 2020.

Sanatsal yapıtların veya tasarımların üretim süreçlerinde, belleği kullanarak bir ifade oluşturmaya çalışmak ve bellekle ilişkilenen birtakım olgulardan ve olaylardan yararlanarak eser üretmek birçok sanatçı için tercih olabilmektedir. Bu özelliklere sahip çalışmalar zamana ve belleğe ait birtakım estetik işaretler ve biçimler kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Anılar biçimsiz ve birbirinden kopuk parçalar olarak bırakılmadan önce, sanatçılar tarafından adeta mühürlenmiş ve ortaya koymuş oldukları eser üzerinden inceledikleri meseleler beyan edilmiştir. Bu açıdan incelendiğinde, bellek konusu ile ilişkili sanat eserleri kendilerine has özellikleri görsel düzeyde ifade etmekle kalmaz, aynı zamanda sanatçının bireysel hayatlarına ilişkin meseleleri aktarma görevi de görür. Bu eserler birer hikâye ve anı anlatıcılarıdır.

4. BÖLÜM

MODA

4.1. MODA KAVRAMI

Moda kavramı, Fransızca'da tarz ve üslup anlamına gelen “*façon*” kelimesinin İngilizce'ye *fashion* olarak geçtiği 17. yüzyıl'ın sonundan itibaren adlandırılmıştır (Waquet ve Laporte, 2011:7). Bu adlandırma, içinde giyim-kuşam üslubunu, yaşam tarzı ve biçimini barındırmaktadır. Bununla birlikte, bugünkü kullanımlarından birine uyan özgün içeriği “imal etmek” anlamındadır. Bir başka Fransızca kelime olan “*la mode*” ise, tavır, tarz, alışkanlık anlamındayken, terzilik üslubu olarak moda anlamında kullanılmaya başlamıştır (Lehmann, 2002:92). Bu açıdan ele alındığında hâl ve tavır olarak nitelendirilebilen mod (*la mode*), moda ve modernite kelimeleri anlam bakımından birbiri ile yakın ilişki içerisindedir. Modernite ve modada güncellik ve yenilik esas görülmekte, yeni tavırlar ve üsluplar önem kazanmaktadır. Türkçe'de moda terimi batılılaşma ile birlikte telaffuz edilmeye başlanmış, Fransız kültürünün ve zevkinin Osmanlı sosyal hayatında etkin olmasıyla birlikte özellikle giyim-kuşam anlayışı etrafında şekillenmiştir (Barbarosoğlu, 1995:26). Tarz, âdet, gelenekselleşmiş ya da kabul görmüş giyim veya hâkim kıyafet biçimleri ile ayırım yapma çabasına dayanan her moda tanımında, değişim unsuru öne çıkmaktadır. Değişim olmadan, moda var olamaz (Davis, 1997:25).

Moda, kültürel bir fenomendir ve tasarımcılar tarafından ayrı ayrı tasarlanmış ürünlerden oluşarak ortaya çıkmaktadır (Eckert ve Stacey, 2011:113). Moda ve giyim bu ürünlerin kültürel ve toplumsal bir kimlik oluşturmak ve o kimliği ortaya koymak amacıyla kullandıkları alanlardır (Barnard, 2010:194). Moda, tek bir birey tarafından değil moda üretimine dahil olan herkes tarafından yaratılır, bu nedenle moda kolektif bir etkinliktir. Dahası, bir giysi biçimi ya da kullanım şekilleri toplumda geniş bir kesim tarafından benimsenerek kullanılabilecek kadar moda olamaz (Veblen, 1973; Kawamura, 2016:16).

Genel olarak “şeyler”, göstergeler olarak yorumlandığında anlam kazanmaktadır; bu sebeple yorumlama süreci anlamlandırma için esas görülmektedir (Morgado, 2012:27). Moda olgusu ele alınırken aynı zamanda giyim konusunda moda ile birlikte incelenir. Giysinin göstergebilimsel anlamı olduğunu düşünen

tasarımcı ve teorisyenler ise, giysideki her bir ögenin zaman, yer ve sosyal durumu belirttiğine dair çalışmalarda bulunmuştur; her bir giysi, hareket halinde, yaşayan, çağdaş bir sosyal kimlik oluşturmaktadır (Vaughan, 2009:326). Fakat genel olarak yapılan bir ayırmda, giyimin işlevsel, teknik ve koruyucu özellikleri ile anıldığını, modanın ise sembolik ve bir tür iletişim dili olarak incelendiği görülmektedir (Barthes 1990). Bu yöndeki bir ayırım hem yararlı hem de talihsizdir, çünkü bu iki yön yaygın olarak iç içedir (Von Busch, 2008:34). Fakat modanın, modern yaşamın içinde yer alan anlık ve sabit olmayan görünümle ile ortaya çıkan son derece güçlü ve kitleleri etki altında bırakan bir sistem olduğunu gözden kaçırmamak gereklidir.

Roland Barthes, moda sistemini ve ideolojilerin kıyafetle nasıl aktarıldığını inceleyen bir göstergebilimci olarak karşımıza çıkmaktadır. Barthes'ın belirttiği gibi, analiz etmek için sadece bir yıllık malzeme seçerek, “Bu yıl, mavi moda” gibi ifadelerin edimsel yinlemeleriyle modanın kendini nasıl yenilemeye çalıştığını görmek mümkündür (Barthes, 1990:77). Böylelikle gösterilen moda üzerinden, moda uygun olmayan belirtilmektedir. Bu nedenle, modanın karışıklığı statüsünden değil, moda ait özelliklerin sayıca fazla olması ile belleğimizin sınırlarından kaynaklanmaktadır (Barthes, 1990: 269-299).

Modanın evrelerine bakıldığında, bir fikrin ortaya çıktığı, bir nesnenin veya toplum tarafından benimsenen değerlerin büyüme (moda) veya küçülme (moda değil) sürecine girmesiyle birlikte bir dönüşüm/değişime girdiği görülmektedir. Bu süreçte geniş kitleler “moda” olan nesnelerin seçimi konusunda ortak fikirlere ve tercihlere sahiptir (Odabaşı, 2016:29). Moda, verili bir örüntünün taklididir, bu nedenle de toplumsal uyarlamalar vesilesiyle bireyi, herkesin yürüdüğü yolda yürümeye teşvik eder; burada dikkat edilmesi gereken unsur hem herkes gibi hem de herkesten ayrı olma arzusunun ortaya çıkarılmasıdır (Simmel, 2017:114-122). Yeni ihtiyaçlar eski ihtiyaçlar karşılandıkça ortaya çıkmaktadır; böylelikle arzu ve yıkım sırası izlenerek modern dünyanın karakteristiği beslenmeye devam etmektedir (Chapman, 2015: 54).

4.1.1. Moda ve Modernite

Moda, modern kültür üzerinde büyük bir egemenliğe sahiptir ve başka pek az fenomenin verebileceği güçlü bir ‘şimdi’ duygusu verir (Simmel, 2017:42). Şimdi’de toplanan moda güncel ya da günü geçmiş, moda ya da modası geçmiş olmasına göre

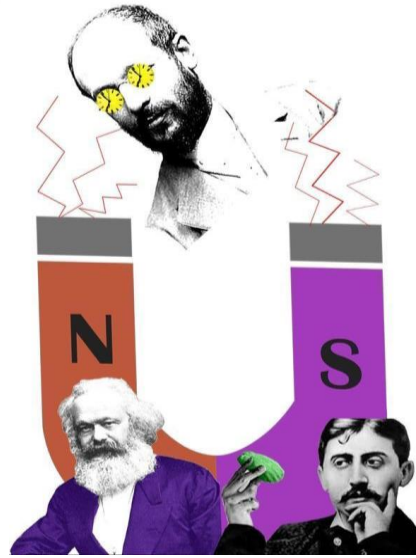
zamanı bölmektedir (Agamben, 2017:47). Modanın detaylarına baktığımızda, belli bir döneme ait benimsenen moderniteye ait karakteristik özellikler bulunmaktadır (Lehmann, 2002:401).

Moda, mutlak yeniliğe damgasını vurmak durumundadır, ancak fiziksel dünyada görüldüğü vakit ölür (Lehmann, 2002:21). Bu açıdan bir izlenimin yerini bir başka izlenime bırakması için içsel ritmimizin gereksindiği süre giderek kısaltmakta ve modern hayata özgü bu sabırsız tempo, sadece hızlı olana duyulan arzuyu değil aynı zamanda sınırların, başlangıçların ve bitişlerin biçimsel gücüne duyulan isteklerin de temposudur (Simmel, 2017:41). Bu tempoyu farklı bir açıdan ele alan Bauman modayı kendi kendine tetiklenerek hareket eden ve hareketini durmaksızın sürdüren bir devridaim olarak ele almaktadır. Devridaim'in en büyük yeteneği kendi başına çalışabilir ve hareketlenebilir olması değil, tezat olarak, durma noktasına gelme kapasitesinden ve hatta yavaşlamaktan yoksun olmasıdır. Moda, böyle bir hareketin en baş örneklerindendir (2010:56). Modanın oluşması sadece durdurulamaz hareketiyle değil, aynı zamanda etkilediği nesnelerin sayısının artması sonucu somut etkisinin görünür olması ile de ivme kazanır (Bauman, 2010:56). Bu hareket, modern yaşamın içinde sürekli olarak “şimdi” ve “şu an”ın yakalanmasının hareketidir. Bu açıdan moda bir yarışır ve önemli olan bu yarışın içinde sürekli olarak bulunmaktır.

Karl Marx (2015 [1867]), “Kapital”ın ilk bölümünde, kapitalist toplumun en temel hücresi olarak ele aldığı “meta” kavramını ceket üzerinden incelemektedir; ceketin kendisi, giyilen bir nesne olarak değil, mübadele değeri olan bir meta olarak ele alınmaktadır. Marx'ın Kapital'i ceket üzerinden açması tesadüf değildir. Marx'ın Londra'da yaşadığı dönem içerisinde British Museum'da çalışmalarını yapması için kendisine ayrılan okuma odasına gitmesi ve araştırmalarını sürdürmesi bir hayli zor olmuştur. Ailesinin geçimini sağlamak için paltosunu rehin dükkanlarına teslim etmiş ve bu nedenle British Museum'a kabul edilmesi için gerekli olan giyim kurallarına (kaliteli bir cekete) sahip olamadığından müzenin olanaklarından yararlanamamıştır. Kapitalizmin kalbinin attığı İngiltere'de 1852 yılında, yazmaya devam etmesi için ceketini rehin dükkanına bırakarak kağıt satın almak durumunda kalmıştır (Stallybrass, 1998). Bu açıdan, giysiler bir mübadele değerine sahipse ancak o zaman rehin edilebilir (Stallybrass, 1993:45).

Meta, fiziksel bir biçim olsa da, metanın fiziksel doğa ve bundan türeyen maddi ilişkilerle bağlantısı bulunmamaktadır (Marx, 2015[1867]). Stallybrass'a göre Marx'ın en az anlaşılan şakalarından biri olarak, metaları fetişize etmek, tüm fetişizm tarihini tersine çevirmektir. Çünkü görünmezliği ve kapitalizmin belirleyici özelliği olarak önemsiz olanı fetişleştirmek söz konusudur (Stallybrass, 1998:184). Metanın fetişizmi, nesneyi fetişleştiren materyalizmden çarpıtılmış bir gerilemedir; paltonun hem yapımını hem de giyinerek zamanla aşınmasını ortadan kaldıran aşkın bir başka değer vardır (Stallybrass, 1998:187).

Lehmann'a göre moda ve modernite, hem kapitalist üretim dolayısıyla maddi bir seviyede şekil almakta ve hem de yaratıcı ve kişiye ait bir süre (dureé) içinde yaratılan yaşamsal bir seviyede yer etmektedir (2002:134). Simmel'in modern kültür algısı, Marx'ın nesnelleştirilmiş dünyasının negatif kutbu ile Bergsoncu zaman ve benliğin pozitif kutbu arasında hareket eder (Lehmann, 2002:134). Böylelikle, Simmel'in şimdi'ye olan vurgusu, bir benzetmeyle, zaman ve yaşam süresi ile metalar ve bağımsız değerler arasında kıpırdayarak sürekli canlı kalmaktadır (Bkz. Şekil 9). Bu hareketin kendisinin moda denilen kavramı oluşturduğunu söyleyebilmek mümkündür.



Şekil 9. Bergson'u temsil eden Proust, Marx ve Simmel arasındaki ilişki

Kaynak: Yazar tarafından yapılmıştır

Modanın doğrusal bir ilerleme kaydetmediğini söylemek mümkündür. Modanın zamansal yolculuğu, geçmiş-şimdi-gelecek sıralamasını takip etmeden, bu

öğeler arasındaki aktif faaliyetler üzerinden seyretmektedir. Bu faaliyetlerin sonucunda “şimdi ve şu anda” toplanan moda ürünü ise anlık, çabuk ve geçici bir yapıya sahiptir. Moda ürünleri kısa vadeli ve geçici yaşam üzerine kurulmuş bir ticaret türünden türeyen bir nesneler bütünü olarak karşımıza çıkmaktadır.

4.1.2. Moda ve Efemera

Moda, bir önceki başlıkta anlatıldığı gibi, bir an önce eskitilmek üzere ortaya çıkarılan, geçici beğeniler ile ilişkilidir. Moda alanı içinde sürekli devam ettirilen bir değişim söz konusudur. Moda gazetecisi Suzanne Pagold tarafından yorumlanan moda, “herkes gibi ama herkesten önce görünmek” üzerine kurulmuştur (Von Busch, 2008:31). Terzilik öğelerinde, giysilerin detaylarında, hâl ve hareketlerin biçimlerinde ortaya çıkan ve kalıcı olmayan izlenimlerin etkisi altındayızdır.

Günümüzün moda anlayışının aksine, onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyıllarda kıyafetler mümkün olduğunca uzun süre tutularak, bakımı yapılır ve tamir edilirdi; sadece ikinci el olarak değil, üçüncü, dördüncü, beşinci, altıncı ve daha fazla döngülere sahip olurdu (Lemire, 1997). Bu uzun süreli kullanım döngüler Endüstri Devrimi ile tekstil alanında gerçekleşen teknolojik yeniliklerin giyim-kuşam anlayışında hızlı ve ani değişikliklerin olması ile değişmiştir. Endüstri Devrimi ile birlikte yaşanan gelişmeler sadece giyim alışkanlıklarımızı değil, üretim biçimlerimizin de değişmesine sebep vermiştir. Zaman, üretimin (imâlatın) alanına dâhil olmuş, işçinin zamanını işveren sahiplenmiş, zamanı çalışma için kullanmak esas olmuş ve böylelikle zaman geçen bir şey olarak değil, harcanan bir para birimi olarak görülmeye başlanmıştır (Thompson, 1967:62). Bu açıdan bakıldığında, saat nesnesinin sadece işlevsel bir yönü bulunmamaktadır; saat, işçileri yönetme gücüne sahip olan kişi olarak yalnızca işverenin sahip olabileceği prestijli bir nesnedir ve işçinin sahip olmak için bütün kaynaklarını zorlayacağı bir eşyadır (Thompson, 1967:69). Endüstriyel kapitalizmin varlığı sebebiyle, “time is money (zaman paradır)” söz öbeği çağımızın mottosu haline gelmiş, emek ve işgücünün zaman ile senkronize edilmesi baş koşut olmuştur.

Zaman, hızı beraberinde getirmiş, hızla birlikte geçicilik, çabukluk ve sürekli değişim moda ürünlerinin üretiminde aranan nitelikler olarak ortaya çıkmıştır. Standartlaşmış ürünleri sürekli üreten giyim üreticileri yerine, daha fazla ürün yelpazesine sahip markalar perakendeciler tarafından tercih edilir duruma gelmiştir.

Daha küçük miktarlarda daha çeşitli ürünlerin tedarikiyle birlikte perakendeciler tüketicilerin satın alma davranışlarına yönelik yanıt vermişlerdir. Ürün yaşam döngülerini kısaltarak, daha çeşitli talepler için yeni lojistik uygulamalar oluşturulmuştur. Mümkün olduğu her durumda, üreticiler yerel prosedürleri mekanize ederek, yerel işgücünün etkinliğini en üst düzeye çıkarmak için yenilikçi üretim sistemleri ve organizasyonel değişimler kullanmıştır (Taplin, 2014:247). Teknolojik yeniliklerle beraber, tedarik zincirindeki akış sürelerinin kısaldığını fark eden bir dizi firma, değişen tüketici davranışlarından yararlanmak için arz ve talebi eşleştirerek hız kazanmıştır. 1960'lardan bu yana süregelen akışkan yaşam tarzları ile birlikte daha fazla sosyal hareketlilik ve büyüyen bir orta sınıf oluşmuş, kentleşmenin yükselişi ve alışveriş merkezlerinin büyümesiyle birlikte daha az seçkin bir moda sistemi yaratılmıştır (Entwistle, 2000). Böylelikle güncel modanın ruhunu yakalayan, uygun fiyatlı ve kısa ömürlü ürünler, orta sınıf tüketiciler için ekonomik gelirlerinin giyim-kuşam konusunda bireysel ifadelerini ortaya koymaları adına olanak tanınmasından ötürü daha ilgi çekici gelmiştir. Bu durum, ortaya çıkan eğilimleri tespit etmek, aynı zamanda trendlerle tutarlı ürünleri sağlayarak müşteri tercihlerini değiştirmek anlamına gelmektedir (Taplin, 2014:254).

Tamamıyla başka bir zamansallık ile yönetilen, hatıra olarak güzelin tecrübesi tüketimden kurtulmuştur. Tüketilen her zaman yeni olandır, *olmuş olan tüketilmez*. Hatırlama ve süre tüketim ile karşılaştırılmaz; tüketim parçalara ayrılmış zamanda yaşamaktadır (Han, 2018:78). Antik Yunanca'daki *khronos* ve *kairos* kavramlarıyla modayı ilişkilendiren Von Busch'a göre, kıyafetler zamanın süre olarak var olduğu kronosun bir parçasıyken moda ise elverişli an veya fırsatın bulunduğu kairostur. Giyim, kronik ve sonsuz olabilir, ama asla moda olamaz (2008:34). Giyimin sürekliliği ile modanın zaman içindeki kesitlerin içinden çıkan anlık görünimleri birbirinden iki farklı biçim olarak karşımıza çıkar, bu görünümle de moda kimliğimizi oluştururuz.

4.1.3. Moda ve Kimlik

Moda sadece giysiler ya da imgelerin bir aradılığı değildir; sosyal ve kültürel yaşamın değişimi ve dönüşümü içinde yer alan görsel ve materyal kültürün canlı bir formudur ve gelişmiş ülkelerin en önemli on endüstrisi arasında yer almaktadır (Arnold, 2009:7). Giysiler ve modaya uygun giyim tarzları, bir dizi anlamın

taşıyıcıları ya da toplumsal gündemleridir (Crane, 2012). Giyim, en görünür tüketim biçimlerinden biri olarak kimlik inşasında büyük rol oynamaktadır (Crane, 2012).

Moda, insanın ikili doğası ve hayatın birbirine karşıt eğilimler ile ilgilidir. Bir yanda toplumsal gruba bağlanıp onun içinde erime eğilimi vardır, öte yanda bireysel farklılaşma ve grubun diğer mensuplarından ayırt edilebilir olma eğilimi bulunmaktadır (Frisby, 2017:39). O halde moda hem toplumsal eşitleme eğilimini hem de toplumsal farklılaşmayı somutlaştırır. Modanın meselesi, olmak ya da olmamak değil, aynı anda hem olmak hem de olmamaktır (Simmel, 2017:120). Diğerleriyle ortaklık kurma ihtiyacı ile beraber, aynı zamanda kendimizi farklı kılma isteğimiz iki tür moda eğilimi olarak karşımıza çıkmaktadır (Lehmann, 2002:172).

Kolektif olarak çeşitli stiller oluşturarak ortak, hatta küresel bir dış görünüm yaratırız; fakat bununla beraber kitleler içindeki her birey için her bir kıyafetin anlamı ve deneyimi benzersizdir. Hunt, giysilerin kimliğimizi açığa çıkardığını veya gizlediğini, ve iç dünyamız ile dış dünya arasındaki değişen ilişkiyi kurmada temel bir rol oynadığını dile getirmiştir (2014:208). Giysiler aracılığı ile bireyler iletişim kurmakta ve anlamlar yaratmaktadır. Giyim, günlük yaşamın en kişisel bileşenlerinden biri olarak sosyal aktivitenin bir tezahürüdür (Horn, 1975:3). Giysiler ve aksesuarlar gibi çeşitli nesneler ile kendimizi ifade eder, hangi sosyal gruba ait olmak istediğimizi belirtiriz; moda kişinin kimliği ve kendiliği için önemli bir rol oynamaktadır (Kratz ve Reimar, 1998:194). Bununla birlikte, ifade edilen kimlikler ilk ve son kez olmak üzere tanımlanmamıştır; bunlar değiştirilebilir, yeniden inşa edilebilir veya bozulabilirler. Bu durum temel olarak sosyal bir süreç olarak ele alınmakta ve böylelikle sosyal etkileşimin farklı türlerdeki yolları denenmektedir (Kratz ve Reimar, 1998:196).

Kıyafetlerimiz, kimliklerimizi ve dünyada konumumuzu tanımlarken aynı zamanda renk, şekil ve form manzarası sunarak “bireysel bir kolektif alan” da oluşturmaktadır (Vaughan, 2009:318). Eckert ve Stacey’e göre kıyafet seçimi, kendimize yönelik algılarımızı korumayı sağlarken başkalarının bizi nasıl algılayacağı konusundaki beklentilerimizi de oluşturur (2001:115). Giysiler biçiminde sunulan moda, bu açıdan bakıldığında kişisel ve kamusal, bireysel ve kolektif olarak gruplanabilmektedir. Sahip olunan ve giyilen çeşitli giysiler, cildimizin üzerine yerleştirilmiş, kimliğimizin bir göstergesi ve yapıcısıdır. Giysileri

nasıl kullandığımız onları nasıl tanımladığımıza ve başkalarının hem giysilerimizi hem de bizleri nasıl gördüklerine bağlıdır.

Bununla birlikte, giysilerin anlamları, içindeki vücutların duruşları ve hareketleri tarafından da belirlenir ve birtakım nitelikler kazanır (Harvey, 2008:79). Simmel (2017)'e göre, benzer kıyafetleri giyen kişiler ortak tutum ve davranışlara sahip olmaktadır. Bu duruma ek olarak, kimi zaman da, başkasına ait bir kıyafeti giydiğimiz zaman, o kişinin davranışlarını benimseyebilir veya kendimizi kıyafetlerin sahibi insanın varlığına yakın hissetmemiz de mümkündür. Başkasına ait bir kıyafeti giydiğimizde o kişiyi bir fikir olarak anımsamayız. O kişiyi biliriz. Bir kişiye ait giysi, o kişinin yaşanmışlığına dair öğeleri hapsedmektedir. Stallybrass'ın (1993) çalışmasında, yazarın ölmüş olan arkadaşı Allon'un ceketini giydiği zaman, kaybettiği arkadaşının aniden O'nun için nasıl mevcut ve yaşayan bir hâle geldiği anlatılmaktadır:

“...O'nun varlığı beni teslim aldı. Ceketini giyiyorsam, Allon da beni giyerdi. Dirseklerin kırışıklıklarında, dikişin teknik jargonunda “bellek” olarak adlandırılan kırışıklıklarda O vardı: Ceketin en altındaki lekelerde O vardı, koltuk altlarının kokusunda O vardı.” (Stallybrass, 1993:35).

Benzer deneyimler kimi zaman da kurmaca yazının karakterleri üzerinden aktarılmıştır. “Saatleri Ayarlama Enstitüsü” adlı kitabın baş kahramanı Hayri İrdal, eski bir şapkada veya ayakkabıda, sahibinin bütün alışkanlıklarını, hayatındaki aksaklıkları, hatta ıstıraplarının çeşidini görmenin mümkün olduğunu ifade etmiştir; müdürü Cemal Bey'in kendisine hediye ettiği elbiseyi giydikçe Cemal Bey'in eşi olan Selma Hanım'a aşık olur, çalışma arkadaşı Halit Ayarcı tarafından hediye edilen giysiyi kullandıkça da, O'nun gibi konuşmaya ve düşünmeye başladığını ifade eder (Tanpınar, 2012:16-17). Haruki Murakami'ye ait “Tony Takitani” adlı hikâyede ise, Tony, eşinin ölümü ardından bir oda dolusu kadın elbisesi ve ayakkabılar ile başbaşa kalmıştır. Eşinin ölçülerinde bir asistan bularak, giysilerin kullanılmasını sağlamış olsa da, kıyafetlerdeki güzel anlamların ve hatıraların başka bir bedende yok olduğunu fark etmiş ve yalnızlığıyla yüzleşmiştir (Murakami, 8 Nisan, 2002). Ölümünden sonraki ilk aşamalarda ölümlere ait tüm nesneler negatif yüklü görünebilir ve olumlu anılar üretme potansiyeli çok geç olana kadar anlaşılabilir. Ölülerin giysilerini giymek aynı zamanda kaybı anlamak, avunmak ve kaybettiğimiz insanların biçim verdiği şeylerle şekillenmemize izin vermenin bir yolu olabilir;

böylece giyim, beklenmedik bir şekilde, ölünün failliğine şimdiki zamanda izin verir (Simpson, 2014:256-257).

Maddi açıdan sahip olduklarımız, geçmişte ne olduğumuzun, şu an neye dönüştüğümüzün ve ilerisi için ne olmaya çalıştığımızın sembolleri olarak kullanılır (Schultz vd., 1989). Bizi yönlendiren şey daha derinlerde yatan ve çoğu zaman bilinçdışı olan bir nevi psikolojik dönüşüm geçirme arzudur; bir şeylere sahip olmak değil onlara sahip olmak aracılığıyla değişmek isteriz (De Botton, 2014:230). Değişim hızına ilişkin olarak, daha az mutedil, eskilere karşı hoşgörüsüz ve yeni modaya daha tutkun olduğumuz doğru bir çıkarımdır. Yeni ve çarpıcı olan, dört gözle beklenmektedir. Flugel, moda ile olan psikolojik ilişkilerimizi inceleyerek, değişen modaların, başka birçok şeye değişen bakış açımızın bir sembolü olarak görülebileceğini belirtmektedir (1930:143). Kapsamlı olarak düşündüğümüzde, maddi tüketim sadece daha yeni, daha parlak şeylerin edinilmesinden çok daha karmaşık motivasyonlar tarafından yönlendirilmektedir; ideal veya arzulanan benliğe doğru sonsuz bir kişisel yolculuk da hesaba katılmalıdır (Chapman, 2015:53). Barnard'ın belirttiği gibi, herhangi bir nesne, modası geçtiği veya işlevini yitirdiği için olduğu gibi, duygusal sıcaklığını yitirdiği için de elden çıkarılmak istenebilir (2010:10).

Ellen Sampson, sanatçı ve maddi kültür araştırmacısı olarak bedensel deneyim, hafıza ve giyim arasındaki ilişkileri ortaya çıkarmak adına uygulamaya dayalı araştırmayı müzelerde, arşivlerde ve günlük yaşamda kullanmaktadır. Film, fotoğraf, performans çalışması ve çeşitli metinler aracılığıyla, maddi nesnelerin yaşanmış deneyimin kayıtları haline gelebileceğini belirten Ellen Sampson (2018), aşınmış ve kullanılmış eserlerin içerdiği iz, deneyim ve jestin farklı tezahürleriyle ilgilenmektedir. Sampson, son birkaç yılda büyük ilgiyle benimsenen Marie Kondo'nun (2018) oluşturduğu, insanların eşyalarla ilişkilerini düzenleyerek bireysel açıdan rahatlama getiren KonMari yöntemi dahilinde “sadece size keyif ve mutluluk veren eşyaları tutun, diğerlerini atın” tavsiyesinin günümüzde yaşadığımız kafa karışıklıklarından bir tanesi olduğunu, gerçekleşen görüşmede aşağıdaki gibi vurgulamaktadır:

“Bize tamamen zıt iki şeyi söyleyen bir kültürde yaşıyoruz; bunlardan biri bir şeyler elde etmeye devam etmek, diğeri de her şeyi çöpe atmak. Batı ülkelerinde Marie Kondo'nun bahsettikleri gibi, bir şeylerden kurtulmak ve sadece altı şeye

sahip olmayı istemek hakkında konuşmak gibi belirli bir anlayış başladı. Ve bütün elindeki eşyaların sana neşe getirmeli. Bu, içinde olmak için çok ayrıcalıklı bir konum çünkü, her şeyin sadece onlara neşe getirdiği pozisyonda kim olabilir? Bu bir şekilde nesneler ve maddi dünya hakkında şüphe getiriyor. Sanırım maddeyi aşabileceğimize ve tamamen spiritüel, bildiğiniz her türden saf bir dünyada yaşayabileceğimize inanılan bazı durumlara düşüldüğünü farkediyorum. Bense maddi dünyanın aslında yaşadığımız dünya olduğunu düşünüyorum. Eşyalar anlamlı ve önemlidir. Fazla tüketiyoruz. Her türlü korkunç şeyi yapıyoruz, ama nesnelerin değerini anlamadan asla tüketmekten vazgeçmeyeceğiz. Buradaki değer sadece üretim biçimi ya da maliyet anlamında değil, nesneler önemlidir çünkü insanlar kendilerini onlarla oluşturur.”

Buradaki tartışmalara ilişkin, Bourdieu (2017)’ya göre moda, sadece satın alınan ve sahip olunan, sınıf ayrımının moda nesneleri üzerinden belli edildiği bir şeydir; yapılan ve eylenebilecek bir şey değildir. Bu bakış açısı moda kavramının temelleri açısından geçerli görülse de, süregelen bu anlayışın oluşturduğu hiyerarşinin yaratmış olduğu bireyleri pasifleştirme, onları sadece birer tüketici olmaktan öteye taşımamaktadır. Bu noktada Von Busch (2008) doktora tezinde, kişilerin nasıl modayı eyleyen bireylere dönüşebileceğini araştırarak, aktivizm ve modada açık kaynak kullanımı ile tasarım ve üretim pratiklerini paylaşmıştır. Von Busch’un çalışmaları, birileri veya bir sistem tarafından dikte edilen moda anlayışının dışına taşarak, tasarımcıların veya modayı eylemek isteyen bireylerin farklı alanlarda aktif ve oyuncu birer katılımcı olmasını öncü tutmaktadır.

4.1.4. Moda ve Sihir

Moda, günlük hayatta meydana gelen öngörülemez olaylara uyarlanarak değişen bir süreçtir. Kumaş ve beden mekân içinde bulunmasına zaman da eklenerek dördüncü boyutu oluşturan bilgi türlerine sahiptir (Fletcher, 2016:104). Giysiler onların içinde biz büyüdükçe, öğrendikçe ve eğlendikçe gerçekleşen değişim süreçlerini kapsamaktadır. Bu yöndeki bir bakış açısı, Fletcher’ın Bergsoncu bir yaklaşımla ele aldığı, *élan vital* (hayata atılım, hayat hamlesi) ile, şeylerin gücüne dair muhakeme yeteneğimizi zenginleştirirken, her şeyin -ve moda ile ilişkili duygularımızın da, birbirleriyle bağlantılı olduğunun altını çizmektedir (2016:104). Günlük yaşam içerisinde moda kavramı, zamansallığı ve *Zeitgeist* (Zamanın Ruhu)’ı ifade ederken, giysiler genellikle maddi düzeyde bir cisimleşmeyi/somutlaşmayı

ifade eder. İkisinde de ortak olan, tekstil bazında yer alan fakat gizlenen bir tür ilüzyondur (Von Busch, 2016: 242).

Somut biçimde görülen giysilerde kimi zaman gizli bir takım kültürel anlamların bulunması gibi, drapelerin uygulanış şeklinde vücudun belli hatlarını vurgulayarak veya saklayarak çeşitli imâların giysilerde gömülü olduğu söylenebilir. Wilson, çalışmasında moda ve sihir konusuna değinerek, giysilerin sadece bedene uygulanan işlevsel eklentiler veya bir iletişim dili olmaktan ziyade, sembolik bir öneme de sahip olduğunu ifade etmektedir. (2004:379). Giysiyi oluşturan süreçler kendine has birtakım uygulamaları içermektedir. İplik eğirme, boyama ve dokuma gibi uygulamalarda sadece somut ve teknik özellikler yer almaz, aynı zamanda üreticilerin, zanaatkârların ve tasarımcıların kendine has gizli üretim biçimleri de bulunmaktadır. Modanın anlaşılamayan, insanı büyüleyen bu yanı, mistik özellikleri daha da artırmaktadır (Von Busch, 2016:245).

Modern toplumlarda modayı takip eden ve uygulayan bir kişi çoğunlukla yeni kıyafetler giyerek bir örnek oluşturmaktadır. Bununla birlikte kimi zaman yeniliği nedeniyle giysiler ve takım elbiseler duruşumuzu ve hareketlerimizi eskisine göre biraz daha zorlamaktadır. Eski kıyafetlerimiz ise bireysel jestlerimizi tamamen kanıksayarak, çoğu zaman en küçük davranışlarımızı sergilememizi kolaylaştırmaktadır. Aşınmış kıyafetlerde, yeni giydiğimiz kıyafetlere göre daha “rahat” olmamız, uzun süreler boyunca kullanılan kıyafetlerin kendine has biçim yasalarını ve hareketlerimizin giysilerin yapısına aktarıldığını göstermektedir (Lehmann, 2002: 175). Giysiler, vücudun görsel boyutuna eklenerek, kendimizin bedensel bir uzantısını oluşturmakta ve daha fazla alan kaplamamızı sağlamaktadır. Bu durum uygulama araçları ve aletlerde de görülebilmektedir. Örneğin bir bastonla yürürken yere dokunduğumuzda, bastonun alt kısmı ile teması durumunda yolu hissederek, kolumuzun erişiminin büyük ölçüde genişlediğini hissederiz. Veya bedenlere tutunan patenlerin, kayakların ve boks eldivenlerinin de bedeni kapsıyor olma durumlarından kaynaklı benzer bir algıyı yaşarız (Flugel, 1950:34).

Giysiler de bahsedilen aletler gibi bedensel benliğimizin genişlemesini sağlamaktadır. Bu prensibin çok açık bir örneği, araçsal olmaktan ziyade terzilik unsurlarıyla ilişkili olarak etek ile hissedilmektedir. Etek giymiş bir kişi, bacak aralarında sadece hava olmasına rağmen daha geniş ve hacimli oranlara sahip olduğunu hisseder (Flugel, 1950:34-35). Dışımıza giydiğimiz kıyafetler içimizi de

değiştirir; giysilerimizin içinde rahat eder, giysilerimizin dokunuşundan, temizliğinden düzgünlüğünden, yumuşaklığından, kumaşından, tenimizi sararak verdiği hislerden zevk alırız. Giysiler benliğimizin daha çekici ve güçlü bir biçimine dönüşmüş olmamızın ya da bunu hayal etmenin verdiği zevke de hizmet etmektedir (Harvey, 2008:81).

İngiliz psikanalisti Donald Winnicott, altı ila dokuz aylık dönemde başlayan ve okul öncesi çağa kadar devam eden aralıkta küçük çocukların genellikle kendileri için özel bir nesneyi sahiplendiğini dile getirmiştir (Wilson ve Robinson, 2002:862). “Geçiş nesnesi” adı verilen bu nesne kimi zaman bir battaniye, şal veya anneye ait bir elbisenin küçük bir parçası olabilmekte ve bebeklerin her zaman yanında bulundurmaya istedikleri bir nesnedir. Anneyi ve annenin bedenini sembolize eden bu nesneler tam bir bağımlılıktan göreceli özerkliğe geçiş sırasında annenin yerini almaktadır (Winnicott, 1971). Dokunma, bebeklik döneminde geliştirilen, cildin dünyanın deneyimi ve algısı için bir reseptör olduğu ilk duyumdur (Delong ve ark. 2007:38). Yumuşak malzemelerle dokunsal veya bedensel olarak etkileşim, çocuğa bir ebeveynin cildini hatırlatabilir, bu da refah ve güvenlik ile ilişkilidir. Giysilerin veya kumaş parçalarının bebeklerde sakinleştirme, iyileştirme ve kuvvet verme gücü bulunmaktadır. Fakat bu durum sadece küçük yaştaki bebekler için söz konusu değildir; yetişkinlerin de kimi yerde kullandıkları özel giysileri, aksesuarları veya giysilerle kurdukları sihirli ilişkileri vardır. Bu ilişkiler sadece giyinmeyle veya o nesneyi taşımayla kendisini belli etmez; genellikle kullanıcıların bildiği özel sırlar olarak yer etmektedirler.

Nesneler ve şeyler, insan tarafından etkilenmekle kalmayarak, insanı etki altında tutmaktadır. Nesne Kuramı, Yeni Materyalizm ve Nesne Yönelimli Ontoloji gibi birçok araştırmanın konusunda nesnelerin canlı-cansız varlıklarla kurduğu ilişkiler ele alınmaktadır. Nesne kuramı konusunda çalışmaları bulunan Brown (2004), 20. yüzyılda nesnelere karşı duyulan özleminden kaçınıldığını ifade etmekte ve o dönem için yenilikçi olan bir ifade ediş biçimini şair Rainer Maria Rilke’nin Lou Andreas-Salomé’ye yazmış olduğu mektupta incelemektedir:

“... insanları aradığımda bana yarenlik etmiyorlar ve ne demek istediğimi anlamıyorlar. Ve kitaplarla ilgili olarak hep aynıyım (çok sakarım), ve onlar da bana çok yardım etmiyorlar, sanki onlar da insanmış gibi. *Bana sadece şeyler konuşuyor.*” (Rilke, 1969: 51).

Latour (2008), nesnelerin insanlarla dolmadan var olmadığını ve insanları dikkate almak için nesnelerin dikkate alınması gerektiğini öne sürmektedir. Özne/nesne diyalektiği incelendiğinde modernitenin cansız nesneler ve insan özneler arasında yapay bir ontolojik ayırımı bulduğunu, aslında dünyanın “yarı nesneler” ve “yarı özneler” ile dolu olduğunu ileri sürmektedir (Latour, 2008). Psikanalitik kuramdan yararlanarak araştırmasını oluşturan Lin (2017), insan ve insan olmayan kategorileri yeni bir perspektiften sunmakta ve nesnelerin canlılığını incelerken aynı zamanda birer canlı olan insanın kişisizleştiğini ele almaktadır. Çalışmasında, Sigmund Freud’un damak kanseri olduğu süre boyunca on altı yıllık sürede kullandığı onlarca yapay damakla kurduğu ilişkiler üzerinden protez nesnelerin fiziksel ve ruhsal parçalanmayı önlemedeki güçlerini ve başarısızlıklarını göstermektedir. Protez ve fetiş nesneleri, sahipleriyle sürekli diyalog içinde olan güçlü birer aktör nesnelerdir. Bu açıdan nesneler canlı birer felsefi öznedir ve özneler de teyidi ve kontrolü mümkün maddi nesneler olarak davranmaktadır (Lin, 2017:15). Özne ve nesne, kullanıcı ve ürün arasındaki etkileşim ilk bakışta tahmin edebileceğimiz kadar yüzeysel ve geçici olmamakla beraber, bu etkileşim aslında nesneleri kullandığımız anlarla sınırlı değildir. Özne ile nesne arasındaki fiziksel etkileşimin duygusal sınırları iki taraf birbirinden yoksun olsa bile sürekli oluşur; tıpkı evli çiftlerin bir arada olmasalar bile beraber olmaları gibi bir ilişki vardır bu durumda (Chapman, 2015:129).

Giysiler eş zamanlı olarak hem “ben” hem de “ben değil”, “onlar” ve “onlar değil” şeklinde var olmaktadır. Ruh içinde ideal bir nesnenin yaratılması sırasındaki “düşünme” ile maddi dünyayla müzakere kurularak o fantezi nesnesinin gerçekleşmesi esnasındaki “varlık” arasında her zaman bir uyumsuzluk bulunmaktadır. Moda düşüncesinin performansı asla tamamen başarılı olamaz çünkü birden fazla dış aktörün de yakınsaması ve performans esnasında giysinin feda edilmesi söz konusudur (Sampson, 2018:356).

İnsanların bedenleriyle yaşadığı ilişki kapsamında kendi deneyiminden yola çıkan Umberto Eco (2017), “Lumbar Thought (Lumbar Fikri)” adlı çalışmasında denim pantolonların (blue jean) en rahat ve popüler giysi olarak görülmesine rağmen vücudun belden ayak bileklerine kadar (alt karın, kalça, kasıklar, cinsel organlar, baldırlar, diz) tüm kısımları zapturapt altına aldığını belirtmektedir. Eco, genelde külot veya pantolon giydiğimizi unutuyor olmamıza rağmen, denim pantolonu

giyiyor olmasının bilgisiyle hareket ettiğini ve sonuç olarak denim pantolon giyen birinin dışa dönük davranışını üstlendiğini ifade eder (2017:316-317). Giysiler, ağırlıklı olarak dokunma hissi ile takdir edilir. Söz konusu giysi, kullanıcının isteklerine uygun olmayan bir yapıdaysa ve hareket halindeyken istenmeyen bir biçime bürünüyorsa, giysiler bedenın bir uzantısı değil, zahmeti çok yabancı cisim gibi görülebilir (Flugel, 1950:37).

Giysiler, bir kez giyildikten sonra bir tür birikinti durumuna geçmekte ve giyenin ve giyildikleri durumların niteliklerini kazanmaktadır. Stallybrass’a göre, giysilerdeki sihir, onların bize kokularımız, terimiz veya şeklimizle ev sahipliği yapmasıdır (1993:36). Modanın yarattığı sihir konusuna ilişkin olarak, tez kapsamında Yiğit Eygi ile görüşülmüştür⁶. Eygi, The New School’da Medya Çalışmaları’nda yüksek lisans düzeyinde eğitim gören bir ses tasarımcısıdır. Planlanmamış bir konuşma sırasında, moda ve alışveriş konusu hakkında gerçekleşen bir diyalogda, rastlantısal olarak, “Benim sihirli bir gömleğim var” dediği zaman kendisi ile tez kapsamında moda ve sihir konusu içinde görüşülme gereği, A/r/tografi çalışmaları bağlamında, karşılaşmalara ilişkin verileri de aktarmak adına ortaya çıkmıştır (Bkz. Şekil 10).



Şekil 10. Yiğit Eygi’nin giymiş olduğu gömlek

Kaynak: Yazara aittir

⁶ Tarih: 09.12.2019, 13:00.

Araştırma açısından, Eygi'nin deneyimleri ve yorumları bu başlığı güçlendirmek adına önem teşkil etmektedir. Eygi'ye gömleği ile ilgili düşünceleri, neden özellikle bu gömleğin O'nun için sihirli olduğu ve gömleği nasıl kullandığı sorulmuş ve aşağıdaki yanıtlar alınmıştır:

“Ben o gömleği orta sonda aldım. Yıl 1997 falan. Hatta eskiden daha sık giyiyordum ama artık daha az giyiyorum çünkü yıpranma payını azaltmak istiyorum. Manisa'dan almıştım. O zamanlar filmlerde çok görüyordum ve çok özendiğim bir şeydi, anneme aldirtmiştim. O günden beri gardrobumdan hiç ayırmadım. Benim gözümde çok cool bir gömlek ve onu ne zaman giydiysem başıma hep güzel şeyler geldi. Gömlekle duygusal bir bağ oluştu. Ortaokul, lise, üniversite yılları hayata yeni atıldığın ve ilkleri yaptığın güzel zamanlar. Bir tür keşif dönemi. Mesela ben o gömleği giydiğimde ilk konserime çıktım. Güzel şeylere tanıklık etti. Kıymet denilen şey neleri atfettiklerinle ilgili. Gömlekle de aynı ilişkiyi kuruyorum, aslında o sadece bir nesne. Belki o sene dünyanın çeşitli yerlerine binlerce dağıttılar ve kimisi kullanıp attı. Ama ben ona bir değer atfettim. Ve o nesne ile benim aramda başka bir sihir oluştu. Küçük Prens ile Gül arasındaki ilişki gibi. Mesela hayatında birçok yerde zorlanmışsın, ve bir dayanak noktası arıyorsun kendine. O işte bazen o gömlek olabiliyor...”

“...Asla tadilat yaptırmıyorum. O gömleğe dokunulsun istemiyorum. Bu tip nesnelere eklediğim her şey ondan bir şey götürüyor. Neredeyse 21 sene oldu. Bir de çok güzel bir malzeme oldu artık. Yıllar geçtikçe de kumaş yumuşuyor ve ipek gibi giyiyorum şu anda onu. Aslında çok eskidi ve paçavra gibi oldu, toz bezi yapılabilecek bir şey. Ciddi yerlerde giyemiyorum ama sosyalleşirken ve gece dışarı çıktığımda kesinlikle giyiyorum, özellikle konuşmayı başlatacak bir şey seçmek istersem gömleğimin böyle bir işlevi de var. Anlatıyorum onla ilgili hikâyeleri.”

Elizabeth Kendall, tarih, bellek ve anlatı konusunda araştırmaya dayalı çalışmaları olan bir yazar ve Eugene Lang College of New School'da edebiyat ve yazın alanında dersler veren bir eğitmendir. Bireysel yaşamından ele alarak yazdığı “Autobiography of a Wardrobe (Bir Gardrobun Otobiyografisi)” adlı kitabında, son elli yılın moda ve kültürel tarihini, her neslin benimsediği kıyafetleri ile birlikte dönüşen anlamları ele almaktadır. Kendall da giysileriyle kurduğu ilişkiyi açıklarken kendi hatıralarıyla şekillenen bir tür sihrin var olduğunu vurgulamaktadır:

“Eğer bir gezginseniz, ya da günlük hayatın içindeki hareketlerinizde bile, giysilerin bulunduğunuz yerdeki anılarla ilişkisi vardır. Onları bulduğunuz, o giysiye aşık olduğunuz, satın aldığınız ve giydiğiniz zamanın izlerini taşır. Bu tişört, Türkiye’de geçirdiğim zamanda kendimi bu mağazanın (Yargıcı) içinde bulup Türkiye’deki moda anlayışının beni şaşırttığını anlatıyor. Bu tişört hafif. Modern. Bu markada bir çeşit güzellik var. Ve bu tişörtü aldığımda, ki genellikle tişörtlerdeki yazılardan nefret ederim, bu tişörtteki yazıyı ve resmi seviyorum. Üzerinde İngilizce bugün sadelikte neşe buluyorum yazıyor” (Bkz. Şekil 11).



Şekil 11. Kendall’ın giymiş olduğu tişört.

Kaynak: Yazara aittir

“Giysiler, hikâyelerin saklanabileceği sihirli kaplar gibidir. Kumaştan yapılan şeylerde sihirli bir şey var. Ve kumaşın içinde hikâyelerimiz var. Eskiden kırsalda yaşanan dönemde, kumaşların içine bir hikâye dokuyabiliyordunuz. Bugünlerde ise bunu dokuma tezgâhınız olmadan yapamazsınız. Fakat bir tür sihirli işlemle giysiler, bir anı bayrağı olarak, bir depo yeri olarak, o anı ve sizin birbirinizle ilk karşılaştığınız anı hatırlatmak için kendiliğinden bir görev görür. Dolabımdaki tüm her şeyin hikâyesini sana anlatabilirim, o dolaptaki her şey için her hikâye... Ve ayrıca kıyafetler bir şeylere sahip olma hırsıyla kendi kişiliğimin bir tür genişlemesi açısından da beni düşündürüyor; ama aynı zamanda rol yapma, oynama, deneme, kendinizi dünyada nasıl sunmak istediğinizi keşfetme, giysinin nasıl

hareket ettiğini, nasıl değiştiğini düşünmek gibi gerçekten hayatta olmanın heyecanı ile neşeli bir oyun işlevi de olabilir.”

Giysilere dair birtakım kişisel değerlendirmeler, onların kendilerine has sihirli yönlerini de açığa çıkarmaktadır. Kişilerin yaşamışlıkları, belleklerinde yer alan anılar ve algıları ile şekillenen giysiler statik bir obje değil, yaşayan bir varlık gibidir. Bu açıdan kıyafetlerin çeşitli güçlere ve etki alanlarına sahip olduğunu söylemek mümkündür. Giysilerin somut maddeler olarak ele alınması, bir ürün olarak düşünüldüğünde akla ilk gelendir. Fakat aktarılan örneklerden ve alanyazında yer alan açıklamalardan anlaşılabacağı üzere giysilerin çeşitli düzeylerde ve kapsamlarda etkinliği bulunmaktadır. Giysilerimizin bizlere yaşattığı değişim ve dönüşüm, moda ürünlerinde örtük bir biçimde bulunmaktadır. Modanın kendi içindeki potansiyeli, renk, doku, form gibi biçimsel ve nesnel değerlendirmelerden ziyade çeşitli soyut hissiyatları barındırmasıdır.

Bununla beraber, modaaya ait olan sihir kavramı sadece üst düzey ve seçkin bir moda anlayışından ileri gelmemekte, aynı zamanda günlük hayatımızın içinde yer alan ve hepimizin çeşitli şekillerde kullandığı giysiler üzerinden de görülmektedir. Modanın sihri yalnızca markaların bize sundukları kadar değildir; bedenimizin uzuvlarıyla şekillenen, duyu organlarımız ve algılarımızla zaman içinde dönüşen nesnelerin bizlere neler yapabileceği ve bizi nasıl dönüştürebileceği üzerine de kuruludur. Medyanın ve kültürün yaratmış olduğu kalburüstü bir moda anlayışından farklı olarak, bireylerin yaşantıları içinde modanın yaratmış olduğu ve herkes için var olan bir sihir bulunmaktadır.

4.1.5. Moda ve Sürdürülebilirlik

Yaşamın hemen her alanına etki eden ve günümüzdeki birçok farklı disiplinin tartışma konusu haline gelen sürdürülebilirlik konusu, çevre sorunları, insan hakları ve yaşamsal sorunlara değinmektedir. Bugünkü haliyle sürdürülebilirlik kavramı Birleşmiş Milletler tarafından kurulan World Commission on Environment and Development (Dünya Çevre ve Kalkınma Komisyonu)’da alınan kararların toplandığı ve 1987 yılında yayınlanan “Our Common Future” isimli raporda ya da bilinen adıyla 1987 Brundtland Raporu’nda tanımlanmıştır. Buna göre sürdürülebilirlik; “şu anki gereksinimleri, gelecek kuşakların kendi gereksinimlerini karşılama becerilerini tehlikeye atmaksızın karşılamak” tır (WCED, 1987:39). Bu

raporda, yoksulluğun kaldırılması, doğal kaynaklardan elde edilen yararın eşit dağılımı, nüfus kontrolü ve çevre dostu teknolojilerin geliştirilmesi gibi sürdürülebilir kalkınma hedefleri doğrultusunda çözüm arayışları ekolojik, ekonomik ve sosyal eşitlik konularında dengelerin sağlanması ile ele alınmaktadır.

Sürdürülebilirlik kavramı, çeşitli disiplinleri ve endüstrileri ilgilendiren bir konu olduğu gibi tekstil ve moda endüstrisini de ilgilendirmektedir. Moda tasarımı açısından ele alındığında ise tasarım, üretim ve tüketimin çeşitli aşamalarında karşımıza çıkan, sürdürülebilirliği tehlikeye atan çalışma koşulları, çevre kirliliği, doğal kaynakların aşırı kullanımı, zehirli atıklar gibi farklı sorunlardan bahsedilmektedir. Tekstil ürünlerinin çevreye etkileri üretim ortamlarıyla sınırlı kalmayarak, nasıl kullanıldıkları, nasıl tekrar değerlendirildikleri ve nasıl ortadan kaldırılacakları da çevreye etkileri açısından aynı önemi taşımaktadır. “Sürdürülebilir” denilince doğa ile birlikte yaşamaktan daha fazlası kastedilmektedir; hem üretim biçimlerini hem kullanım ritüellerini değiştirmek ve daha radikal bir özeleştirme yapmanın gerekliliği ortaya çıkmıştır. Clark (2008), “Slow+Fashion (Yavaş+Moda)” adlı çalışmasında tasarımcı, üretici ve tüketici arasında var olan hiyerarşinin yeniden kullanım, geri dönüşüm, üst dönüşüm uygulamalarıyla şekillenen ve sadece pazar odaklı moda anlayışının dışında, kimliği ifade etmenin farklı yönlerinin vurgulandığı bir moda anlayışına işaret etmektedir.

Ham maddeden başlayıp ürün haline gelen ve kullanım sonrasındaki süreçlerde, moda endüstrisi içinde gerçekleşen ekonomik, ekolojik ve sosyal sorunlar bulunmaktadır (Gwilt, 2014:14). Pamuk üretiminde böcek ilaçlarının kullanımı, su kaynaklarının orantısız tüketimi, çiftçilerin adil çalışma koşullarına sahip olmaması, hayvan haklarının ihlali, petrol kimyasının aşırı düzeyde kullanımı, birtakım markaların işçi çalıştırma koşullarının oldukça kötü olması tedarikçilerin etik olmayan davranış biçimleri, paketleme ve ambalaj israfı, nakliyyede ortaya çıkan karbon emisyonları, çöp arazilerinde yer alan artıkların ve doğal kaynaklara karışan toksik atıklar birkaç örnek olarak gösterilebilmektedir. Sadece yirmi yılda, giyim üretimi, ortalama bir tüketici tarafından her yıl satın alınan giysi sayısındaki artışa bağlı olarak neredeyse iki katına çıkmıştır (Remy vd., 2016). Bu durumun esas nedeni düşük fiyatları ve artan koleksiyonları ile tüketicilere sürekli yenilik sunan hızlı moda olgusundan kaynaklanmaktadır. Modadaki sürekli değişimlerle, genellikle bir giysinin birkaç defa kullanıldıktan sonra atıldığı ve tüketicilerin ihtiyaç

duyduklarından daha fazla kıyafet satın almaları sonucunda giysiler birkaç kere giyildikten sonra atılabilecek "tek kullanımlık" ürünler olarak görülmeye başlanmıştır (Remy vd., 2016). Giderek daha düşük fiyata üretilerek ürün sayısını artıran hızlı moda ile birlikte ürünlerin kalitesi oldukça düşmüş, ve ekolojik, sosyolojik ve ekonomik olarak adil bir üretim süreci sahiplenilmemiştir. Moda, yapısı itibariyle hızlı, değişken ve sezonluk beğenileri oluştururken, sürdürülebilir moda kavramı tüketim çılgınlığına karşı gelen, daha az tüketimi ve sosyal adaleti sağlayan türde bir üretimi kapsayan moda anlayışına sahiptir. Bu açıdan sürdürülebilir moda, üretim-tüketim-atık döngüsü içinde çevre ve insan sağlığını korumayı hedeflemektedir.

Günümüzde hızlı moda anlayışının getirmiş olduğu hızlı tüketim dolayısıyla, giyim alışkanlıklarımız da hızlı değişimler üzerinden ilerlemektedir. Hızlı tüketimin getirmiş olduğu "kullan-at" düşüncesi yüzünden tüketim çılgınlığı ortaya çıkmış ve bu duruma bağlı olarak da kullanılmayan veya az kullanılmış giysiler yığını bireylerin dolaplarını işgal eder hale gelmiştir. Kıyafetler anında metalara dönüşerek yeni koleksiyonlar her iki haftada bir mağazalarda yer alırken, sezon döngüleri de hızlandırılmıştır. Hızlı moda ürünleri sadece hızlı bir şekilde üretilip dağıtılmakla kalmayarak, aynı zamanda atılmadan önce daha kısa bir süre- bazen sadece bir kez giyilmektedir (Jenss, 2013: 116).

Kumaş ekonomik değerini kaybettikçe, sembolik değerini de kaybetme eğilimindedir (Stallybrass, 1993:45). Teknolojik ve endüstriyel gelişmeler sonucunda moda ürününün üretimi ucuzlamıştır. Gelişmiş ülkelerde kıyafetler her zamankinden daha fazla ekonomik olarak erişilebilir durumdadır (Alwood vd., 2006:11). Von Busch, ucuz olduğu için düşük kaliteyle satın alınan moda ürünlerinde kullanım konusunda kararsız kalındığını, birçok kullanılmayan ve giyilmeyen giysinin saklandığını ifade ederek, giysilere zaman içerisinde yeniden değer kazanma fırsatı tanınmadığını ifade eder (2017:89). Almış olduğumuz ürünler kimi zaman dolaplarımızda sadece birkaç hafta yer alarak ömrünü çöp olarak tamamlamaktadır. Söz gelimi, sürdürülebilir moda konusunda literatüre katkıda bulunan Dr. Kate Fletcher'ın vermiş olduğu bir röportajda, giysilerin ne kadar kısa ömürlü kullanıldığına ve bir insanın yılda ortalama 40 kilo giysiyi çöpe attığına değinilmiştir (Aldinç, 23 Mart, 2008, Fletcher, 2008:98). Birleşik Krallık'ta her yıl 2 milyon tondan fazla giysi ve tekstil satın alınmakta ve bunların yaklaşık sekizde biri geri

dönüştürülmekte, yaklaşık 2 milyon ton atık, yıllık 70 milyon ton atık su ve 1,5 milyon ton tekstil atığının çöp arazilerini işgal ettiği bilinmektedir (Minney, 2011). Environmental Protection Agency (Çevre Koruma Ajansı) tarafından yapılan analize göre, 2017 yılında tüm dünyada 15,3 milyon ton (16,9 milyon US ton) tekstil atığı üretilmiş ve bunun 12,8 milyon tonu (11,2 milyon US ton) atılarak çöp sahalarında ömrünü tamamlamıştır (EPA, 2017).

Çoğu ürün, satın alındığı anda, küçük de olsa bir miktar empati oluşturmaktadır. Bu noktadan sonra, satın alınan ürünün yaşam döngüsü, o empatinin devamlılığı ile ilişkilidir. Atık ve artık, süresi biten empatinin semptomları olarak görülmektedir (Chapman, 2015:55). Ürünler kişilerin arzularını ve varlıklarının güncel durumunu yansıtabiliyorsa, uzun süreler elde tutulmaktadır (Chapman, 2015:42). Chapman (2015), insanlar ve sahip oldukları nesneler arasındaki derin ve sürdürülebilir bağı, “duygusal dayanıklılık” kavramı ile açıklamaktadır. Duygu bakımından dayanıklı giysinin tasarlanması ile uzun vadeli kullanımda ortaya çıkan pratiklerin iç içe geçtiğini vurgulayan Esculapio, duygu bakımından dayanıklı modanın bir dizi araç ve stratejiden ziyade bir süreç olduğunu ifade etmektedir (2020:72). Bu açıdan sürdürülebilirlik için tasarım anlayışı, sürdürülebilir tasarımdan farklı olarak kullanıcılarda daha sürdürülebilir davranışları teşvik eden tasarımı ifade eder. Giysiler söz konusu olduğunda, bu davranışlar arasında giysilerin bakımına dair yıkama ve kurutma işlemlerindeki enerji kaybını ve çevresel zararı gözetken alışkanlıklar, onarım yapma ve giysinin ömrünü uzatma gibi değerlendirmeler yer almaktadır (Gwilt ve Rissanen, 2012:135).

Sürdürülebilir moda karşısındaki yaklaşımlar tasarım dünyasında yeni söylemlere ve uygulamalara neden olduğu gibi, sanat çevresinde de farklı yansımaları olmuştur. Geri dönüşüm ve yeniden kullanım günümüz modern yaşamının içinde yer almaktadır ve bu yaşamın içindeki sanatçılar da geleneksel malzemelerin dışında yer alan malzemelere yönelerek çalışmalarını yürütmektedir. Sanatçılar böylelikle yaşanan çevresel sorunlara karşı duyarlılıklarını yansıtmaktadırlar. Örneğin, Derick Melander, çöp arazilerinde sorumsuzca atılmış yığınlar halindeki tekstillerin aksine, benzer yığınları topladığı ikinci el kıyafetleri özenle katlayarak ve istifleyerek oluşturduğu genellikle üçyüz elli kilogram ile iki ton ağırlığında değişen büyük geometrik heykeller yaratmaktadır (Bkz. Şekil 12).



Şekil 12. Ceaselessly Broken and Reconstituted, 2017

Kaynak: <https://derickmelander.com/category/all-work-by-category/sculpture/>, Erişim tarihi:

18.02.2019, 14:12

4.1.5.1. Moda ve Covid-19 Pandemisi

Kaynakları kullanma tarzımızı değiştirebilmek için daha sarsıcı bir şey lazım ki bu da tesadüfen ya da kaderin bir oyunuyla kendimizi bize ait olmayan bir ülkede göçmen olarak, yani kendimize bile sözümüzün geçmediği yabancı olduğumuz bir yerde tahayyül etmek ile sağlanabilir (Sennett, 2013:24). Sennett'in bahsetmiş olduğu özellikler Covid-19 pandemisi ile birlikte oluşmuştur. Tüm insanlığın yabancı olduğu virüs ile beraber yaşam alanlarımızın yapıları, kurduğumuz ilişkilerin sağlamlığı ve alışlagelmiş tasarım ve tüketim anlayışlarımız tekrardan sorgulanmıştır. Bize tamamen yabancı olan yeni ritüellere, uygun mesafe kurallarına, dikkatli ve özenli bir yaşama doğru yol alan bir süreç içerisine girmek durumunda kaldık. Unuttuğumuz, üzerini kapattığımız ve göz ardı ettiğimiz birçok konunun ve olayın pandemi ile birlikte tekrardan cereyan etmesiyle sürdürülebilir bir yaşamdan ve bu hayatın içinde yer alacak moda sisteminden ne anladığımızın konusu tartışılmıştır. Moda alanında bir paradigma değişiminden bahsetmek oldukça önem taşımaktadır. Tasarımdan perakendeye kadar modanın yaratılması, sistematik biçimde bilinmeyenlerin katmanları altında gizlenmektedir ve bu da hızlı moda kapsamında ucuz tekstil ürünleri satın alarak, ortaklaşa ürettikleri sosyal gerçekliğin farkında olmayan tüketicilerde bir tür bilgisizlik oluşturmaktadır. Hızlı moda, bu yapıların üzeri örtülü kaldığı müddetçe ve dış kaynaklı, küreselleşmiş üretim yöntemlerinin üzerine perde çekerek korunur (Von Busch, 2016: 246). Covid-19 pandemisi ile birlikte üzerine perde çekilen birçok sorun ortaya çıkmıştır. Bunlardan

bir tanesi de, pandemi süresince Rana Plaza kazasından sonra tekstil endüstrisinde yaşanan ikinci büyük insanlık krizidir. Bangladeş ve Hindistan gibi ülkelerde üretim yapan birçok moda markası, pandemi ile birlikte üretimlerini durdurmuş ve tekstil işçilerine önceden verilmiş olan siparişlerin ödemelerini vermemiştir. Remake adlı oluşumun ve Elizabeth Cline'in Change.org'da başlatmış olduğu "Pay Up" adlı kampanyanın sayesinde yaşanan bu kriz duyurulmuştur. GAP, Primark, C&A gibi çeşitli markaların ödemelerini gerçekleştirmeleri için kamuoyu oluşturulmuş, bazı firmalar ödeme yapmayı kabul etmiştir. Pay Up kampanyası devam etmekte, tekstil işçilerinin ekonomik ve sosyal güvencelerini oluşturmak için markalara baskı uygulayan bir platform haline gelmiştir.

Sürdürülebilir moda yönündeki bir değişim için giysilerin işlevini daha iyi anlamak gerekmektedir. Moda ve giyim kavramlarının birbirinden farklıdır. Giyim malzeme(materyal) üretimiyle daha ilişkili iken, moda ise sembolik üretim ile ilgilidir (Fletcher, 2008: 120). Bu iki kavramın kullanımları ve görünüşleri sıklıkla örtüşse de, moda ve giyim bizimle farklı ilişkiler kurmaktadır. Moda bizimle zaman ve mekân bağlamında ilişkilenerken, duygusal ihtiyaçlarımızla bağlantı kurarak, bizi sosyal bireyler olarak göstermektedir (Fletcher, 2008: 120). Bu iki ayrımı yapmak, kavramları ve nasıl var olduklarını anlamamız önem taşımaktadır. Zaman ve mekânla bir arada bulunan fakat süreye yayılan, uzun vadeli bir süreç için düşünülerek tasarlanmış giyime ait nesnelerinin modaya dâhil olması tartışılmalıdır. Çeşitli değerlere, bireysel becerilere, farklı biçimlerde gerçekleştirilen alternatif uygulamalara dayanan çok sesli bir moda anlayışını benimsemek, bu yolda atılacak önemli bir adımdır. Modanın şimdiki haliyle sürdürülemez bir sisteme sahip olmasının ispatlarından ziyade, modanın ve giyinmenin iyiliği nasıl artırabileceğini ve insanların benlik duygusunu ve kimliğini oluşturmaya son derece katkı sağlayan modanın ve giyimin nasıl yararlı bir sosyal, politik ve ekolojik çevre oluşturmaya katkı sağlayabileceği tartışılmalıdır.

4.2. MODA VE BELLEK

Lehmann, kelimelerin amacının -sözlü ve yazılı biçimde- bir dantel parçasındaki karmaşık desen gibi güzel bir tasarım yaratmak olduğunu dile getirmektedir. Bir benzetmeyle, tek bir ipliğin ortaya çıkarak ve saklanarak oluşturduğu şekilsel veya şiirsel potansiyelin asla kaybolmadığını, ancak başka bir iplik tarafından geçici olarak gizlendiğini ve bir sonraki anda o potansiyelin yeniden

ortaya çıktığını ifade etmektedir (2002: 90). Hayat, hadiseler arasında sürekli yeni ipler örmekte ve bu ipler kumaşı germek için çiftlenmektedir (Han, 2018: 79). Bu, modanın tekstil temelli yapısının yanı sıra terzilik unsurları için de geçerlidir. Modernite ve moda ilişkisi içinde, geçmişin kendisi, bir düşünce ya da estetik kavramın belirli bir zamanda ve bazen beklenmeyen bir anda yeniden ortaya çıkmasını sağlar (Lehmann, 2002: 90-92).

Geçmişten gelen kültürel nesneler, tarihin yazınsal kaynaklar aracılığıyla yorumlanmasının yerine, tarihsel algının unsurları olarak hizmet etmek adına daha uygundur. Bir esere baktığımızda hemen kendi deneyimimize olan yakınlığını değerlendiririz. Eğer bu deneyim entelektüel tanınırlığın ötesine geçer ve duyular alemi işgal ederse, yani algımız içinde duygusal bir kordona çarparsa, “kimlik ve fark arasındaki dönüşüm” daha da önem kazanır (Lehmann, 1999:299). Örneğin 19. yüzyılın sonlarına ait bir elbiseye baktığımızda günümüz modasında benzer terzilik ve tasarım özellikleri taşıyan, kimi haute couture tasarımcılarının koleksiyonlarında yer alan kabarık bir eteği bugün kolaylıkla giyebileceğimizi fark etmemiz mümkündür. Fakat tam tersine, bu giysinin hayal gücümüzü iyi yakalayabilecek bir potansiyelden uzakta kalarak, sadece tarihî bir alakaya sahip olduğunu ve bunun şimdiki giyinme tarzımızla hiçbir ilgisi olmadığını da görmemiz olasıdır (Lehmann, 1999: 299). Tarihin içinden çıkarılan giysi nesneleri bize bir şeyleri çağrıştırır ve hatırlatır; bugünü çağrıştırır veya geçmişi hatırlatır. Moda tarihçisi, küratör ve Fashion Institute of Technology (Moda Teknoloji Enstitüsü)'de Müze direktörü olarak çalışmalarına devam eden Valerie Steele, modanın kültürel bellekte tarihsel olarak yer ettiğini bu açıdan aşağıdaki ifadelerle açıklamaktadır:

“Moda tecessüm etmiş bir fenomendir. En ünlü şeyleri ve insanların ne giydiklerinin bir tür ortalamasını ortaya çıkardığınızda kültürel bir fenomen olarak modaya sahip olursunuz. Örneğin 1960'larda pek çok etek modaydı, çünkü birçok insan onları giyiyordu, moda gösterilerinde bu etekler vardı ve insanlar bunun hakkında konuşup yazdı. Bu, 60'larda kişisel olarak mutlaka birçok etek giydiğiniz anlamına gelmez; 60'lara dair anılarınız farklı olabilir. Yaşamınız başkalarıyla paylaştığınız bir dönemdir, ancak bunu herkesle aynı şekilde yaşamazsınız. Bu nedenle, sadece belirli bir dönemdeki moda, fotoğraf çekmek gibidir ancak farklı insanların ve deneyimlerin sürekli hareket akışına da sahiptir. Ve kültürel anılar yaşanan gerçeklerden çok sonra, geriye baktıkça yaratılıyor. Ve böylece, genellikle

geçmişteki moda temsillerine bakıyorlar ve bu bir şekilde geçmişin anısına dönüşüyor. Moda daha çok iç bellek imgeleri yerine temsillere bakmaktır; sosyal olarak inşa edilmiş olan şeylerde, fotoğraflar, dergiler ve filmlerde yer alır. Ama hep geriye bakılır.”

Moda, geçmişe bakarak, şimdi ve bugünde kullanılması için birer aktif performans ögesi olarak geçmişi metalaştırmaktadır. Seçkin tabakalara ve geniş kitlelere ürün üretme telaşında moda endüstrisi geçmişin kültürel birikiminden yola çıkarak yenilik arayışına girmektedir (Batur, 1987:84; Jenss, 2013). Geçmiş, şimdiki zaman için harekete geçtiğinde, modada şimdiki zaman çok hızlı bir şekilde, kendi geçmişiyle hizaya gelmektedir (Lehmann, 1999:308-309). Moda, geçmişin çalılıkları arasında dolanıp duran güncel’in kokusunu alma yeteneğine sahip, geçmişe *atlayan bir kaplan (Tigersprung)* gibidir (Benjamin, 2019:46). Moda, geçmişi kendi gününü ve güncelliğini korumak için kullanmaktadır. Benjamin’in bahsetmiş olduğu sıçrama hareketi ise, geriye doğru bir hareket olmakla beraber bu hareketin sonucunda elde edilecek formlar ve nesneler bugünün tüketim alanına taşınmaktadır.

Otto von Busch, Parsons Tasarım Fakülte’sinde Bütünleşik Tasarım Bölümü’nde öğretim üyesi, tasarımcı ve moda araştırmacısıdır. Araştırma alanını modada yeni bir hacktivist tasarımcı rolünün ortaya çıkışı ve kullanıcılar arasında modaya yönelik yeteneklerin ve becerilerin gelişimi oluşturmaktadır. Araştırmasında moda katılımcılarının bir dikte, kaygı ve korku fenomeni olmaksızın modayı kolektif bir güçlendirme ve özgürleşme deneyimine dönüştürmeyi nasıl başarabileceğimizi araştırmaktadır. Von Busch’a göre, modanın şiddeti üretim safhalarından kullanım safhalarına kadar birçok düzeyde gözlemlenebilmektedir (2016:246). Von Busch, kendisi ile yapılan görüşmede modanın hafızası olmadığını dile getirerek aşağıdaki fikirlerini belirtmiştir:

“Bu konudaki fikrim, modanın bir hafızası olmadığı, zaten modanın tüm meselesinin bir şeyleri unutmak olduğu yönünde. Elbette, modaya geri dönen şeyler var, ancak çoğu zaman hatıranın olmadığı zaman geri geliyorlar. Her 20 yılda bir geri dönen stil döngüleri varsa, bunun nedeni o stillerin özgün kullanımını tam olarak görmemiş bir neslin varlığından dolayıdır. Yani o neslin o nesnelere dair hatıraları yok. Sadece bir tür kurgusal fikre sahipler ve çok genç oldukları için de anıları olmadığından, bir dönemin ne olduğu hakkında çok seçici bir tahmine

sahipler. Ve işte bu yüzden nesneleri hafızası olmadan seçebilirler. Modanın hiç hafızası olmadığını düşünerek, moda ve hafızayı ilişkilendiriyorum.”

Giyim türlerine ait geçmiş değerler yeniden kullanılarak görünümlerin kendisi yenilenir. Moda, böylece tarihin estetik olarak yeniden yazılmasını oluşturur. Bu nedenle, olayların kronolojik olarak takip edilmesinden ziyade, fikirlerin ve kavramların izlendiği diyalektik bir tarih felsefesi için uygun bir destek de sağlamaktadır (Lehmann, 1999:301). Daha önce moda olan şeylerin unutulduğu anda tekrar hatırlanarak modanın kendi yararı için ortaya çıkması, farkın yarattığı cazibenin sürdürülmesi için bir olanak yaratmaktadır; tıpkı o şeylerin geçmiş zamanda yaratmış olduğu cazibe gibi bir etki yaratmak istenir (Simmel, 2017:138-139). Modanın daima eski formlara dönmesi, bu sebeple sıklıkla döngüsel bir seyre benzetilir (Simmel, 2017:138).

Farklı olmanın cazibesi bağlamında eski, vintage, ikinci el ve yıpranmış kıyafetler, kullanıcılar için nostaljiye ilişkin duygularla birlikte geçici bir ötekilik deneyimini yaratmaktadır (Jenss, 2013:117; Jenss, 2010). Vintage, belli bir yıla ait hasattan yapılan, yaşlı ve yüksek kaliteli şaraplara verilen bir tür etikettir. Elbiseye aktarılan bu terimin kullanımı, eski giysilere atfedilen sembolik değeri gösterir: yeni ve seri üretilen elbiselere karşın, sınırlı sayıda olan ve nadir bulunan bu giysiler geçici bir ötekilik yaratmaktadır (Jenss, 2010; Jenss, 2013:117). İkinci el dükkânlarının ilginç yanı da bu noktada karşımıza çıkmaktadır; esasen bir zamanlar seri olarak üretilmiş ürünler, bu dükkânlarda birer adet olarak yer alır. Örneğin aynı ayakkabının veya paltonun bir başka bedeni, numarası veya rengi bulunmamaktadır. Bu dükkânların içi daha çok kişisel olan nesnelerle donatılmıştır.

Modanın zamanla ilişkisi, onun bellekle ve unutma ile ilişkisini de etkilemiştir. Geniş kitlelere hitap etmesi üzerine tasarlanan ve toplu halde üretilen moda ürünlerinin yaratmış olduğu “herhangilik”, bireysel hayatlarımızda şekillendikçe farklı anlamlar ve kullanıcıya ilişkin özellikler kazanmaktadır. Giysiler, insanların izini sahiplenir. Giysilerin vücudumuzla olan yakın ilişkisine baktığımızda, hem fiziksel yüzeylerde hem de giysilerin yapılarında gömülü olan varlığımızın izleri bulunmaktadır. İkinci ten/cilt olarak adlandırılan giysiler (Horn, 1975) üzerinde bulunan gerginlikler, kırışıklıklar, lekeler ve kokular yaşamımızın en samimi arşivini oluşturur, aynı zamanda her an oluş halinde olmamız ile dış dünya ile etkileşimlerimizin kanıtlarını kaydeder (Holmes, 2015:36). Giysiler, zamanımızın

anısını tutar ve bizi diğer zamanların ve başka yerlerin anılarına bağlar (Millar, 2012). Bedenin nesnellğine ortak olan, onun fiziksel ve kimyasal özelliklerine katılan giysiler böylelikle bedenin dışında algılanan bir eşya olmaktan ayrılır. Duyularımızı etkileyen ve hislerimizi oluşturan birer yaşayan nesne durumuna gelir.

Akademisyen, sanatçı ve tasarımcı Timo Rissanen, moda, sanat ve sürdürülebilirlik konusunda çalışmalar yapmakta ve Parsons School of Design'da moda tasarımı ve sürdürülebilirlik konusunda çeşitli dersleri ve kürsüsü bulunmaktadır. Avustralya'daki Sydney Teknoloji Üniversitesi'nde (UTS) moda tasarımcısı olarak, 2013 yılında moda tasarımında sıfır atık uygulama tabanlı doktora tezini tamamlamıştır. Steele'in bahsetmiş olduğu bellek imgeleri moda mecrasının kültür yaratıcıları ve tüketiciler tarafından hatırlanan ve uyarlanan bir tür kolektif belleği ele almaktadır. Buralarda yer alan fotoğraflar ve imajların haricinde, aynı paralellikte ilerleyen fakat farklı öznel yorumlara sahip olduğumuz ve bu yönüyle bireysel belleğimizde yer alan giysilere yönelik daha detaylı çıkarımlarımız vardır. Bu konuya ilişkin Rissanen'in yorumları aşağıdaki gibidir:

“Birtakım olayları hatırladığımı düşünüyorum. Belirli olaylarla ilgili hafızamızın bir kısmı ne giydiklerimize dairdir. Geçmişte giydiklerime dair elbette fotoğraflarım var ama 25 yıl önce giydiğim bazı şeylerin bedensel anıları da var. 25 yıl önce liseden mezun olduğumda giydiğim kıyafeti hatırlıyorum. Ve dünyanın en iyi giyinen insanı olduğumu düşünmüştüm. Şimdi fotoğraflara bakıyorum, şöyle düşünüyorum: “Aman Tanrım! Takım elbise uymuyor!” Benim için önemli değildi, sanki 19 yaşındayken çok iyi anlamadım bunu ve gerçekten harika göründüğümü düşündüm. Sarı bir takımdı. Sanki o gün ne kadar iyi hissettiğimi hatırlıyorum. En azından Finlandiya banliyösünde yaşadığım zamanlarda sınıf arkadaşlarım arasında moda öncüsüydim. Bu nedenle, bu türden giyim eşyalarına dair anılar da bizi harika hissettiriyor.”

Emily Spivack, çalışmalarını çağdaş kültürün gündelik nesnelerinden biri olan giysilerden oluşturmakta ve giyim ile bellek ilişkisini inceleyen anlatıları toplamaktadır. New York Times'ın en çok satanlar listesinde yer alan 2014 yılında çıkardığı "Worn Stories (Giyilmiş Hikâyeler)" ve bu kitabın devamı niteliğinde, 2017 yılında çıkardığı "Worn in New York (New York'da Giyilmiş)" kitaplarında çeşitli meslek gruplarından kişilerin önem atfettiği kıyafetlerini fotoğraflayarak,

onların ağzından bu giysilerle kurdukları ilişkileri ortaya çıkarmıştır. Spivack, giysilerin birer anlatı nesnesi olduğunu dile getirmektedir:

“Giyim her zaman hikâye anlatıcılığına bir kanal olmuştur. Ve bunun özellikle giyimin demokratik doğası nedeniyle olduğunu düşünüyorum. Hepimiz kıyafet giyer ve dolaşırız. İkinci kitabımda daha çok New York özelinden anlatıyorum, bedenlerimizi New York sokakları gibi yerlerden ayıran tek şey giydiğimiz kıyafetlerdir ve deneyimlerimiz, o gün giydiğimiz kıyafetlerle eşleşir. Genelde o gün bize ne olacağını bilmezken, sonradan o gün giydiğimiz şeyler bize o deneyimi hatırlatabilir.”

Kıyafetlerle güçlü bir bağ yaratmanın baş nedenlerinden biri, onlarla olan geçmiş anlarımız ve gelecek için yaşamak istediğimiz deneyimlerimizdir. Giysilerimizin değerini dikkate almak için kendi anılarımızı göz önünde bulundurarak gardırobumuza baktığımızda, kıyafetlerimizin geçmişten gelen hatıralarla gelecekte kimliğimiz için yaratabileceğimiz imkânların takdirimizi ve farklı duygularımızı koruma kapasitesine sahip olduğunu görürüz. Fakat kimi durumlarda da kıyafetlerimizi tutmayı istemez ve onlardan bir an önce kurtulma arzusu taşırız. Bu durum genellikle travmatik özellikler taşıyan, bizim için gelecek vaad etmeyen ve bize has kullanım özelliklerini hem materyal düzeyde hem de soyut düzeyde yitirmiş giysiler üzerinden oluşmaktadır. Bazı nesneler atılmak durumundadır çünkü üzerinde düşünilemeyecek kadar üzüntü barındırırlar. Giysilerin uyandırdığı tüm anılar iyi değildir (Simpson, 2014:256-257). Bu durumda genellikle negatif çağrışımları olan öğeleri yok etme dürtüsü vardır. Bu giysiler geleceğe yönelik yenileyici özellikler taşımazlar. Özellikle travma ile ilişkilendirilmiş giysilerin içinde bulunacak bir gelecek yoktur, çünkü geçmişin hayaletleri tarafından esir alınmış vaziyettedirler (Odabaşı, 2020).

Bununla birlikte, kıyafetlerin bizimle beraber yaşlanmasının ve eskimesinin önüne geçen nedenler sadece travma ile sınırlı da değildir. Moda, bizde canlılık yaratan ve birtakım dış gerçekliklere göre daha güçlü hisler uyandıran bir olgudur. Giyinmek çeşitli zevklerin ve başkalaşmanın verdiği yeniliklerle doludur. Modanın sağladığı yeniliklerle dolu yaşantımızda ve modern hayatın getirmiş olduğu yaşam biçimleriyle, giysilerimiz gözden çıkarılmaya çoğu zaman mahkûm nesne görevi görür. Otto von Busch, bu konuya ilişkin olarak aşağıdaki ifadeleri dile getirmiştir:

“Bir makale okudum, insanların mezarlıkları sürdürmesinin ne kadar zor olduğunu belirtiyordu; orayı ziyaret etmenin, mezarlıklara birşeyler koymanın ne kadar zor olduğundan bahsediyordu. İnsanların şu dönemki hareketlilikleri ve yer değiştirmeleri göz önünde bulundurulduğunda, mezarlar artık anlamlı mı? Benzer açıdan düşündüğümde, babamın mezarına bile saygı duymuyorsam, bana bıraktığı giysisine nasıl saygı gösterebilirim ki? Tabii ki, bazı şeyleri giymek harika olurdu ama aynı zamanda duygusal değerler için elimizde tuttuğumuz bu nesnelerin neler olduğunu da düşünüyorum; bunlar gerçekten kıyafetler mi, yoksa çok daha dayanıklı ve kıyafetlerdeki eskimelerden daha güzel olan,- metal veya seramik gibi malzemelerdeki, patinaları daha güzel olan nesneler mi? Hatıra ve duygusal değerler için tuttuğumuz ama modanın trendlerine göre belirlenmeyen bu nesneler nelerdir? Kesinlikle mücevherler ve saatler gibi, hem giyebilecek hem de sahip olunabilecek şeylerdir diye düşünüyorum. Kıyafetler zamandan çok etkilenir ve hangi bağlamda bulunduğumuza bağlı olarak değişim gösterir. Aksesuarların hangi yönleri, giysiden daha farklı olarak bellekle yaşlanabilir? Hatıraya ilişkin yatırımlarda daha iyi işlev gören giysilerin kategorileri var mı ve bunlar neler? Örneğin yağmurluklar veya ceketler stil olarak zaman içinde çok değişmez. Duygusal değerlere sahip olan nesneleri karşılaştırabilir ve bu anlamda onların zamansal kalitesini, malzeme kalitesini ve sosyal kalitesini saygıyla veya kıyafetlerden daha uzun olarak nasıl koruyabildiğini kıyaslayabilir miyiz merak ediyorum.”

Von Busch’un değinmiş olduğu hem materyal hem de duygusal düzeydeki bağlılığın birlikteliğine ilişkin olarak, Niinimäki ve Koskinen (2011) ürünlerle daha derin bir anlam oluşturmak için kullanıma dair bazı özel anlamların bulunması gerektiğini savunmaktadır. Tekstil ve giyimden hoşnutluk göz önünde bulundurulduğunda, ana belirleyicilerin kullanıcılar tarafından deneyimlenen bir takım meziyetler olduğu ortaya çıkmaktadır. Ürün, kullanıcının beklentilerini karşılayarak ve araçsal performansları sağlayarak birtakım estetik deneyimleri barındırmalı, giysilere ait dış sembollerle oluşturulan benliğin modayı hissetmesine yardımcı olmalıdır (Niinimäki ve Koskinen, 2011:174). Günümüzde nesnelere bakışımız bir nesnenin sadece birisi için iyi olduğuna dairdir (Adamson, 2018:8). Bir nesnenin iyi olması kullanıcının nesneyle kurduğu ilişki ile ortaya çıkar. Dolayısıyla,

nesnenin değeri, verimliliğinde, yeniliğinde ve her durumda sahibinin gözünde olan güzelliğinde değildir (Adamson, 2018:9).

Von Busch'un belirtmiş olduğu, modanın hafızayla ilişkisinin "hatırlamamak" üzerine kurulu olduğunu The New School, Parsons Tasarım Fakültesi'nden Christina H. Moon da bir başka açıdan dile getirmektedir. Moon, moda çalışmaları uzmanı ve antropologdur. Araştırmaları, kültür işçilerinin hafızasını, göçünü ve emeğini keşfederek, Asya ve Amerika'daki tasarım mecrası ile üretim biçimleri arasındaki sosyal bağları ve kültürel karşılaşmaları üzerine şekillenmektedir. Moon'un çalışmaları moda, emek, maddi kültür ve sosyal bellek kesişiminde ilerlemektedir. Bu açıdan giyim ve bellek ilişkisini yaşanan sosyal ve ekonomik çevre bağlamında incelemektedir:

"Giyim eskiden oldukça sosyal bir faaliyetti. Mesela uzun zaman önce, kıyafet yapmak dışarıdan temin edilmeyen, bir arada üretilen sosyal bir eylemdi. Ama şimdi görsel kültüre ve imaja gerçekten değer veren bir sistemimiz var. İnternetin maddi nesneleri anlama şeklimizi dönüştürmek için etkide bulunduğunu düşünüyorum. Bu yüzden giysilerin hafızası olmadığını düşünüyorum. Sürekli değişen kimliklerimizi doyurmak ve yerine getirmek için kıyafet satın alıyoruz... Gerçekleştirmemiz gerekenler için... Oldukça New York temelli bir bağlamdan bahsediyorum... Muhtemelen burada daha fazla belirgin çünkü biz biraz da tam kalbindeyiz... Bu şehirde geç neoliberal kapitalizme ait zamanın para olduğu fikri kent içinde oldukça bariz. Ve bu yüzden şehir içinde bilinir/ görünür olmanın önemi var. Ve düşündüğümde, bir tür hafıza duygusunu kaybediyoruz çünkü giydiklerimizin daha az farkındayız; biz daha çok imajın nasıl görüldüğü ile ilgileniyoruz."

Bu açıdan ele alındığında, modanın zaman ve kimlik ile ilişkilendiği, anlık görünüm ve elde edilen gelip geçici hazlar dolayısıyla modanın unutmak ile ilişkili olduğunu söylemek mümkündür. Bu gözle bakılan modanın efemera ve sihirle olan ilişkisi açıkça ortaya çıkmaktadır. Fakat giysileri giymemizin sonucunda, giyinme ve modayı bedenimizde ve sosyal ilişkilerimizde uygulama aktivitesinin kendisi giysilerin içinde saklı ve kişiye özgü bir takım anıları ve izleri oluşturmaktadır. Bu izler dolayısıyla da giysilere ilişkin değerlerimiz oluşmaktadır. Ellen Sampson, giysileri ve dolayısıyla tekstil malzemesini birer bellek nesnesi olarak ele almaktadır:

“Bir şeylere dokunduğunuzda genel olarak onlarla çok daha samimi bir ilişki geliştirdiğinizi düşünüyorum. Öyleyse, giysinin özellikle bir hafıza yeri haline gelmesi muhtemeldir. Bir tür hafıza nesnesi giyim hiyerarşisi yapacak olsaydınız, giysiler bence tepeye çok yakın çünkü her ikisiyle de bu yakın bedensel ilişkiniz var. Çünkü sizi tutuyor. Böylece vücudunuz giysilerinizi değiştiriyor ve bedeninizin yaptığı şeylerin bir kaydı haline geliyorlar... Tekstil ürünlerinin hassaslığa dayalı kalitesiyle ilgili bir şey var. Aynı zamanda süreksizliğe de sahipler, bu da onları özellikle bir tür yankılanan bellek nesneleri yapar. Kıyafetlerin kendi içinde değişip çürümesi onları özellikle önemli kılıyor, yeniden defalarca yapılabiliyor değişebiliyorlar. Bu yöndeki bir işleyiş biçimi onların bellek nesnesi olmasını sağlıyor. Christian Boltanski, gerçekten işe yarayan bir bellek anıtı veya alanı yapmak için her seferinde yok edilecek veya çökecek ve sürekli olarak yeniden biçimlendirilecek bir şeye ihtiyacımız olduğu fikrini belirtir. Bu bir bellek nesnesi olarak giyside yapılabilir mi? Kırılgan ve geçici şeylerde ilgi çeken şeyler var...”

Moda, gelip-geçici haliyle ve yaşatmış olduğu hızla, hatırlayarak değil unutarak yaşanmaktadır. Bu açıdan modanın belleğinin olması konusu bir paradoksa işaret etmektedir. Modanın kendisi bir olgu olarak ele alındığında, belleğin varlığı ancak geriye/tarihe bakarak, birtakım özelliklerin ve görünümünün bugüne taşınması ile mümkün olabilir. Bu, arşivden bir dosyayı çekip çıkarmak ve inceleyerek, şu anki ihtiyaçlar için kullanmaktan farksızdır. Modanın bu açıdan ele alınabilecek belleği, bizi ancak moda tarihi okumasına kadar götürebilir ve bu durumda doğrusal bir sıralamayı ve belli bir döneme ait beğenileri izlememiz gerekir. Fakat moda aynı zamanda giyim ve tekstil özellikleri açısından, bireysel ve biriciktir. Bireysel kullanıma ve giyime ilişkin bellek, yalnızca hatıraların hapsediği bir arşiv veya hatıraların yüceltilmesine yarayan birer eşya değildir; geçmiş, şimdi ve gelecek içinde hareket eden ilişkilerin, duyguların ve zamanla birlikte değişim içeren faaliyetlerin de alanıdır.

4.2.1. Tekstil ve Bellek

Tekstiller, nesillere has özelliklere sahip hafıza biçimlerinden biridir. Bu özellikler kimi zaman, aile içinde kuşaklar aracılığıyla aktarılan, deyim yerindeyse tekstiller veya giysiler üzerinden “vasiyet edilen” kimi değerleri beraberinde taşır. Bu değerlerin paylaşımını bilhassa ailedeki kadın büyüklerin daha genç yaştaki kadın ve genç kızlara aktardığını söylemek mümkündür. Kendinden birkaç kuşak önce gelen

kadınların varlığı, onların aktardığı kıyafetler aracılığıyla açığa çıkarmaktadır. Baydar, Şölen Kipöz'ün "Sürdürülebilir Moda" adlı kitabında yer alan, tasarımcının anneannesinden kalan kıyafetleri üst dönüşüm aracılığıyla yeniden tasarladığı çalışmalarını yorumlamaktadır. Baydar'a göre bu çalışmalar geleneksel bağlamda koruma ve restorasyon kategorileri dışında yer alan birer bellek nesnesi olarak canlılığını korumaktadır (2015: 94).

Tekstil, kültürel tarihimizin sosyal dokusudur. Kimi zaman bizlere teslim edilen ve aktarılan eşyaları kullanırız. Bir tekstil parçasını ele alıp başkalarından o tekstilin ne olduğunu öğrendikçe, onun yapımında dokunan hikâyenin de farkına varırız (Holmes, 2015:7). Bu durum ilk olarak aile içinde başlar; giysilerin, bezlerin ve örtülerin nasıl dokunduğuna, nasıl üretildiğine ve ev ekonomisi içinde nasıl yerleri olduğuna dair bilgiler paylaşılır. Benim yaşantım içinde ise bu bilgiler ağırlıklı olarak anneannemin yapmış olduğu tekstil ürünleri üzerinden gerçekleşirdi (Bkz. Şekil 13). Örneğin anneannemin bundan yaklaşık 50 yıl kadar önce yaptığı yün mendillerin hangi amaçlarla üretildiğini anlamam, annemin benimle paylaştığı anılarla şekillendi. Bu mendiller, 1970'lerin sonundaki dönemde Türkiye'de kâğıt mendil ve peçetenin fazlaca ve kolaylıkla ulaşılabilir bir nesne olmamasından ötürü yapılmış ve kimi zaman misafirlere çay saatinde sunulurken, kimi zaman da pikniklerde peçete yerine bir defadan fazla kullanılan tekstil nesneleriydi. Bu mendiller, kullanım sebepleri açısından içinde bulunduğum kültürdeki geçmiş yaşamlara dair anıları barındırırken, renkleri açısından da incelendiğinde bugüne ait pek bir şey söylememektedir. Özellikle görsel açıdan düşündüğümüzde bu renkler günümüzde pek kullanılmamakta ve geçmişe dair nostaljik birer nesne olarak kalmaktadır.



Şekil 13. Yün mendiller

Kaynak: Yazara aittir

Tekstiller belleğin farklı temsilleri için uygun özelliklere sahip malzemelerdir. Tekstillerin bizde yarattığı duygular bireyseldir fakat tekstillerin kullanımı, kullanıldıkları zamana ait değerler ve üzerinde yaşanan coğrafyalara dair özellikler ile ilgili olarak insanlarla ortak ilişki kurarız. Christian Boltanski'nin 2010 yılında Paris Grand Palais'de, Monumenta kapsamında gerçekleştirdiği yığınlar halinde kullanılmış giysileri kurguladığı “Personnes” adlı sergide, kelimeler ya da sözlü iletişim olmaksızın yaşam, anı ve ölüm gibi kavramları izleyiciye sorgulatmaktadır. Bu sergide yer alan kullanılmış giysiler, içindeki bir zaman var olmuş bedenleri ve bu bedenler arasındaki farklılıkları hayal etmemizi sağlamaktadır. Personnes'i devam ettiren “No Man's Land” adlı çalışmasında da benzer bir yaklaşım görülmektedir (Bkz. Şekil 14). Boltanski, bu çalışmasında giysilere hapsolmuş insan kokusunun istediği düzeyde olmadığını dile getirmiş ve bunu bir tür eksiklik olarak görmüştür (Abruzzini, 20 Aralık 2015).



Şekil 14. No Man's Land

Kaynak: <https://www.nytimes.com/2010/05/10/arts/design/10boltanski.html>, Erişim tarihi: 23.05.2020, 05:00.

Vaughan, “Site for Transformation (Dönüşüm Yeri)” adlı çalışmasında, hayatındaki belirli bir döneme ait (Japonya, 1986-1989) anılarını, hikâyelerin, yer ve ilişkilerinin haritasını anlatan ve aynı zamanda gizleyen çok katmanlı bir anlatı diliyle sunmaktadır (Bkz. Şekil 15) Giysinin dış yüzeyine uzaktan bakıldığında fark edilmeyen soluk renkte çizgiler ve ince dikiş işaretleri bulunmakta, iç kısmında ise kişisel bir anlatı olarak, kişisel deneyimleri anlatan resimlerle metinler nakışlanmıştır (Vaughan, 2009:321). Giysinin yapımında keçe, aplike ve nakış gibi bilinen en eski ve geleneksel teknikleri kullanarak fonksiyonel bir giysi yaratan Vaughan, çalışmasının tekil bir öğeyi barındırmadığını belirterek, hem tasarımcı olarak kendisinin hem de dolaplarımızdaki birçok eşyanın toplu bir temsilini sunmuştur (2009:318).



Şekil 15. Site for Transformation

Kaynak: Vaughan, 2009

Louise Bourgeois'in tekstille bağlantısı, ailesinin dokuma atölyesinde yardım ettiği çocukluk yıllarına kadar uzanmaktadır. Bourgeois'ın eserlerindeki dikiş eylemi, kişisel ilişkilerinde yol açtığı hasarı düzeltmeye çalıştığı sembolik bir “tamir” edimini anımsatmaktadır. Kumaş ve tekstil, Bourgeois'in çalışmalarında, bir ömür boyu biriken kıyafetlerin birer heykel unsuru olarak ele alınmasıyla şekillenmiştir (Bkz. Şekil 16). Eski kıyafetleri, kadın iç çamaşırlarını ve gece elbiselerini enstalasyonlarda sergilemiş, çocukluk ve gençlik yıllarının kendisinde bıraktığı izleri görselleştirdiği kumaş kolajlarını içeren “Ode à la Bièvre (Bièvre’ye Övgü)” adlı kitap ile kişisel geçmişi konusundaki duyarlılıklarını aktarmıştır. Bourgeois giysi ve bellek üzerine şu ifadelerde bulunmuştur:

“Giyinmek, bellek egzersizi... Geçmişimi keşfetmemi sağlıyor...Onu giydiğimde nasıl hissettim ...” (Museum of Modern Art, 26 Kasım 2018).



Şekil 16. Pink Days and Blue Days, 1997

Kaynak: https://www.moma.org/explore/collection/lb/themes/fabric_works, Erişim tarihi: 26.11.2018

Otto von Busch, *Textile Punctum* adlı çalışmasında, bir davette üzerine dökülen şarabın ve lekenin oluşmaya başladığı andan hemen önceki olayları hatırlamak ve bu anısını onurlandırmak için kıyafetinin üzerindeki lekeyi koruyarak etrafını el dikişleriyle kontürlemiştir. Von Busch, Roland Barthes'ın *Camera Lucida*'da belirtmiş olduğu fotoğrafın incelenerek, göstergibilimsel bir okuma ve analiz edilmesine karşılık gelen “studium” kavramı ile ve sivri bir uçla delik açmak anlamına gelen, fotoğrafa bakan kişiyi sarsan ve öznel yaşantısıyla bağıntı kurduğu öğeleri fotoğrafta yakalamasını sağlayan “punctum” kavramını incelemiştir. Yapmış olduğu nakışı punctum olarak ele almıştır. Lekenin kendisini fiziksel bir işaret olarak alıp, işaretleme sürecini eski deneyimin üzerinden hatırlama eylemi olarak ele almaktadır (Von Busch, 2007).

Handan Börüteçene “Kendime Gömülü Kaldım” adlı çalışmasında, Bizans mirasının iki önemli şehirlerinden olan Venedik ve İstanbul arasında bir bağ kurarak, giysi heykel formundaki eserini, bu iki şehrin farklı noktalarındaki dolaşımını fotoğraflayarak, izleyicileri şehirleri ve kültürü hatırlamaya davet etmektedir (Bkz. Şekil 17). İstanbul ile Venedik arasındaki ortak beğenilerden bir tanesi ipek kumaştır. Bununla beraber Börüteçene'nin yeşilin turkuaza yakın olan tonu “tavus kuşu gözü” rengini çalışmasında kullanması ve elbisenin üzerine modern ve antik çömlek

parçaları dikmesi, ortak imparatorluklar belleğinin tükenmeyen kaynağından beslenmiş olduğunu göstermektedir (Costantini, 2014:24).



Şekil 17. Kendime Gömülü Kaldım

Kaynak: <http://sanat.ykykultur.com.tr/sergiler/kendime-gomulu-kaldim-handan-borutecene>, Erişim tarihi: 20.02.2020

Cohen (2013), özellikle silahlı çatışmalar içinde, toplumsal cinsiyete dayalı şiddet mağduru kadınların karmaşık ihtiyaçlarına cevap verebilecek bir yaklaşım geliştirmiştir. Ekvator’da bulunan Lago Agrio ve Kolombiya göçmen yerleşkesi yakınlarında, Common Threads adlı, travmaya maruz kalan kadınların psiko-eğitim yoluyla tekstil ve dikiş teknikleri kullanarak gruplar halinde terapi görmesini sağlayan kuruluş aracılığıyla sanat terapisi yöntemi uygulamıştır. Travma tedavisinin unsurlarını, sanat terapisi tekniklerini, geleneksel dikiş yöntemlerinin ve kolektif üretimin sunduğu avantajları birleştirerek katılımcıların hikayelerini paylaşmak ve işlemek için İspanyolca çuval bezi anlamına gelen *arpilleras* adlı anlatı tekstilleri bir uygulama aracı olarak kullanmıştır. Şiddet mağduru kadınlar, aktarmak istedikleri bireysel öykülerini tekstil yüzeylerine çeşitli dikiş teknikleri ile uygulamışlardır. Bu yaklaşım, hayatta kalanların patolojilerini tedavi etmekten ziyade bireysel güçlerini artırmaya yönelik olup katılımcılar tarafından belleği rahatlatan ve duygusal olarak bir çıkış yolu bulmaya yarayan bir uygulama olarak anlaşılmıştır (Cohen, 2013). Diktatör rejimler ve savaşlar kurbanlarını susturmaya çalıştığında, kırkyamalar veya dikişli yorganlar meydan okurcasına işkenceyi, tecavüz ve soykırımı ortaya görseller olarak çıkarmaktadır. Bu tekstil yüzeyleri birer hikâye anlatıcısı olarak karşımıza çıkarak sessizliği bozmaktadır.

Tekstil malzemesi öfke, üzüntü, sevinç ve diğer duyguların yüzeye çıkmasına izin veren güçlü duyguları muhafaza etmektedir. Bir resmi nakşederken geçen zaman, derin duyguları işlemek için yeterli süreyi vermektedir. Herkesin hikayelerinin anlatılmasına teşvik edildiği toplulukta dikiş yapmak ise onaylama, destek ve bağlılığa doğru bir eylemi oluşturur. Bu çalışmalar travmadan kurtulan birçok insanın utanç ve korkuya karşı panzehiri olur (Garlock, 2016:58). A.B.D’de yaşayan Afroamerikan kökenli halkın insancıl bir yaşama ve sosyal eşitliğe sahip olmaları için başlattıkları “Siyahilerin Hayatı Önemlidir (Back Lives Matter)” konulu sivil toplum hareketi bağlamında, Philadelphia’da bulunan bir hristiyanlık mezhebine ait merkezde, siyahilerin silahlı saldırılar sonucundaki ölümleri tekstil yüzeylerine aktarılmıştır (Bkz. Şekil 18). Küçük beyaz notlar halinde, kimin kaç yaşında ve nasıl öldürüldüğünün bilgisi kare yüzeylere dikilerek, sevgi, yaşam ve hatıra kavramlarına ilişkin kalp, çiçek, kuş gibi sembolik değerler tekstil parçalarına aplike edilmiştir. Yaşanılan acı karşısındaki çaresizlik ve üzüntüye cevaben hazırlanan tekstillere aktarılan temenniler, ölen kişilerin ruhlarının özgürlüğe ve esenliğe kavuşması için bir dilek notu görevi görmektedir. Hikâyelerin anlatıldığı kumaşları yaparken, travmalar kumaş üzerinde görsel olarak ifade edilebilir, bu da hikâyelerin daha sonralarda da konuşulabilmesi için yeni yolların açılmasını sağlar. Bir grupta yapılan dikiş ve çalışma süreci, öznel anlatıların ve travmaların yavaşça açılmasına izin vermektedir. (Garlock, 2016:61).



Şekil 18. Philadelphia, Friends Center’ın vitrini

Kaynak: Yazara ait fotoğraf, 4 Temmuz 2019

“Kadınlara Yönelik Şiddet ve Aile İçi Şiddetin Önlenmesi ve Bunlarla Mücadeleye İlişkin Avrupa Konseyi Sözleşmesi” (bilinen adıyla “İstanbul Sözleşmesi”), Avrupa Konseyi tarafından desteklenen uluslararası insan hakları sözleşmesi olarak kadına yönelik her türlü şiddetin ve ev içi şiddetin önlenmesi, şiddet mağdurlarının korunması, suçların kovuşturulması, suçluların cezalandırılması ve kadına karşı şiddet ile mücadele alanında bütüncül, eş güdümlü ve etkili işbirliği içeren politikaların hayata geçirilmesini içermektedir. 2011 yılında bu sözleşmeyi imzalayan ilk ülkelerden birisi olan Türkiye, 2020 yılında Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan’ın sözleşmeyi tekrardan gözden geçireceğini ifade etmesiyle birlikte, sözleşmeden çekilmenin mümkün olabileceği gündeme gelmiştir. Türkiye’de son yıllarda artan kadın cinayetlerinin üzerine, Covid-19 pandemisi karantina sürecinde de kadın cinayetlerinin ve aile içi şiddetin fazlalaşması ile birlikte, Temmuz 2020’de yaşanan Pınar Gültekin ve Emine Bulut cinayetlerinin ardından “İstanbul Sözleşmesi Yaşatır” kampanyası ve çağrısı başlatılmıştır (Köklü, 2020). Sözleşmeyi uygulamanın elzem ve zorunlu olduğu çeşitli protestolarla dile getirilmiş ve bu sözleşmenin vazgeçilemez oluşu bilhassa kadınların ağırlıkta olduğu

kitleler tarafından ifade edilmiştir. Bu protestolar kapsamında şehir içinde uygulanan aktivizimlerden bir tanesi, İstanbul'da Yeldeğirmeni Mahallesi'nde, cadde üzerinde iki bina arasına asılan pankartlardan bir tanesinde görülebilmektedir (Bkz. Şekil 19). Bu örnekte görüldüğü üzere, tekstil malzemesinin getirmiş olduğu olanaklardan bir tanesi de propaganda yapmak için gerekli araçsal özellikleri sağlamasıdır. Tekstilden üretilen çeşitli ebatlardaki ve farklılıklardaki bayraklar, afişler ve pankartlar, istenen mesajları aktarmakta ve duyuru yapmaktadır. El işçiliğini dâhil ederek dokunma duyusunu da malzemenin üzerinden yansıtarak ortak emeği içeren tekstil pankartlar, hem dayanıklılık hem de kullanışlı olması açısından da tercih edilmektedir.



Şekil 19. “İstanbul Sözleşmesi’ni Uygula!” Pankartı

Kaynak: Levent Sevi’ye ait fotoğraf, 11 Ağustos 2020

Bir başka örnekte ise, İngiliz ordusundan, Binbaşı Alexis Casdagli, Avrupa'da Nazilerin esiri olarak korkunç koşullarda yaşadığı dönemde zamanını meşgul etmenin bir yolu olarak kanaviçeye başlamış ve yaşadığı hapsolma deneyimini ve öfkelerini tekstil üzerindeki desenlere aktarmıştır. Yapmış olduğu kanaviçelerden birisinde, masum birer bordür süslemeleri olarak düşünülebilen desenlerde mors alfabeleriyle “Fuck Hitler (Kahrolsun Hitler)” ve “God Save the Queen (Tanrı Kraliçeyi Korusun)” yazarak, örtük bir biçimde kinini yansıtmıştır (Bkz. Şekil 20). Adamson (2018)’a göre, askerler ve siviller, zanaatı yalnızca fiziksel olarak değil, aynı zamanda psikolojik olarak da kurtuluş olarak kabul etmektedir. Örneğin, İngiliz kadınların 2. Dünya Savaşı sırasında başlattıkları ünlü "Make Do and Mend (Yap ve

Onar)" kampanyası hem gerçekçi açıdan nesneleri değerlendirmeye yöneliktir, hem de içinde vatanseverliği barındırmaktadır (Adamson, 2018:130). Dantel perdelerden gelinlikler, şarap mantarlarından takılar ve düşman bayraklarından sabahlıklar üretildiğini belirten Kirkham (2005), savaş ne kadar uzun sürerse, üretimi yapanların o kadar ustalaştığını ifade etmektedir.



Şekil 20. Alexis Casdagli'ye ait tekstil

Kaynak: https://makezine.com/2011/12/21/subversive_finds/, Erişim tarihi: 20.02.2020

Tekstil, Latince’de dokumak anlamına gelen texere kelimesinden türemiştir (Loschek, 2009:15). Metin anlamına gelen “text” kelimesi ile beraber ise, tekstilin kendi içinde bir anlatısının olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Tekstil malzemesiyle, dille kurduğumuz bağa benzer bir bağ kurmaktayız. Gerek semiyotik açıdan, gerekse hikâyeler aracılığıyla birçok tanım ve ifadeler dile gelmektedir. Jonathan Gottschall (2012), sözlü anlatıların insan deneyimleri için bağlayıcı bir faktör olduğunu ve anlatılar ile kurulan eserlerin hem kendimizi hem de başkalarını anlamamıza yardımcı olan araçlar olduğunu belirtmiştir. Çeşitli örneklerle belirtilen çalışmalarda, sanatçıların veya tasarımcıların anısal belleklerinde yer eden yaşam deneyimleri tekstil ve giyim aracılığıyla aktarılmaktadır. Liflere ve kumaşa dokunmanın yatıştırıcı ve besleyici duyuşal zevkleri bulunur ve tekstillerle yapılan yaratıcı işler oldukça tatmin edicidir (Homer, 2015). Prain'e göre (2014), tekstil

alanı, göz ardı edilen ve arka planda kalan bireylerin hikâyeleriyle doludur; kadınlar, çocuklar, köleler, göçebeler, ev hanımları, kabileler gibi çeşitli topluluklar ve kültürler tekstil ürünleri ile iç içe geçmiştir. Tekstilin kendisi farklı üretim biçimlerinde sözlü hikâyeleri anlatabilir. Birçok kültürde kadınlar bir araya gelerek dikiş yapar, birbirlerine öykülerini anlatır ve zorluklarla uğraşırken birbirlerini destekler. İğne, baskıya maruz kalan kadınların öfkelerini ve cinsiyetlerindeki gururu dengeleyen kadınların uygun bir maddi temsilidir. İğne kumaşı deldikçe, yaratımı içinden çıkardığı ipliklerle zorlar (Chansky, 2010: 682).

Benzer seviyedeki anlatıları, kadınların diktiği yorganlarda da görmemiz mümkündür. Yorganlar sıcaklık, güvenlik ve konfor anılarını harekete geçiren, nesiller boyunca aktarılan ve sözlü tarihler ile kişisel anlatıların eşlik ettiği, geçmişten gelen tekstil belgeleridir. Bu açıdan yorgan sergileri “hepimizin dünü”nü temsil etmektedir. Alabama’da siyahi bir topluluk olan Gee’s Bend’in kadınları, yirminci yüzyılın başlarından günümüze kadar yüzlerce yorgan üretmiştir. Gee’s Bend (Boykin), Alabama Nehri tarafından üç tarafı çevrili bir iç adadır. Buradaki kırsal topluluğun yedi yüz kadarlık nüfusu çoğunlukla kölelerin torunlarıdır ve nesiller boyunca Pettway çiftliğine ait tarlalarda çalışmışlardır. Gee’s Bend yorgan üreticileri, ondokuzuncu yüzyılın ortalarından başlayarak sayısız yorgan ve yama işi üretirken de bu yoğun işçiliği devam ettirmiştir. Yama işleri için kullanılmış kıyafetler, bilhassa denimler ve tulumlar önemlidir. Bu kıyafetler aynı zamanda, Gee’s Bend’in bulunduğu bölgenin de tarihine dair birtakım şeyler söylemektedir. Alabama Nehri çevresinde kölelik ve tarım çiftçiliğine ait iş gücüne dayanan bir ekonomi açısından ağır işçiliğin ve ekonomik bereketin kol kola gittiğini bu giysiler üzerinden görmek mümkündür (Bkz. Şekil 21). Solmuş denim pantolonlardan çıkarılan cep parçaları, güneşte çalışan sıcak günleri anlatmaktadır.



Şekil 21. Andrea P. Williams, “Blocks and Strips Work- Clothes Quilt”, 1991

Kaynak: Yazara ait fotoğraf, Philadelphia Museum of Art, 5 Temmuz 2019

Hikâyeler, iki farklı düzeyde işleyiş gösterebilir. İlk olarak yüzeyde, belli bir zaman ve yer, belirli bir yerel kültür ve toplumsal grupla ilgili birtakım olayların detaylarıyla ilgilenerek ve ikinci olarak detayların bir kademe altında yatan evrensel olayları ele alarak. Evrensel olarak ele alınan konular, hikâyelerin zamansal ve coğrafi kurgularının ötesindeki psikolojik, sosyal ve politik mevzulardır ve insan doğasının değişmez esasına dayalıdır (De Botton, 2014:89). Tekstil, tüm yaşamın izlerini üretim amacından bağımsız olarak taşır ve insanı geçmişine, bugüne ve geleceğine bağlar. Medeniyet tarihinin izleri tekstil materyalleri aracılığıyla okunabildiği düşünüldüğünde, tekstilin bir kültür ve böylelikle de zaman taşıyıcısı olduğu ifade edilebilmektedir. Bu özellikler, tekstilin hem bir malzeme olarak, hem de üretim biçimleri açısından önceliğe sahip olduğunu göstermektedir. Hangi yöntem kullanılırsa kullanılsın ortaya çıkan çalışmalar hikâyelerin ürünleri olarak varlığını sürdürmektedir.

Ellen Sampson, 2019 yılında Metropolitan Sanat Müzesi'nde Polaire Weissman bursiyeri olarak, Kostüm Enstitüsü'nde giyilen ve kullanılmış giysilerin duygusal niteliklerini araştırmıştır. "The Afterlives of Clothes (Kıyafetlerin Yaşam Sonraları)" projesi kapsamında, Costume Institute (Kostüm Enstitüsü)'nde çeşitli gerekçelerle sergilenmeyen fakat arşive katılan aksesuarlardan cep mendilleri ve eldivenleri incelemiştir (Bkz. Şekil 22). Bu aksesuarlar, giyenin ve kullananın hareketlerine daha fazla maruz kaldıklarından ve dokunsallık açısından daha yoğun bir etkiye kaldıklarından, kullanım izine dair yakın görüntüler elde edilmiştir. Bu

aksesuarların fotoğraflarını Cyanotype tekniği ile birleştirerek sergileyen Sampson, araştırma sürecini aşağıdaki gibi açıklamaktadır.

“Costume Institute koleksiyonundaki kusurlu giysilere bakıyordum. Moda sergilerinin daha popüler hale gelmesiyle ve giderek daha fazla moda sergisinin olması fikriyle çok ilgileniyorum. Müzelerde moda sergilerini oluşturan şeylerin çeşitliliği aslında daralıyor. Şimdilerde çok mükemmel, çok yüksek moda giysileri ve müzeleri görüyoruz. Ve bu, arzu edilen şekilde giydirilmiş beden olarak, arzunun ne olduğu hakkında çok net ve çok özel bir anlatı yaratmakta Müzelerin sanat mekânı olarak gösterilmesi dolayısıyla sadece sanat eserleri gösteriliyor ve sanat eserleri de çoğunlukla yalnızca mükemmel olduklarında gösterilmekte. Bu bağlamda, aslında müzelerin bedenın izlerini gösteren giysi dolu koleksiyonlara sahip olması ve bu çok samimi nesnelerle dolu olmasıyla ilgileniyorum. Ve enstitüde çalışırken çok farkında olduğum şeylerden biri, insanların bu nesneleri göstermekten gerçekten rahatsız olmaları ve çoğu zaman onları arşivden çıkarmamalarıydı. Bunlar arşivden çıktıktan sonraki kısmıyla ilgilendiğim için yaşam sonrası fikrini benimsedim ve mavi rengin duygusal bir tesiri olduğunu düşündüğüm için Cyanotype kullandım.”



Şekil 22. Ellen Sampson'un sergisinden görüntü

Kaynak: Yazara ait fotoğraf, Bard Graduate Center, 13 Aralık 2019

Hunt, kumaşın insana ait izlerinin birer mührü olduğunu belirterek, günlük yaşamın izlerini, kullanım sonucunda oluşan lekeleri ve teri alma kapasitesine işaret ederek tekstil malzemesinin bir arşiv oluşturduğunu aktarmaktadır (2014:206).

Hunt'un bahsetmiş olduğu bağlamdaki “arşiv” bir tür saklama ve depolama kapasitesine işaret ederken, tekstil ve moda ürünleri, bir daha kullanılmamak üzere muhafaza edildiği ölçüde de bir tür arşiv olma özelliğine sahiptir. Muhafaza etme, koleksiyon amaçlı veya kişisel gerekçelerle elde tutma gibi nedenlerden bireysel olarak gerçekleştirebileceği gibi, müze koleksiyonlarında da karşımıza çıkmaktadır. Bu koleksiyonlardaki tekstiller ancak kullanım gerçekleştiği ölçüde arşivden kurtulur. Bir bedenle buluşan ve yaşam içinde kullanımı gerçekleştirilen giysiler bu açıdan da müzenin veya koleksiyonun alanına girmez. Müzede yer alan objelerde her ne kadar yapım yılı, kimin tarafından üretildiği, hangi coğrafyalarda kullanıldığı gibi bilgiler yer alsa da, kullanıma ilişkin hafızanın ne olduğunu bilmek oldukça zordur. Bu açıdan değerlendirildiğinde, bir bellekle *yaşayan* bir moda veya tekstil ürünü ile müzelerde karşılaşmak oldukça zordur.

4.2.2. Nimonik Kavramı Bağlamında Tekstil ve Moda

Antik mitolojide müzlerin annesi olarak adlandırılan Mynemosyne bellek tanrıçasıdır ve sanatların kökeni ve temeli anlamına gelmektedir (Fleckner, 2017:19, Weiss, 2005). İngilizce “mnemonic” olarak yer alan, bazı anımsatıcılar aracılığıyla bilgilerin bellekten çağrılması tekniği anlamına gelen “nimonik (anımsatıcı)” sözcüğü hafıza/bellek anlamına gelen mnēmōnikos kelimesinden türemiştir (Liddell ve Scott, 1940). Nimonik, bir teknik olarak uygulandığında uygun alıştırma ile belleği çalıştırma sanatı ve hafızaya yardım etme uygulamasına ilişkin belirteçler olarak tanımlanabilir (Yates, 1966; Eco ve Migiel, 1988).

Assmann, kültür kuramcısı ve sanat tarihçisi Aby Warburg'un kültürün nesnelleştirilmesini sanat eserlerine özgöl olmayan, aynı zamanda posterlere, posta pullarına, kostümlere, geleneklere de işaret eden bir tanım olarak ele alınan “nimonik enerji” kavramını incelemektedir (Assmann, 1995:129). Hunt, bireysel ve kültürel özellikleri taşıyan tekstil malzemesini nimonik enerji bağlamında inceleyerek, tekstillerin hafıza tutma kapasiteleri olduğunu, bireysel ve toplumsal hafızayı sakladıklarını, küçük detayların büyük hikâyeler anlattığını ve malzemenin kendisiyle sunduklarını ifade etmektedir (2014:208).

Proust'un eserinde, modanın nimoteknik değeri, kendi süresini (dureé) yaratma kapasitesini açıklar ve Henri Bergson'un teorisi ve geçmişle bugünü kaynaştırma çabası şiirsel bir biçimde ifade edilmektedir (Lehmann, 2002: 92).

Dokuma kumaşın derinliklerinden sürekli olarak çıkan iplik, Walter Benjamin'in gözlemlediği üzere Proust'un "Kayıp Zaman'ın İzinde" adlı eserinde yeniden ortaya çıkmaktadır. Proust'un eserinde hatırlama, metin ile sıkıca dokunmuş bir "textum (dokuma)"ya dönüşmüştür (Benjamin, 2017). Bergson'un süre konusundaki dile getirdiklerinin temsilini, moda alanında Proust'un "Kayıp Zamanın İzinde" adlı eserinde, kahramanın giysilere dair bireysel hatıraları ve gözlemler üzerinden görmek mümkündür. Bir örnekle Hunt'ın da çalışmasında referans gösterdiği Proust'un "Swann'ların Tarafı" adlı eserinde, hikâye anlatıcısının annesinin giydiği kıyafetin çıkardığı seslere ilişkin anılarına şu şekilde yer vermiştir:

"Yatmak üzere yukarı çıkarken, tek tesellim, ben yatağa girdiğimde, annemin beni öpmeye geleceğini bilmektir. Ama bu iyi geceler öpücüğü o kadar kısa sürer, annem o kadar çabuk aşağı inerdi ki, onun yukarı çıkışını, sonra da minik hasır örgü kordonlu, mavi müslinden bahçe elbisesinin çift kapılı koridordaki hışırtısını işittiğim an benim için ıstırap dolu bir andı. Kendinden sonra gelecek olan anı, annemin yanımdan ayrılıp tekrar aşağıya ineceği anı haber verirdi bana." (Proust, 2009:19).

Bellek, moda ve tekstil ilişkisi içerisinde üretim yapan tasarımcı ve sanatçılara ait çalışmalar bellek konusunun kolektif ve bireysel olarak ele alınmasında olduğu gibi, iki yönde seyretmektedir. Bu durumu doktora tezi kapsamında inceleyen Hunt (2014), çalışmasında "Miniature (Minyatür)" ve "Gigantic (Devasa)" olarak adlandırdığı ve iki sınıfa ayırdığı kavramlar ve metaforlar ile tekstil üzerinden bireysel ve toplumsal bellek temsillerini ele almaktadır. Miniature'de bireyin özel hayatına yönelik bir değerlendirme yaparken, Gigantic'de kamusal hayat ve sosyal etkileşime yönelmektedir. Birer örnekle Seamus McGuinness'in İrlanda'daki yüksek oranda genç erkek intiharlarından esinlendiği ve askıya alınmış erkek beyaz gömlek yakalarının bir enstalasyonu olarak "21 Gram" adlı eserini, Gigantic bağlamında ele alırken, tekstilin ve giysilerin sosyal ve kültürel belleğin temsilinde güçlü bir malzeme olduğunu ortaya koymaktadır (Bkz. Şekil 23). Diğer örnek olan Miniature'de ise, Walter Benjamin'in çocukluğuna dair çeşitli özel, yarı özel ve kamusal alanlara ışık tuttuğu "Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk" eserinde ele aldığı ebeveynlerinin yatak odasında bulunan elbiselerin, istiflenmiş çarşafların, yastık kılıflarının tasvirini dokunma, koku ve görme çağrışımlarıyla duyuşal bir yönde incelemektedir (Hunt, 2014). Bu örneklerden

anlaşıldığı üzere, günlük kullanıma ilişkin en önemli malzemelerden biri olan tekstil bireysel ve sosyal yaşantılarımızda çok önemli bir yere sahiptir ve araçsal olmaktan çıkıp anısal olmaya yönelik bir değer taşımaktadır.



Şekil 23. 21 Gram

Kaynak: <http://www.3ts.ie/wp-content/uploads/2012/09/21-grams.pdf> , Erişim tarihi: 21.11.2018

Aby Warburg'un Kültür Araştırmaları Kütüphanesi'nin (günümüzde Hamburg'daki Warburg-Haus olarak var olan) girişinde “Mnemosyne” Yunanca harflerle yazılmış, bellek tanrıçası ve dokuz müzün annesi Mnemosyne, Aby Warburg'un sanat tarihine yaklaşımını vurgulayarak Mnemosyne Atlas'ı oluşturmaktadır (Odabaşı, 2020). Warburg, yaptığı araştırmaların türüne bağlı olarak değişen nimoniklerle bu kütüphaneyi oluşturmuştur. Giysi dolaplarımız içindeki kıyafetler de mevsimlere, kullanımlarımıza ve beğenilerimize bağlı olarak, Warburg'un kütüphanesinde olduğu gibi değişime uğramaktadır. Giysilerimizi dolaplarımızda konumlandırma biçimimiz, nimonik kapasitelere göre biçim değiştirir (Odabaşı, 2020). Buna ilişkin bir örnek olarak Sara Berman'ın gardırobu örnek verilebilir. 2017 yılında The Metropolitan Museum of Art ve 2019 yılında Philadelphia'da bulunan National Museum of American Jewish History'de sergilenen “Sara Berman's Closet” adlı sergide Belarus'tan önce Filistin'e, sonra da New York'a yerleşen bir göçmen olan Sara Berman'ın titizlikle organize edilmiş gardırobu sergilenmiştir (Bkz. Şekil 24). New York'da yaşadığı Greenwich Village'daki küçük dairesine ait olan bu dolabın içinde Berman'ın, New York'taki hayatı süresince tek renk olarak giymeyi tercih ettiği tüm beyaz kıyafetleri ve aksesuarları bulunmaktadır. Bu eşyaların hepsi tek tek fotoğraflanmış ve sergi içinde

tasvirleri yapılmıştır (Bkz. Şekil 25). Küçük bir dolaba sığan az sayıdaki giysiler bağlamında düşünüldüğünde, eğer giysiler bedenimizle birlikte düşündüğümüzde birer hayat taşıyıcısı ise, dolaplar da bu hayatı muhafaza eden depolardır.



Şekil 24. Sara Berman'ın dolabı

Kaynak: Yazara ait fotoğraf, National Museum of American Jewish History, 5 Temmuz 2019



Şekil 25. Dolabın içindeki eşyaların kataloğu

Kaynak: Yazara ait fotoğraf, National Museum of American Jewish History, 5 Temmuz 2019

Tekstillere ve giysilere birtakım özellikler belirli bir toplumun ve kültürün tarifidir. Engels'e göre giysiler, sosyo-ekonomik sınıfın görünür belirteçleridir; çalışan insanların kıyafetleri çoğu zaman oldukça kötü bir durumdadır, yün ve keten

gibi malzemelerden ziyade pamuklu ve ağır dokumalardan oluşmaktadır. İşçi sınıfına mensup erkekler esas olarak pazen ceketler giymiştir ve Çartist lider Feargus O'Connor, 1842 ayaklanması sırasında Manchester'a geldiğinde, pazen kumaşından bir giysiyle ortaya çıkmış (Engels, 1987[1845]), böylelikle pazen kumaş maddi bir hatırlatıcı olarak sınıf siyasetinin bir örneği haline gelmiştir (Stallybrass, 1998:194).

Ceketin giyimde bir üslup olarak diğer bir çok giysi türüne göre daha önemli bir belirteç olması, sanatçıların giyime yönelik uygulamaları için de tercih edilen bir nesne olmaktadır. Bir ceket, bir bluzdan veya kazaktan çok daha fazla terzilik öğeleri barındırdığı ve bedeni koruma, vücudu kapama gibi özelliklere sahip olduğu için de bir tercih noktasını oluşturmaktadır. Sanatçı Charlie Logan, hayatının önemli bir kısmını fakir ve tüberküloz hastası olarak Mississippi Nehri kasabası olan Alton Illinois sokaklarında geçirmiştir. İplik, nakış, düğmeler, madeni paralar, fotoğraflar, bayraklar ve çeşitli küçük nesneler ile süslediği giysileri giymiştir. Logan'ın çalışmaları Afro-Amerikan halk kültürünün yanı sıra Haiti'ye ait nakış ve payetli giysilerin özelliklerini de taşımakta ve bu yönüyle bir kültürün tarifini ceketinde yansıtarak maddi bir hatırlatıcıyı oluşturmaktadır (Bkz. Şekil 26). Bu giysilere dair en önemli özelliği, sanatçının sadece sergilenmek üzere ortaya çıkardığı bir yapıt olmaktan ziyade, Logan'ın hayatı ve yaşadığı zaman içinde bizzat deneyimlenmiş, aşınmış ve dönüşmüş olmasıdır. Bu haliyle giymiş olduğu giysiler yaşayan birer nesne olma özelliği taşımaktadır.



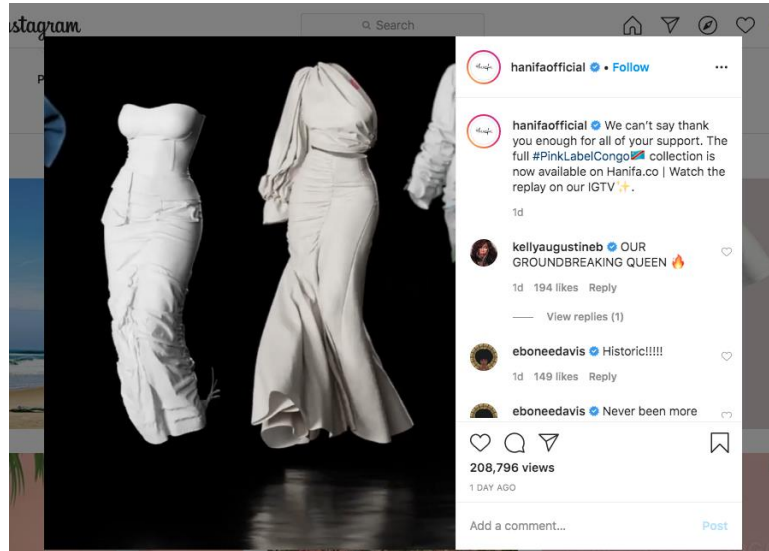
Şekil 26. Charlie Logan, Man's "Diamond Sis" Coat, 1978-84.

Kaynak: Yazara ait fotoğraf, Philadelphia Museum of Art, 5 Temmuz 2019

Tekstil üretim biçimlerinin bireylerin hayatlarıyla kurduğu bağa ilişkin olarak, Benita Eisler (1977)'in derlediği "The Lowell Offering (Lowell Teklifi)" adlı kitapta, Amerika Birleşik Devletleri'nde on dokuzuncu yüzyıla kadar, genç kadınların çoğunun çeyizleri için on iki yorgan yapmasının beklendiğinden bahsedilmektedir. On üçüncü yorgan ise Elaine Showalter'ın belirttiği gibi, karşı-anılar oluşturmak adına bir üretim aracı olarak yer almış ve birbiriyle çelişen toplumsal yapıların izlerini taşıyan, aile çağının ve ücretli emeğin malzemelerinden oluşmuştur (Showalter, 1986). Lowell Teklifi adlı kitaptan alıntılan Stallybrass, Eisler'ın çalışmasından örnek göstererek, yorgan üretimini yapan New England'lı bir kadının anılarını şu şekilde aktarmaktadır:

"Bu kırkyama yorgandaki görüntülerde hayatımın kaç dönemi temsil ediliyor... Burada... annemin sandalyesini süsleyen parlak bakır minderinin kalıntıları... "Karpuz kollu" kestiğim ilk elbisenin bir parçası. Kız kardeşimindi... ve işte benim için korseli dikilen ilk elbisenin bir parçası... İşte kendi paramla kazandığım ilk elbisenin bir parçası! Bu çaba sayesinde nasıl bir sevinç, bağımsızlık ve kendine güven duygusu yaratılmıştı! (Eisler, 1977: 152-153)

İmajlar ve nesneler sadece oldukları halleri temsil etmezler, bizim algımızla şekillenir veya onların varlığı bizim algımızı şekillendir. Bu ikili alışveriş sonucunda nesneler sadece işlevleriyle var olmaz, onlar aynı zamanda anıları ve hatıraları da taşır. Bununla birlikte, dijital teknolojilerle dönüşen ve değişen modern imajların dünyayı algılayışımızda yarattığı dönüşümün sonuçlarını henüz kavramış değiliz, öyle ki sadece bizim algımız değil nesnelerin kendileri de teknik yolla yeni kavranırlık kriterlerine maruz kalmaktadır (Şan, 2020:6). Gayri maddi üretim ilişkileri ve sınırsız enformasyon içinde imajlar, görünürlük endüstrisinin vazgeçilmez aygıtına dönüşerek sorgulanmadıkları için gerçekliğin kendisinden çok daha gerçek hale gelirler. Böylece görsellik dünyanın kumaşı haline gelir (Şan, 2020: 6). Hanifa adlı marka, Pink Label Congo adlı defilesini 23 Mayıs 2020 tarihinde, Instagram ve web siteleri üzerinden sanal ortamda gerçekleştirerek, Covid-19 pandemisi dönemi içinde tarihi bir olayı yaşatmıştır (Bkz. Şekil 27). Hanifa' nın yapmış olduğu defile, bizim sadece görsel dünyayı görme biçimimizi değil, onu hatırlayış biçimimizi de değiştirecek bir örneği oluşturmuştur. Dijitalleşme ile birlikte anılacak modanın ne tür anımsatıcı özelliklere sahip olacağını şu an için kestirebilmemiz zordur. Bununla birlikte, her ne kadar beden ve giysi konusu, Hanifa'nın defilesinde alışlagelmiş anlayışımızı değiştirecek bir sunumu sergilemiş olsa da, giysi ve beden ilişkisi bir kullanım ilişkisidir ve başka duyuları da kapsamaktadır. Giysilerin anlamları içindeki bedenlerle değişime uğrar.



Şekil 27. Hanifa adlı markanın sanal defilesi

Kaynak: <https://www.instagram.com/tv/CAhDULhAFvG/?igshid=i24ugqawq2yl> , Erişim tarihi:

26.05.2020, 13:00

Giysiler sadece görsel ifadeler olarak belleğimizde yer etmezler; onlar aynı zamanda çıkardıkları sesler, yaydığı kokular ve tensel duyumlarla da birlikte ele alınmalıdır. Örneğin sandıktan çıkan kışlık giysilerin naftalin, sabun, lavanta gibi kokuları malzemenin kendinde hapsetmesiyle mevsimlere dair hatıralarımız veya başka birinin kıyafetlerini giydiğimiz zaman, o insana ait kokunun belleğimizde o kişiyle ilgili anıları çağrıştırması gibi durumlarda bunu yaşamaktayız. Bu açıdan tekstiller zaman ve süreye has kokuları hapseder (Jenss, 2013: 118). Giysilerin materyal bağlamdaki gücü ve önemi birbiriyle çelişen iki yönüyle yakından ilişkilidir; giysiyi hem üreten, hem de kullanan tarafından kıyafete sinen ve dönüştürülebilen özelliklerinin olmasıdır (Stallybrass, 1993:38).

Giysiler estetik değerlerimizi, kültürel kodlarımızı, deneyimlerimizi, arzularımızı ve dileklerimizi yansıtan birer nesnedir. Giysilerimiz bizi geçmiş, bugün ve geleceğe bağlayan nimoniklere (anımsatıcılara) sahiptir. Bu nimonikler sayesinde dile getirebileceğimiz, bağ kurabileceğimiz ve paylaşabileceğimiz, insanlığa ve insan olmaya dair çok çeşitli anılar ve hikâyeler açığa çıkmayı beklemektedir. Moda, insanlarda zaten var olan hikâyeleri aktifleştirir. Bir giysiye kişisel bir hikâye eklediğimizde, bu hikâyeyi de giyeriz.

5. BÖLÜM

MODA TASARIMINDA ÜST DÖNÜŞÜM

5.1. MODA TASARIMINDA ÜST DÖNÜŞÜM YÖNTEMİ

Sürdürülebilir tasarımın parametrelerinden birisi olan üst dönüşüm yöntemi eko-etkililik konusu kapsamında tercih edilen, artık malzemelerin yeniden değerlendirilmesi üzerine önem teşkil eden bir yöntemdir (Burchart-Korol vd., 2012). Endüstri Devrimiyle birlikte benimsenen “beşikten mezara” türünde yerleşmiş bir üretim-tüketim döngüsünün, “beşikten beşiğe” anlayışı benimsenerek yeni bir sisteme dönüştürülmesinin gerekliliğini tartışan McDonough ve Braungart, “The Upcycle” adlı kitaplarında bu yöntem ile ekolojik krizin çözümünün bir sonraki adımını öngörmekte ve yeniden kullanımı doğal dünyayı iyileştiren bir güç olarak ileri sürmektedirler. McDonough ve Braungart (2002) için, kaynak kıtlığı ve sürdürülebilirlik sorunları tasarım sorunlarıdır ve bu sorunlar üst dönüşüm yöntemi ile çözüme ulaşabilmektedir. Metta ve Badurdeen (2013), sürdürülebilirliğin 6R’si olarak adlandırılan tasarım yöntemlerini çalışmalarında belirtmiştir. Reduce (Azaltma) üretim süreçlerinde her türlü kaynağın mümkün olan en az miktarda kullanılmasını, Recycle (Geri dönüşüm) polyester ve cam gibi malzemelerin endüstriyel olanaklar kullanılarak tekrar aynı malzemenin tedarik edilmesini ifade etmektedir. Reuse (Yeniden kullanım) nesnelerin devamlı kullanılır olmasını sağlamak adına malzemenin veya tasarım nesnesinin kendisini dönüştürmeyi, Redesign (Yeniden tasarlama) tasarım fikirlerinin bir kez daha incelenerek daha sürdürülebilir bir üretim yapmak adına yeniden tasarlanmasını aktarmaktadır. Repair (Onarım) hasar görmüş nesnenin tamamını ya da belirli parçalarını onarmak ve Recover (Kurtarma) hasarlı nesnenin işe yarar parçalarının saklanması veya kurtarılmasını ifade etmektedir. Bu kavramlar, esasen geri dönüşüm, yeniden kullanım ve azaltma kavramlarının yıllar içinde geliştirilerek, nesneleri üretim ve kullanım süreçlerinde başvurulacak daha fazla kılavuzun oluşmasına yol açmıştır. Üst dönüşüm konusu ise, içinde yeniden kullanım, onarım ve kurtarma uygulamalarını da barındırmaktadır.

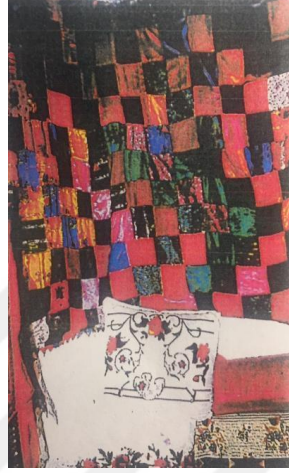
Düzenli depolama alanlarının veya çöp yakma fırınlarının olmaması ve tek kullanımlık ürünlerin bugün olduğu gibi temel bir üretim şekli olmamasından ötürü, Sanayi Devrimi’nden önceki dönemlerde, üst dönüşüm ve yeniden kullanım yaygın

bir uygulamadır (Szaky, 2014:80). Her ne kadar bu terimle adlandırılmasa da, israfi önlemek, çeşitli ebatlarda, kalitelerde ve yapılardaki malzemelerin kullanımını devam ettirmek veya hatıraları sürdürmek amacıyla geçmişte de birçok kişinin benimsediği bir yoldur. Örneğin Türkiye’de yaşamış birçok kişinin hatırlayacağı gibi vita yağı teneke kutularının içine çiçek dikerek saksı olarak kullanmak veya ilkökul ödevi olarak verilen pamuk içerisinde fasulye yetiştirme ödevinde kullanılan yoğurt kapları bunlara örnektir (Bat, 2018:6). Bir başka örnekte ise, sanatçı Sarkis, kendi anılarını ve buluntu nesnelere olan yakınlığını Emre Baykal ile gerçekleştirdiği bir sohbette anlatırken, bir yaz tatilinde kunduracı Simon Dayı’nın yanında 35 kuruş haftalıkla çıraklık ettiği dönemde kullanılmış, çarpık çivileri ziyan olmasın diye tekrar kullanılmak üzere düzeltmekle görevli olduğunu belirtmiştir (Baykal, 2019: 77).

Bu tarz örnekleri Türkiye’nin tarihinde, farklı malzemeler ve kullanım amaçları içinde görebilmek mümkündür. Özellikle, artık kumaş parçalarının ya da giyilmeyen eski giysilerin değerlendirilmesi amacıyla küçük parçalardan yeni bir yüzey oluşturulması Anadolu’da öteden beri yaygın bir uygulamadır (Meriç ve Yıldırım, 2017: 158). Bunların arasında en bilinenlerden kırkpare; kare, üçgen gibi geometrik biçimlerde kesilmiş, çeşitli renk ve desende kumaş parçalarının belirli bir düzene göre yan yana getirilip dikilmesi tekniği ve bu teknikle oluşturulan el sanatı ürünü olarak Anadolu’da bugün de yapılan eski bir halk sanatı ürünüdür (Şahin, 2000:140, Özpulat, 1998). Farsça bir kelime olan pare, Türkçe’de parça anlamına gelmektedir. Kırkın tılsımlı bir sayı olarak Türklerin geleneksel kültüründe yer ettiğini vurgulayan Özpulat, çalışmasında kırk sayısının Türkçede hangi bağlamlarda kullanıldığına yer vermiştir. Arkadaşlarla içilen bir türk kahvesi sonucunda “bir kahvenin kırk yıl hatırı vardır”, az görüşülen kimseler için “kırk yılda bir görüşmek”, titiz ve ayrıntılı bir biçimde incelemek anlamına gelen “kılı kırk yarmak”, lohusanın kırkinci günü tamamlaması sonucunda kullanılan “kırkı çıkmak” gibi deyişlerle kırk sayısının kullanımına dikkat çekmiştir (Özpulat, 1998:37).

Kırkpare, daha çok bohça yapımında kullanıldığından halk arasında “yamalı bohça” olarak da adlandırılır. Giyim alanındaki kullanımları ile beraber seccade, yorgan yüzü, yatak örtüsü, minder yüzü gibi eşyalarda da bu tekniğe başvurulmuştur (Şahin, 2000:140). Özpulat’a göre binbir renkli parça kumaşlarda insan doğasının çok yönlülüğünü yansıtan, bölük pörçük halde duran başkalaşımalar bulunmakta, bu

çok renklilik bir derleyici/toplayıcı tarafından bir araya getirilmektedir (1998:38). Kırkyama olarak da adlandırılan kırkpareler, geçmişte tasarruf anlayışına bağlı olarak üretilmekteydi; renklerin birbirine uyuşması için yeni kumaş alınmaz, evde bulunanlar değerlendirilir, kumaşların yeteri kadar birikmesi beklenir ve eldeki kumaşlar boyutu ve renklerine göre çeşitli biçimler ve dikiş teknikleriyle bir araya getirilirdi (Şahin, 2000: 144) (Bkz. Şekil 28 ve 29).



Şekil 28. Gelin odası duvar örtüsü, Çorum

Kaynak: Şahin, 2000



Şekil 29. Amasya genç kız giyimi

Kaynak: Şahin, 2000

Prichard (2010), yama işi ve kırkyama anlamında kullanılan “patchwork”lerin, ev eşyalarının geri dönüşümü için pratik bir uygulama olduğunu ifade etmektedir. Büyük ölçekli patchwork projelerin üretiminde ise pratik bir üretim sürecinden ziyade, vakit bolluğu ile ilişkilendirilen bir üretim biçimi karşımıza çıkmaktadır. Kâğıtlar üzerinde karmaşık düzenler ve küçük kumaş parçalarının geometrik yerleşimleri düşünüldüğünde, büyük ve oldukça detaylı projeleri gerçekleştirmenin yeterli boş zamana sahip orta sınıf kadınlara mahsus olduğu göz önünde bulundurulmalıdır (Prichard, 2010: 17).

Üst dönüşüm yöntemini moda ürünü açısından inceleyen başlıca çalışma olan “ReFashioned” adlı kitap, konu hakkında yakın tarihte yazılmış en güncel kitaplardan birisidir. Bu kitapta uluslararası düzeyde 46 tasarımcının geri dönüştürülmüş ya da yeniden kullanıma müsait materyallerle gerçekleştirmiş oldukları tasarımları ve bu tasarımların süreçleri anlatılmaktadır. Brown, bu kitapta kullanılmış malzemelerden, giysilerden, tekstil ürünlerinden yararlanarak tasarım yapan tasarımcılar ile kumaş artıkları, malzeme fazlalıkları olarak ele alınabilecek malzemelerle yapılan tasarımları iki gruba ayırarak incelemiştir (Brown, 2013). Bu yönde yapılan bir ayırım, tasarımın üretimin ve tasarımın süreçlerini, doğal olarak da ortaya çıkan sonucu etkilemektedir. Artıklar, tüketici öncesi ve tüketici sonrası olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır. Tüketici öncesi artıklar, üretim fazlalıklarıyla oluşurken, tüketici sonrası artıklar ise tüketicinin elinden geçerek kullanım sonrasında meydana gelmektedir. Tasarımcılar kullanılmış bir ürünü dönüştürdükleri gibi, artık kumaşları ve hiç kullanılmamış üretim fazlası giysileri üreticilerden toplama yoluna gidebilmektedir. Bu gibi durumlarda, çok parçalı veya modüler tasarımlar yerine, tek bir kumaş ve malzeme kullanılarak tasarımlar gerçekleştirilir. Atölye Ren, Gözde Karatekin tarafından kurulan bir marka olup, hızlı modanın yıkıcı ve sömürüye dayalı uygulamalarına ve sömürüye karşı adil, zararsız ve şefkatli bir yaklaşımı benimseyerek yavaş ve kapsayıcı bir iş modeli geliştirmiştir. Atölye Ren’in koleksiyonlarında tasarımlar üretici firmaların artık kumaşları temin edilerek üst dönüşüm yolu ile gerçekleştirilmektedir. Atölye Ren’in tasarımlarında kapsayıcılık, tüm farklılıkları tarafsız bir şekilde göz önünde bulundurarak herkes için olumlu bir deneyim yaratmayı amaçlamaktadır. Reklamlar, sosyal medya, dergiler, TV ve sosyal gruplar tarafından belirlenen güzellik standartlarına uymayan

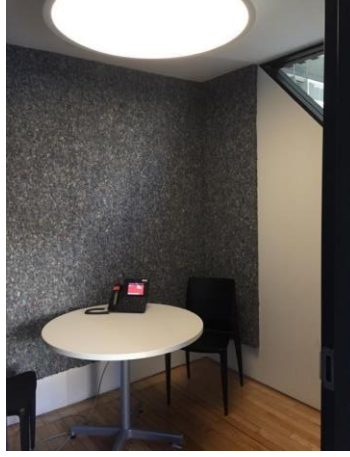
kadınların giyim kuşamı için bir alan oluşturmak marka için önemli kriterlerden birisidir (Bkz. Şekil 30).



Şekil 30. Atölye Ren'in 2020 koleksiyonuna ait tasarımlar

Kaynak: <https://www.atolyeren.com/core-collection?pgid=jn9d0ed2-17c1288f-ce15-4e88-9ef7-b2ea926f517d>, Erişim tarihi: 19.06.2020, 12:09.

Artık tekstiller aynı zamanda geri dönüşüm veya üst dönüşüm yoluyla izolasyon malzemesi olarak da kullanılmaktadır. CarpetCycle adlı üreticinin Quiet-Tech adlı ses yalıtım malzemesi New York City’de bulunan The New School üniversitesinin toplantı odalarında kullanılmaktadır (Şekil 31 ve 32). Artık tekstillerin üst dönüşümü kullanım alanlarına göre çeşitlilik göstermekte ve bu örnekte olduğu gibi iç mimarî gibi farklı disiplinlerin de kullanım alanına dâhil olmaktadır.



Şekil 31. Toplantı odası

Kaynak: Yazara ait fotoğraf



Şekil 32. Malzemenin yakından görünümü

Kaynak: Yazara ait fotoğraf

Rei Kawakubo ve Maison Martin Margiela gibi tasarımcılar markalarına ait koleksiyonlarında kimi zaman üst dönüşüm yöntemini kullanmış olsalar da, bu yöntem bütün tasarımları için kullanılmamış, birkaç ürün olarak hayata geçirilmiştir. Üst dönüşüm, ağırlıklı olarak küçük ölçekte kalmayı tercih eden tasarım markalarının tercih ettiği bir yöntemdir. Junky Styling 1997-2012 yılları arasında aktif olan, Kerry Seafer ve Annika Sanders tarafından oluşturulan ilk üst dönüşüm markalarından birisidir. Junky Styling, ikinci el kıyafetleri ve müşterilerin getirdiği kıyafetleri yeniden dönüştürerek yeni tasarımlar oluşturmaktadır.

Patagonia, sürdürülebilirlik konusuna önem veren bir marka olarak çeşitli uygulamalar ve üretim biçimleri geliştirmiştir. Bunların arasında Worn Wear adlı

projede Patagonia ürünlerini kullanan kişilerin onarım, yeniden kullanım veya paylaşım hikâyeleri yer almaktadır. Worn Wear kapsamında, Patagonia'nın depolama alanından yönlendirilen ve Reno Onarım Merkezi'nde düzenlenerek kurtarılan binlerce kullanılmış giysiden dekonstrüktivist yöntemlerle üretilen ReCrafted koleksiyonu oluşturulmuştur. Çeşitli patchwork (kırkyama) teknikleri ile yaratılarak yeniden tasarlanan bu koleksiyonun parçalarında kimi yerde kasıtlı, kimi yerde ise beklenmedik renk patlamaları ve dokular yer almaktadır (Bkz. Şekil 33). Tasarımlarda, giysilerin önceki yaşamına ait kullanım belirtileri yer almakta ve tasarıma ait hikâyenin yaratımına katkı sağlanmaktadır. Bununla beraber, proje kapsamında çeşitli şehirlerde günlük onarım ve bakım aktiviteleri düzenlenerek, giysilerin ömrünü uzatmak adına birtakım teknikler ve yöntemler kullanıcılarla paylaşılmaktadır. Worn Wear'ın web sitesinde ise bu konu hakkında bilgilendirmeler ve “lekeler nasıl çıkarılır?”, “ceketler nasıl yıkanır, ütülenir?” gibi sorulara cevap niteliğinde kılavuzlar bulunmaktadır.



Şekil 33. ReCrafted koleksiyonuna ait bir yelek

Kaynak: <https://wornwear.patagonia.com/p/patagonia-recrafted-synchilla-sweater/16000?color=AST-OLI>, Erişim tarihi: 05.03.2020, 12:01.

Eileen Fisher markasının başlatmış olduğu Renew adlı projede markadan alınan giysiler kullanım sonrasında geri verildiğinde farklı amaçlar için farklı biçimlerde yeniden üretilmekte ve tekrardan endüstriyel döngüye dahil edilerek Eileen Fisher mağazalarında satışa sunulmaktadır. İyi durumdaki giysiler temizlendikten sonra, lekeli ve yırtıkları olan giysiler ise çeşitli onarım yöntemleriyle tamir edildikten sonra yeni bir ürün olarak sunulmaktadır. Tadilatı mümkün olmayan giysilerdeki kumaşlar ise parçalarına ayrılarak, tekrardan birleştirilmekte ve halı ya

da izolasyon malzemesi olarak kullanmak adına yeni bir kumaş elde edilmektedir (Bkz. Şekil 34). Eileen Fisher ve Patagonia gibi markaların var olması sürdürülebilirlik ile anılan moda markalarının varlığının kitlelerce tanınması ve benimsedikleri değerlerle üretimlerin gerçekleştirilmesinin imkansız olmadığını göstermek adına doğru örnek oluşturmaktadır.



Şekil 34. Renew projesi ile üretilen çok parçalı bir ceket

Kaynak: <https://www.eileenfishernew.com/p/eileen-fisher-resewn-reversible-wool-jacket/Yjckt-ud4Gy-1-rsn?color=blue>, Erişim tarihi: 05.03.2020, 12:01.

Zero Waste Daniel adlı markada tasarımcı Daniel Silverstein, New York City'nin hazır giyim endüstrisinden kaynaklanan tüketici öncesi artık kumaşları ve geri dönüştürülmesi zor olan başka malzemeleri New York'da bulunan artık tekstil kumaş toptancısı FabScrap'ten temin ederek kullanmaktadır. Markanın ürünleri herhangi bir cinsiyete yönelik olmamakla beraber, kıyafetlerin bedenleri de standart beden kalıplarına göre daha kapsayıcıdır. Daniel Silverstein'in tasarımları modüler ve tasarım aşamasındaki her birimin parçalara ayrıldığı bir üretim biçimindedir (Bkz. Şekil 35). Silverstein, üretim sürecini aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

“...süreci değiştirmeye çalışmak yerine, kumaş kesim ile ilgili neyin boşa gittiğine bakıyorum ve bunu değiştiriyorum. Sonra dikiş konusundaki israfa bakıyorum ve bunu değiştiriyorum. Ve sonra nakliye konusunda israfa bakıyorum. Ve bunu değiştiriyorum. Her şeyin kendi kategorisi var, her şeyin mükemmel olacağı fikri ile başlamak yerine küçük parçalara bölerek daha fazla değişiklik yapabilirim.”

“Bence üst dönüşümün ve modanın geleceği genel olarak modüler, bence insanların daha küçük parçalara ayrılmış şeylere ihtiyacı var. Babam her zaman şu şakayı anlatır: Bir fili nasıl yersin? Ve cevap, “her seferinde bir ısırıkla”dır.”

“... Bozulması gereken başka alanlar da var. Genellikle gördüğümüz şey dağınık haldeki çözümler ve bu çözümler bence tüm gücü ve parayı elinde tutan bir grup büyük oyuncunun olduğu moda endüstrisine göre çok ters. Bir yara bandı yerine bir problemi yakalamak için bir ağ oluşturmak daha önemli.”



Şekil 35. Zero Waste Daniel’in koleksiyonuna ait bir tasarım

Kaynak: Yazara ait

Çoğu zaman, malzemenin tedarikinde öngörülemeyen devamsızlık, üst dönüşüm içinde en önemli konulardan bir tanesi olarak ortaya çıkmaktadır. Sürdürülebilir tekstil alanında yer alan tasarım firması House-Wear Design Studio'nun sahibi ve çevreye duyarlı tekstil yöntemlerini ve toplum temelli üretim sistemlerini inceleyen Textile Lab'ın yaratıcısı olan Laura Sansone, miktar konusunu üretim sistemi içinde aşağıdaki gibi değerlendirmektedir:

“Yeni bir üretim sistemi için miktarın ne olduğuna dair bir fikrimizin olması lazım. Bu yüzden, çiftlik arıyorum, örneğin bölgesel kaynaklardan elde ettiğim iplikleri üretiyorum; yeterince miktar sağlayarak, elde ettiğim malzemenin olgunluklarını, lif özelliklerini baz alarak onu ipliğe çeviriyorum. Bana yeteri kadar tedariki sağlayabilecek çiftliklere bakıyorum. Üst dönüşüm için de bu geçerli. Örneğin bir tişörtü üst dönüşüm ile yeni bir ürün haline getirecekseniz aynı şey geçerli. Malzemenin devamlılığı tutarlılık adına çok önemli çünkü ancak o zaman

üretimi sürdürebilirsiniz. Bunu yerel bazda gerçekleştirebiliriz ve yerel ekonominin kalkınması için de önemli bu konu. Malzemeyi üreten, giyen ve üst dönüşümü gerçekleştiren kişileri bildiğin zaman çok daha derin bir değer yaratmış olursun. Bu aynı zamanda hatıranda da yer eder.”

Artık malzemeler ile çalışılırken, malzemenin tedariki düzensiz olduğu ve miktarlar öngörülemediği için, elde edilen giysinin bir koleksiyona dönüşmesi neredeyse imkansızdır. Bununla birlikte, mevcut bir giysinin üst dönüşümü yapıbozuma uğraması dikkatli ve titiz bir yöntem üzerinde çalışmayı gerektirir. Bu giysilerdeki lekeler, deliklere ve yıpranma alanlarına göre tasarım geliştirilmektedir. Bu sebeple, üst dönüşüm yöntemi ile gerçekleşen giysiler çoğunlukla çok parçalı ve çeşitli kumaşların birlikteliğinden oluşan tekstil kolajları görünümündedir (Bkz. Şekil 36).



Şekil 36. Colorant markasının üst dönüşüm yöntemiyle gerçekleştirilen elbisesi

Kaynak: Yazara aittir

Bu noktada, tasarımın nasıl gerçekleşeceği ve bunun tüketiciler için nasıl sunulacağı bir sorun olarak ortaya çıkmaktadır. Kullanıcı sonrası artık olan kıyafetlerin gözden çıkarılmasına ilişkin görüşlerini açıklayan Ellen Sampson’a göre, sürdürülebilir moda konusu, insanlara yenilik duygusunu da hissettirebilmelidir:

“Bence insanlar çoğunlukla yeni şeyler istediği için bir şeylerden kurtulur. Yenilik arzusu içimize çok derin bir şekilde programlanmıştır. Ayrıca insanlar zarar

görmüş şeyleri de elden çıkarır. Çok mükemmel yüzeylere ve görünümlere yönelik bir fiziksel saplantı yaşadığımızı düşünüyorum. Başkalarına zarar görmüş yüzeyleri göstermek çok zor. Hasarları göstermek çok zor. Sadece berbat insanlar olduğumuz için yeni şeyler almıyoruz, bu yeni şeylerin bizim için sunduğu, önemli olan ve bir şekilde yerine getirilmesi gereken bazı işlevler var. Bu yüzden, ihtiyaç duyulan sürdürülebilir modayı gerçekleştirmek istiyorsak, üst dönüşümde bile, yeni şeylerin bize sunduğu bazı nitelikleri korumalı.”

Karino Kallio, Sampson’un vurguladığı konuya ilişkin olarak tasarımları aracılığıyla müşterileriyle kurduğu etkileşimi açıklamaktadır. Brooklyn merkezli Kallio, eski giysiler ve malzemelerden çocuk modası yaratan ve çocukların günlük kıyafet kullanımı için modern kıyafetler tasarlayan bir markadır. Kallio markasının iş modeli moda sistemi açısından önem teşkil etmektedir, çünkü markanın tasarım yaklaşımı deneysel olmaktan ziyade ana akım modasına uyan görünümlere sahip bir sürdürülebilir moda markası olma yönündedir. Markanın baş tasarımcısı Karino Kallio, markası ile ilgili olarak aşağıdakileri belirtmiştir:

“..Tasarımlarda ebeveynlerin çocuklarına giydirmek istedikleri şeyleri tasarlamak istedim. İlginç olan, müşteriler arasındaki etkileşimdi; giysiye baktıklarında “ah bu çok tatlı” der ve sonradan “bu gömlekten mi yapılmış?” gibi ifadelerle şaşkınlıklarını belirtirlerdi. Ve aslında bu giysileri alıp ona gerçekten bakana kadar bu tasarımlarda ne olduğunu pek fark edemiyorsun. Bu benim için gerçekten önemliydi çünkü başkalarının üst dönüşüm çalışmalarına hayran kalsam da onları gerçekten yan ürünlermiş gibi hissediyorum. Ben ana akıma uygun görünmek istedim, mağazalarda bulacağınız kıyafetler gibi olsunlar istedim.”

“Kallio'ya başladığımda, Cradle to Cradle kitabını okuyordum ve oradaki fikir beni gerçekten şok etti ve neden bu kadar doğrusal bir şekilde tasarım yaptığımızı düşünüyordum. Yüzyıllar boyunca, bir pamuk bitkisinin pamuğu nedensiz vermediğini, ve onun değerini anladık, bize bir hediye olarak veriyor. Ve sonra bu hediyeyi, onu bir hale dönüştürmek için kullanıyoruz. Pamuk bir gömlek olur ve daha sonra zaman içinde bir çocuğun giysisi olacağını bilirsiniz. Aslında yaşamının sonunda bir bez haline gelecek. Bu geri dönüşüm fikri o zamanlar tasarımcı olarak benim için gerçekten çok anlamlıydı.” (Bkz. Şekil 37).



Şekil 37. Kallio markasına ait tasarımlar

Kaynak: <http://www.stylelemon.com/lifestyle-treats/kallio-nyc>, Erişim tarihi: 02.07.2020, 12:32.

Beşikten beşiğe, Cradle to Cradle olarak adlandırılan, McDonough ve Braungart'ın başlattığı bir üretim-tüketim döngüsü felsefesidir. Bu anlayış, kısaltma halinde, C2C olarak da karşımıza çıkmaktadır. Ürünler, doğrusal sistemde üretim-tüketim-atık olarak var olmaktadır. Bu yönüyle üretilen tüm tasarımlar, üretildikten sonra kullanım aşamasına, kullanım aşamasından sonra ise ortadan kaldırılmaya ve bir daha kullanılmamaya yönelik bir sisteme sahiptir. Bu anlayış çerçevesinde ürünlerin, kullanım sonrasında çöp, atık, artık ve fazlalık olarak görülmelerinden dolayı ikinci bir hayata sahip olması mümkün değildir. Bu nedenle “beşikten mezara” anlayışına sahip kullan-at zihniyeti hâkim bir anlayıştır (Odabaşı, 2016: 23). Mimar William McDonough ve kimyager Michael Braungart beşikten mezara süren bu anlayışa karşı çıkarak “beşikten beşiğe” anlayışı üzerinde durarak çalışmalar yapmaktadır. Ürünlerin doğrusal değil döngüsel bir harekete sahip olması gerektiğini savunarak, tek ömürlü olmaları yerine, kullanım sonrasında bile dönüşebilecekleri yeni bir ürüne sahip olmaları gerektiği felsefesini oluşturmuşlardır (McDonough ve Braungart, 2002).

Üst dönüşüm yöntemi, tıpkı geleneksel anlamda yapılan kırkyama ve kadınların bir araya gelip ürettiği yorganlarda olduğu gibi, kolektif bir çalışmaya ve toplulukları güçlendirmeye olanak sağlamaktadır. New York'da bulunan Custom Collaborative düşük gelirli ve göçmen topluluklardan gelen kadınların desteklenmesi için sürdürülebilir üretim yöntemleri ve adil ticaret anlayışını benimseyen farklı eğitim programlarına sahip bir kuruluştur. Buradaki eğitimlerde artık kumaşlardan ve malzemelerden üst dönüşüm yoluyla tasarım eğitimi verilmektedir. Custom

Collaborative’de eğitim alan kadın öğrenciler 14 haftalık eğitim programında haftada 30 saat, giysi tasarımının ve üretiminin nasıl yapılacağı ile satış ve pazarlama ayağında girişimcilik ve işletmeye yönelik dersler ve danışmanlıklar almaktadır. Custom Collaborative’in müdürü Ngozi Okaro, toplulukların katılım gösterme, finansal olarak kendilerini destekleme ve kendileri için iyi bir hayat oluşturma fırsatını önemseydiğini belirterek aşağıdaki ifadeleri dile getirmiştir:

“...Modaya yönelik becerileri olan ve bu becerileri öğrenebilecek birçok insan var. Custom Collaborative, moda alanında çalışmak ve geçinmeye yetecek ücreti kazanmak isteyen kadınlar için bir fırsat yaratmaktadır. Sürdürülebilir modaya veya çevre çalışmalarına katılabilmek bizim için çok önemli çünkü hizmet verdiğimiz kadınların çoğunun iklim değişikliği tehlikesi olan yerlerle bağlantısı var veya bu yerlerden geliyor.”

“Bana uyan ve sevdiğim giysileri mağazalarda bulmakta her zaman zorlanıyorum. Bu yüzden insanlar benim için giysiler dikeyor. Ve bu insanlar genellikle giysi tasarlamayı ve dikmeyi öğrendikleri Batı Afrika'dan kadınlar. Onlara gidip bir şeyler yaptırırdım çünkü babam Nijeryalı. Onların yaptığı giysilerde kalite konusunda çok fazla fark olmadığını gördüm. Ancak, fiyatta önemli bir fark vardı. Göçmen kadınlar yaptıkları giysiler için yeterince ücret almıyorlardı. Kendileri, aileleri ve toplulukları için daha fazla para kazanmaları için onları teşvik etmek istedim. Bir eğitim programının, onlara ürünlerini uygun fiyatlandırmalarına yardımcı olacak iş becerileri kazandırmanın iyi bir yolu olacağını düşündüm. Ayrıca, onlara moda hakkında beceriler kazandırmak önemli; böylelikle A.B.D.'deki insanların kıyafetlerinde görmeye alışık oldukları kıyafetleri üretebilirler.”

“Üst dönüşüm sürdürülebilir olmanın en kolay yollarından birisidir. Dahası, beyaz ırktan olmayan topluluklarının yaptığı bir şeydir. Dışlanmış veya yoksun bırakılmış bir topluluktansanız, sahip olduğunuz her şeyden en iyi şekilde faydalanırsınız.”

Okaro, Custom Collaborative içinde karşılaştıkları zorlukları ise şu şekilde anlatmaktadır:

“Zorluklardan biri her zamanki gibi finansmanı sağlamaktır, ancak başka bir engel de toplumun nasıl yapılandırıldığı ile ilgilidir. Bizimle çalışan kadınların çoğunun çocukları var, bu da bizimle çalışabilecekleri ve kendilerini işlerindeki

yaratıcılıklarına ayırdıkları zamanın sınırlı olacağı anlamına geliyor. Eğitim programı için çalışma saatlerimiz sabah 9'dan akşam 3'e kadar, çünkü çocukları olan insanlar çocuklarını okuldan almak zorunda. Ayrıca insanların kıyafetlerini diken ve diğer bazı önemli işleri yapan insanların görünmez kılındığını düşünüyorum. Adil bir ücret almak için hangi insanın tüm gününü harcadığını düşünmüyoruz. Çalışmalarımız sadece adil ticaret ve sürdürülebilirlik hakkında değil; aynı zamanda bu konulardaki bilgiyi tüketicilerle paylaşmak zorundayız. İnsanlara ne yaptığınızı düşünmelerini sağlamak, fikir ve kaynakları paylaşmak ve insanlarla işbirliği yapmak önemlidir.”

Ngozi Okaro'nun Custom Collaborative'in yapısıyla ve üretim yöntemleri ile ilgili açıklamalarından, üst dönüşüm yöntemiyle tasarım yapmanın hem artık malzemeleri değerlendirme açısından hem de topluluk bilincini geliştirmek adına olumlu bir iş planı oluşturduğu ortaya çıkmıştır (Bkz. Şekil 38). Custom Collaborative'de hem materyal düzeyde bir fayda sağlanırken hem de sosyal adalete yönelik sorunların üstesinden gelmek adına insan ilişkileri geliştirilmektedir. Üst dönüşüm, sürdürülebilirliğe yönelik farkındalığı yaratmak adına kolay yöntemlere sahiptir; çünkü malzemeyi kullanmak ve geliştirmek adına yapılan uygulamalar çoğunlukla kuralsız ve denayseldir. Bu özelliklerinden ötürü insanların kendi becerilerine yönelik eleştirilerden uzak bir noktada durmakta ve yaparak öğrenmeyi teşvik etmektedir.



Şekil 38. Custom Collaborative'e ait tasarımlar

Kaynak: Yazara aittir

Üst dönüşüm atölyeleri ve çalıştayları da benzer şekilde kapsayıcı, kolaylaştırıcı ve çok çeşitli üretim biçimlerine sahip atölyelerdir ve yerel toplulukların katılımı ile gerçekleşmektedir. Bu tezde araştırma için katılım gösterilen atölye çalışmalarından bir tanesi Community Supported Textiles (Topluluk Destekli Tekstiller) dersi kapsamında gerçekleştirilmiştir. Union Square’de bulunan “Green Market” adlı yerel üreticilerin satış yaptığı pazarda, dersin eğitmeni Laura Sansone ve öğrencileriyle, 22 Nisan 2019 tarihinde üç saatlik bir çalıştay düzenlenmiştir. Her yıl, 22 Nisan tarihi “Dünya Günü” olarak kutlanmaktadır ve bu çalıştay bu günü onurlandırmak için gerçekleşmiştir. Artık kumaş parçaları toplanarak, doğal ve bitkilerle boyama ve baskı işlemleriyle 20 cm*20 cm kumaşlar desenlendirilmiştir. Desenli kumaşlar daha sonra balmumu ile kaplanarak, gıda ve benzeri ürünleri saklamak ve muhafaza etmek için uzun ömürlü, organik ve dayanıklı bezler haline getirilmiştir (Bkz. Şekil 39). Bu çalıştay, standı ziyaret eden yerel halktan insanlarla gerçekleştirilmiştir. Bu yöndeki bir çalışmanın en büyük faydası, artık malzemeler kullanarak elde edilen kaplama bezlerinin doğal yollar ile nasıl gerçekleştirildiğini toplumun bilincine kazandırmaktır. Bununla birlikte, tasarımcıların yerel katılımcılarla birlikte üretmesi ve katılımcıların yeni bir beceri kazanması üst dönüşüme dair bir bilgiyi görünür kılmak ve paylaşmak adına önem teşkil etmektedir. Bu yöndeki çalışmalar, toplulukların bir aradalık duygusunu pekiştirmektedir.



Şekil 39. Green Market’de gerçekleşen etkinliğe ait görseller

Kaynak: Yazara aittir

8 Ağustos 2019 tarihinde Brooklyn’de Wearable Collections adlı inisiyatifin düzenlediği, moda aktivistleri ve tasarımcılar Elizabeth Cline ile Kate Sekules’in de aralarında yer aldığı “Üst Dönüşüm” atölyesinde ise eski giysileri dönüştürme, boyama, yeniden değerlendirme ve onarım yöntemleri katılımcılarla paylaşılmıştır. Ücretsiz olarak düzenlenen bu etkinlik, ziyarete açık olup, birçok kişinin ve halkın konu hakkında bilgilendirilmesine olanak sağlamıştır (Bkz. Şekil 40).



Şekil 40. Wearable Collections’ın düzenlediği üst dönüşüm çalıştayı

Kaynak: Yazara aittir

Sürdürülebilir moda konusunda alanyazına çeşitli kitaplar ve makalelerle katkılarda bulunan Rissanen, üst dönüşüm konusunu bütüncül açıdan ele alarak, bunun bir tasarım dili olarak yerleşmesi için farklı kavramlara açık olmamız gerektiğini dile getirmiştir:

“Galiba üst dönüşüme dair daha net bir dile ve çeşitliliği kabullenmeye ihtiyacımız var. Aynı zamanda bu zamana kadar ulaşmış farklı yaklaşımları da haritalandırmamız gerekli. Böylelikle farklı yaklaşımların çeşitliliğini kucaklayabiliriz. Çoğu zaman yaklaşımımız denemek ve basitleştirmek, denemek ve tektipleştirmek, ya da denemek ve karmaşıklığı aza indirmek üzerine kurulu. Haritalandırmak konuyu anlamlandırmak için önemli çünkü konuyu anlamlandırmanın önemli olduğunu düşünüyorum. Ve bunu basite indirgmeden yapabiliriz. Hala üst dönüşümün tasarım için ne anlama geldiğini düşünmemiz gerekiyor.”

Bu yönde bir çeşitliliği yavaş moda üzerinden aktaran Hazel Clark, yavaş moda ya yönelik çalışan tasarımcıların ortak yönlerini, ayrıştıkları noktaları çalışmalarında sunmuştur. Yavaş moda, tasarım, üretim, tüketim, kullanım ve yeniden kullanım stratejilerinin yeniden biçimlendirilmesini içeren, küresel düzeyde himaye oluşturan moda sistemi dışında yer alarak, yaşamın sürdürülebilir ve adil olması adına modanın hızlı döngüsüne alternatif oluşturmaktadır (Clark, 2008). Yavaş moda üretiminde giysilerin kaliteli olarak üretilmesi, uzun süreler kullanılması, üretilen ürünün üretim, kullanım ve tüketim safhalarında oluşabilecek

çevresel etkilerinin hesaplanması, kültürel ve sosyal unsurlara değer verilmesi ve markaların şeffaflık ve hesap verilebilirlik konusunda iş planlarını oluşturmuş olmaları gerekmektedir. The New School bünyesinde yer alan Parsons Tasarım Fakültesi'nde tasarım ve moda çalışmaları üzerinde dersler veren ve çeşitli sayıda yayınları ve araştırmaları bulunan Hazel Clark, 2008 yılından bu yana yavaş moda konusundaki araştırmalarını üç farklı yayında incelemektedir. Clark (2020), çalışmasında yavaş moda ilkelerine uyumlu iş modellerini incelerken bilhassa kadınların işbirlikçi ve müşterek çalışmalarının bulunduğunu ifade etmektedir. “Kadınların Bilgeliği” olarak adlandırdığı kavram içerisinde yavaş modayı gerçekleştirmeye yönelik uygulamalarda süregelen ve genel geçer anlayışların dışında yer alan düşünme biçimlerinin var olduğunu gözlemlemiş ve birçok uygulamada üst dönüşüm yoluna başvurulduğunu ortaya çıkarmıştır (Clark, 2019). Clark, konuyla ilgili olarak aşağıdaki açıklamaları dile getirmiştir:

“‘%99 İçin Feminizm’ kitabında bahsedildiği gibi, iş dünyasında, endüstride ve politikada görünürlüğü olan kadınlar, hala %1’lik kesimi oluşturan, mevcut modeller içinde çalışan, standartlara ve süregelen modellere ve ataerkilliğe uyan kesim. Oysa %99’un içinde yer alan, örneğin moda sektörü dâhilinde fabrikalarda çalışan kadınlar arasında muhtemelen farklı bir şekilde çalışmaya istekli ve bunu gerçekleştirmek için yeterli yeteneği olan kadınlar da var.”

“İş planı kapsamında motivasyonun mutlaka çok zengin olma fikri ile örtüşmesi gerekmez, bir tür sosyal odağı ve işlevi yerine getirmek için de o iş yapılabilir. Ayrıca kadınların çalışmaları, tipik olarak hayatlarının özellikleri gereği genellikle, aile ve çocuklar gibi gerçeklerle hatlanır. Bu nedenlerden de dolayı kadınlar çok farklı modeller oluşturma eğiliminde ve daha işbirliğine dayalı üretim biçimlerini benimsiyorlar. Bu tür iş yapılarında bir dereceye kadar ait oldukları ulusların değerlerini veya diğer kültürlerin özelliklerini yansıtmaları da mevcut. A.B.D. gibi geniş çaplı ülkelerde de bu durum coğrafya ile daha çok ilişkili, bu da çeşitliliğe daha fazla olanak sağlıyor.”

Yapılan araştırmalar neticesinde üst dönüşümün bilhassa kadın girişimciler tarafından tercih edildiğini söyleyebilmek mümkündür. Üst dönüşüm yöntemiyle gerçekleştirilen tasarımlar ve üretim süreçleri, bu zamana kadar devam etmiş moda anlayışından farklı ve üretim biçimleri açısından da çeşitliliğe sahiptir. Üst dönüşümle gerçekleştirilen tasarımlar malzeme tedarikinin sağlanması, tasarım

süreçlerinde ortaya çıkan problemler ve estetik yargıların değiştirilmesinde karşılaşılan zorluklar gibi kendi içerisinde birtakım kısıtlamalar ve mücadeleleri beraberinde getirir de, sosyal ve kültürel bir ağı oluşturmak adına da bir çok fırsat tanımaktadır. Bu noktada, üst dönüşümün tasarım sürecindeki deneysellik ve çok çeşitlilik aynı zamanda iş planının ve gerek üreticiler gerekse kullanıcılar arasında ortaya çıkan etkileşimin de çeşitli olmasını sağlamaktadır.

5.1.1. Moda Tasarımında Onarım

Üst dönüşüm ve yeniden kullanım gibi uygulamalarda giysinin biçimine veya malzemenin kullanım alanına yapılan müdahalelerle birlikte, onarım da tercih edilen bir başka yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Üst dönüşüm kapsamında ele alınan onarım, bilhassa moda ve tekstil ürünlerinde sıklıkla tercih edilen bir yöntemdir. Onarım, yıpranmış veya bozulmuş herhangi bir ürünün çeşitli müdahalelerle güçlendirilerek yeniden kullanılabilmesi için yapılan her türlü uygulamadır. Bu uygulamalar yapısöküm, yüzeye müdahale, mukavemet kazandırma, yedek parçalar kullanılarak eksik veya bozuk parçaları değiştirmek gibi çeşitli yöntemleri içermektedir. Onarım ve tamir, yeniden kullanım ve üst dönüşüm kapsamında tercih edilen yöntemlerden birisi olmakla beraber, dünyamızın ve çevremizin parçalanmasına karşı direnişin bir ifadesi olarak da görsel ve duygusal bir yardımcıdır.

Nesneler asla kırılmaz, yıpranmaz veya parçalara bölünmezse onarım gerekli olmazdı. Fakat böyle bir dünya, değişmeyen ve dayanıklı sonsuz nesnelerle dolu olurdu (Spelman, 2002). Bununla birlikte, çoğu zaman elimizde bulunan nesnelerin onarımının nasıl gerçekleşeceğini, tamir için gerekli olan becerilerin ne olduğunu da bilememekteyiz. iFixit, insanlara neredeyse her şeyi nasıl onarabileceklerini öğreten wiki tabanlı bir site olarak bu sorunlara cevaplar geliştirmektedir. Bu site içerisinde isteyen herkes bir cihaz için onarım kılavuzu oluşturabilir ve bunları geliştirmek için mevcut kılavuz setini düzenleyebilmektedir. iFixit, bireylere teknik bilgilerini dünyanın geri kalanıyla paylaşma yetkisi vermektedir. Sitelerinde yer alan Onarım Manifestosu'nda, tamir etmenin tasarruf olduğunu, onarmanın eşyalarımızı tanımak için gerekli olduğunu ve tamir etmenin geri dönüşümden daha değerli olduğunu belirtmektedirler. Bu açıdan ele alındığında, onarımın sadece fiziksel açıdan ele alınan bir anlamı olmadığını, sürdürülebilir bir yaşam için aktivist bir duruşu da barındırdığını söylemek mümkündür. Bir nesneyi onarmak, onu sadece konu

hakkında belli bilgi ve becerisi olan, mahir ve hünerli ellerin gerçekleştireceği bir eylem değildir; onarımı isteyen herkes yapabilmelidir.

Günümüzde, giysilerimizle ilişkimize bakıldığında ise, sahip olduğumuz giysilerin çoğunlukla miktarla ve değişkenlikle şekillendiğini görebilmekteyiz. Giysilerin niteliklerinden ziyade nicelikleri ön planda tutulmaktadır. Bizden  nceki kuşaklar açısından giysi sahibi olmak, çoğunlukla kıyafetleri tamir etmek ve onarmak gibi eylemleri de kapsarken bizim neslimiz için hasarlı bir giysinin yerini almak daha kolay ve nispeten ucuzdur (Allwood, vd., 2006:39).

Repair: The Impulse to Restore in a Fragile World (Onarım: Kırılğan Bir Dünyada Yenileme D rt s ) adlı kitabında Elizabeth Spelman, onarım için farklı yaklaşımlar ortaya koymaktadır. Bir arabanın tamirinde görülen materyal seviyedeki onarım ile, birtakım tarihsel ve öznel değerler için yapılan onarımlardaki kayıp için teselli birbirinden farklıdır. Bununla birlikte, paha biçilemez bir sanat eserinin çürümesi ile karşı karşıya olan bir restoratör, her iki müdahalenin artılarını ve eksilerini tartarak, her şeyden önce herhangi bir müdahalenin nasıl yapılacağını, veya eseri çürümeye bırakacağını da hesap eder; çünkü her müdahale bir tür yaratıcılık ve dolayısıyla mülkiyeti de içerir (Spelman, 2002). “Conserving Active Matter: Philosophy-Degradation as an Aesthetic Value (Aktif Maddeyi Koruma: Bir Felsefe- Estetik Bir Değer Olarak Bozulma)” adlı, Bard Graduate Center’da 8 Kasım 2019’da katılan sempozyumda, değişkenliğin kabul  ile muhafaza etme girişimleri arasında sık sık ortaya çıkan gerilim karşısında malzemelere ait doğal istikrarsızlığın nasıl kabul edildiği ve kullanıldığı tartışılmıştır. Her madde bir dereceye kadar belirsizlik halindedir. Farklı dengesizlik türleri arasında yapılması gereken önemli kavramsal farklılıklar, istikrarsızlık ve etkinlik arasındaki ilişki incelenmiştir. Nesnelerle olan ilişkilerimizde ve m dahalelerimizde, nesnelerin neye karşı çıktığı ve pasiflik-hareketsizlik-istikrar-kalıcılık gibi sonuçlar elde etme ile büyüme-çürüme-bozulma ve parçalanma gibi önemli dengesizliklerin birbirinden nasıl ayrılması gerektiği konuları estetik, uygulama ve etik alanı içerisinde tartışılmıştır.

Bu tartışmalar bilhassa koruma ve onarım alanında çalışan müze müdürleri ve resterat rler açısından önemli bir konudur; çünkü onarım tarafsız değildir. Yapılan müdahaleler neye değer verdiğimizle ilgili olduğundan etik sorunları da beraberinde getirir (Stauffer, 2015). Verilecek kararlara bütün herkesin katılmaması muhtemeldir ve böylelikle, insan ilişkilerini onarmayı düşündüğümüzde, tüm paydaşlarla birlikte

çalışarak düşünceli ve dikkatli bir şekilde ilerlemek önem kazanmaktadır (Spelman, 2002). Bu konuya ilişkin olarak Metropolitan Museum of Art (MET) Kostüm Enstitüsü'nün eski Tekstil Konservatoristi Sarah Scaturro, müzedeki tekstil onarım uygulamalarındaki temel hedefin görünür onarım uygulamalarından farklı olduğunu açıklamaktadır:

“Günlük kullanımda, giysilerdeki görünür onarımlar mükemmel değildir ancak arzu edilen bir estetikdir. Bazı insanlar, giysilerinde tamirleri ve yamaları bir nişan gibi taşır. Ama müzedeki nesnelerde kimsenin bir konservatörün nesnede yanlış bir şey düzelttiğini bilmesini istemezsiniz. Müdahalelerimizi sadece yakından ve ideal olarak laboratuvarda süper parlak bir ışığa bakarak görmelisiniz. Aksi takdirde, sergilenen nesnede ne yaptığımızı görürseniz, bu bir başarısızlıktır, çünkü bu sefer sanatçının ne yarattığını göremezsiniz, gördüğünüz bizim çalışmamız olur. Bu nedenle, onarım, bir kullanıcının onarımları ile karşılaştırıldığında bir konservatör için tamamen farklı bir yaklaşım olabilir. Konservatörler için amaç, müdahalelerimizi halk tarafından görünmez kılmaktır. Bununla birlikte, görünür bir tamir ile, giysilere koyduğunuz kişisel emeği ve onun önemliliği ile daha derin bir bağlantınızı onurlandırmak istersiniz.”

Konservatörlerin yaptığı çalışmalar ağırlıklı olarak nesneyi özgün haline döndürmek, yıpranma ve aşınmaları gizli ve örtük bir biçimde onararak, mecazi anlamda “ölü” olarak görülebilecek bir nesneyi “canlı” duruma getirmektir. Müzelerin dışında, tasarımcılar da kimi zaman benzer bir yaklaşımla onarımı gerçekleştirmektedir. Bu tür bir tamir faaliyetini Türkiye’de Gönül Paksoy yürütmektedir. Paksoy, Türkiye’ye ait eski kumaşları ve antika sayılabilecek malzemeleri birtakım tekniklerle onarmaktadır. Bununla beraber doğal boyama yöntemleriyle malzemeleri renklendirerek tekrar hayata döndürmektedir. Gönül Paksoy’un bu ikili özelliği, onun hem bir üst dönüşüm tasarımcısı hem de bir onarıcı olarak anılmasına sebep vermektedir. Bu ikili uygulama biçimleri sayesinde, giysilere uygun tamiratlara bireysel tasarım faaliyetlerini eklemleyerek üst dönüşümü gerçekleştirmektedir.

Kostüm ve tekstil küratörü Kate Irvin, Rhode Island School of Design Museum’da 5 Ekim 2018-30 Haziran 2019 tarihlerinde düzenlenen “Repair and Design Futures” sergisi kapsamında onarım kavramını “dünyamızın ve çevrenin oluşmasına karşı direnişi ifade eden mütevazı bir eylem” olarak nitelendirmektedir.

Sergi, onarımı fiziksel müdahalelerle bireyleri harekete geçiren, iyileştirici bir eylem olarak ele almaktadır. Keşfedilmemiş ya da unutulmuş alanları ortaya çıkaran nesneler, diğer dünyalara ve yaşanmış hayatlara yönelik bir başlangıç noktası görevi görür. Bu yöndeki fiziksel onarımlar, kültürel ve sosyal uyum biçimlerini ve kimliklerin çeşitliliklerini de yansıtmaktadır. Kate Irvin kendisiyle yapılan görüşmede, bu sergide sergilenen eserlerle ilgili olarak aşağıdaki açıklamaları dile getirmiştir:

“Çoğu sanat müzesinde sergilenen kıyafetler ve tekstillerde eserleri takdir etmeniz için geri adım atmanız ve mesafe almanız gerekmektedir. Fakat bu sergide sergilenen eserlerde sizi yakınlaştırmaya davet eden bir taraf vardır; esere doğru bir adım atarak detaylarına bakarsınız. Ve bu, nesneden gelen bir taleptir.”

Bu yakın mesafeden gerçekleşen onarımın fiziksel yüzeyde gerçekleşen müdahaleleri farklı renkler, detaylar ve dokuları barındırmaktadır. Bu özellikler, giysinin bir biçim olarak ele alınmasından ziyade, onarımın gerçekleştiği temasın özelliklerini incelemeyi gerektirir. Onarım, bu açıdan ele alındığında, malzemenin mevcut belleğine eklenen bir başka belleği ve süreyi de içermektedir. Onarımın gerçekleştirilmesi için geçen zaman yavaş, ağır ve farkındalıkla akar. Bu açıdan o malzeme (giysi veya başka tekstiller) artık biçimsel bir görsel olarak ele alınmaktan ziyade detaylarıyla anlaşılan bir yapıya bürünmektedir. Bu yapı bize giysinin kullanım alanları, kullanıcı ile ilişkisi, malzemenin kalitesi ve kullanan kişi tarafından giysinin nasıl değerlendirildiği ve sevildiği hakkında bilgiler sunar.

Onarımı yapılan nesneye eklenen bellekle birlikte, onarımı gerçekleştirirken de elde edilen “yapma deneyimi”, kişilerin belleğine bir katman daha ekler. Aruoba, “Yakın” adlı kitabında dikkatsizlikle düşürüp kırılan değerli bir nesnenin parçaları tek tek toplanıp dikkatle onarıldığında, ortaya eksik-gedik, yamrı-yumru bir şeyin çıktığını fakat artık onu onaran kişinin izlerini taşıdığı için daha da değerli olduğunu dile getirmektedir (Aruoba, 2010: 63). Bu görüşe yakın olarak, kusurlu, kırılmış, eksik ve kaba şeylerin içinden çıkan güzellik anlayışını yansıtan wabi-sabi felsefesi, bir yapının estetik bir ülkü ile birleşmesini ifade etmektedir (Koren, 2017). Japonca’dan çevrildiğinde, tek bir tanım ve ifade ile tarif edilmesi zor olan bu anlayışın kelime kökenlerine baktığımızda “sabi” kelimesi soğuk, cılız veya solgun anlamlarına gelirken, “wabi” ise toplumdan uzak, doğada tek başına yaşamının sefaleti anlamına gelmektedir (Koren, 2017:21-22). Wabi-sabi felsefesinin

uygulamalarından bir tanesi olan Kintsugi tekniğinde, kırık seramikler ve çömlekler altınla birleştirilerek tamir edilmektedir. Giyimde ise “Golden Joinery” adlı marka, kintsugi uygulamalarından yola çıkarak oluşturulmuştur. “Painted” kolektifi tarafından oluşturulan ve grup çalışmaları ile katılımcıların bir arada onarım yapmasını sağlayan Golden Joinery, giysilerdeki kusurları altın renkli ipliklerle ve kumaşlarla onararak yeni bir estetik zenginlik ve güzellik anlayışı geliştirmiştir (Bkz. Şekil 41). Üst dönüşüm kapsamında uygulanan ve giysilere yeni bir yaşam döngüsü sağlayan onarım sadece fiziksel yüzeye değil, arayüzlere, ilişkilere ve dünyayı algılayış biçimimize de temas etmektedir. Topyekün değişim gibi bir yönü bulunmasa da, kendi kumaşını onarma noktasından başlayan kişi, tüketim toplumunun sonrasındaki radikal durumlarda hareket noktası olabilecek değerli bir bakış açısına sahiptir (Von Busch, 2017:101). Her dikiş, kumaşın ve hasarın ihtiyaç duyabileceği şeyleri dinlemeyi ve bunlara yanıt vermeyi gerektirir. Bu aktif uzlaşma, değerlendirme, dokunma, düşünme ve sezgisel olarak etkinleştirilmiş bilgi, yumuşak bir teknik ve iplikle kumaşa dikilir. (Morgan, 2018:72). Zarar görmüş ve hasarlı yüzeyleri göstermek ve onların varlığını ortaya çıkarmak zordur. Onarımda, kırılmanın ifadesi söz konusu olduğu gibi, bu kırılma göstermek için cesaret gerekmektedir.



Şekil 41. Golden Joinery’nin çalıştaylarına katılan Marlo Janssen’a ait onarım

Kaynak: <http://www.goldenjoinery.com/#collection>, Erişim tarihi: 05.05.2020, 15:50.

“Görünür onarım”, çeşitli ebatlardaki yırtıkları, delikleri ve yıpranmaları, kumaşın renginden farklı renk tonlarındaki iplerle onarmayı içeren, türlü giyim nesnelerinde (çorap, bluz, hırka, denim pantolon vb.) uygulanan bir onarım biçimidir.

Görünür onarımdaki amaç, yapılan onarımın saklanmamasını içerir. Onarımın kendisini ortaya çıkarmanın yolları aranmaktadır. Kimi yerde yapılan onarımlar abartılarak, yapılan dikişler çoğaltılabilmektedir. Görünür onarımda giysileri kurtarmanın ve uzun süreler kullanmanın haricinde, bir tür eylem ve ifadenin görünürlüğü de esas alınmaktadır. Giyim nesnesi, görünür onarımla birlikte kişiselleşir. Kusurların gizlenmesinden ziyade, kusurların bulunduğu yerler, çeşitli dikiş ve nakış biçimleriyle onarılır ve bu yerler renkli iplerle nişanlanır. Görünür onarımın yüzeyi bu açıdan, onarımın yapıldığı giysideki kumaşın dokusundan ve deseninden farklı bir yer oluşturur; buralardaki dokularda kullanıcıya ait bir iz bulundugunu söylemek mümkündür.

Giysilerdeki yamalar ve örme yöntemiyle delikleri kapamak, terzilik öğelerinden biri olan giyim bakımının önemli bir parçasıyken, günümüzde hızlı modanın getirmiş olduğu kullan-at anlayışı dolayısıyla giysilere gereken bakımı ve özeni çoğu zaman sağlayamıyoruz. Ancak giysilerin uzun vadeli kullanımını umursayan ve yaşam ömrünü uzatmak isteyen tasarımcılar ve sanatçılar onarım konusunu önemsemektedir. Kate Sekules görünür onarımın tekstil alanındaki öncülerinden olarak uygulamalarını ve teorik araştırmalarını bu konuda yürütmektedir. Sekules, “MEND! A Refashioning Manual and Manifesto (ONAR! Modayı Yenileme Kılavuzu ve Manifesto)” adlı kitabında onarımın tarihinden, gerçekleşme nedenlerine,ve uygulamalara yönelik çeşitli talimatlara kadar birçok konuyu ele almaktadır. Sekules ile yapılan görüşmede, görölür onarımın bellek ile olan ilişkisi aşağıdaki ifadelerle ortaya konmuştur:

“Görünür onarımlar bir onur rozeti haline gelir. Bu, kıyafetinizdeki bir ek süslemedir ve herhangi bir şey söylemeden görünür hale gelen kelimelerle bir hikâyeyi oluşturur...Sanırım böyle yaparak o giysinin onarılmaya değer olduğunun anısını onurlandırılıyorsunuz. Ve sonra o kıyafetin zamanını daha da uzatılıyorsunuz. Çünkü onardığınız zaman kelimenin tam anlamıyla daha uzun bir yaşam sürüyor. Ama aynı zamanda farklı ve benzersiz bir şey de oluşuyor. Hafıza ekliyorsunuz... Dikiş dikmek zaman alır ve aslında bunun görünür bir zaman olduğunu söyleyebiliriz.”

Görünür onarım yapısı itibariyle karmaşık olmayan, basit bir fikrin uygulanışını içermektedir. Bu yönüyle herkesin kolaylıkla yapabileceğı, doğru-yanlış yargıların olmadığı ve dikiş konusunda bilgi-becerilerin aranmadığı bir onarım

türüdür. Bu konu için sadece yeterince ilgilenmek yeterlidir fakat bu ilgi bir tür itina, özen ve dikkati kapsamaktadır. Onarımın sonunda, bu nesneler temel olarak bir nesneden daha fazlasına sahip olur. Giysilerin sahipleriyle etkileşime giren ve onarımın anısını da kapsayan anlatılar olarak ortaya çıkmaktadır. Bu açıdan bellek ile iç içe geçen, zamanın akışıyla birlikte işlenen onarımların, giysiler üzerinden okunan ve süreyi ima eden bir yanı bulunmaktadır.

Onarımın bu yönü olumlu anıları onurlandırırken, kimi hayatların içinde yaşanan acılar ve travmalar da onarımı zorunlu kılmıştır. 1941'de Almanlar Ukrayna şehri Lviv'deki Yahudileri gettolarda yaşamaya zorladıkları sırada, Barbara ve Isaac Gamzer sekiz yaşındaki kızları Aurelia için saklanma yeri aramışlardır. Önce Katolik Szczygiel ailesi ve sonra Ojak ailesinin teklif ettiği yerlerde gizlenen Aurelia, annesinin sıcak tutmak ve ayak seslerini boğmak için yaptığı çorapları giymiştir (Bkz. Şekil 42). Çorapların tabanına işlenen yamalar estetik bir ülküden ziyade, işlevsel ve zorunlu bir özelliğe sahiptir.



Şekil 42. Aurelia'ya ait çoraplar

Kaynak: Yazara ait fotoğraf, The Museum of Jewish Heritage, 6 Ocak 2020.

Kumaş parçalarından oluşturulan yamalı görünüm, belirgin dikişlerle onarılmış giysiler bir tür “eski püskü şıklık” olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum bir başka açıdan ele alındığında, yoksulluğun estetikleştirilmesi olarak etik eleştirilere tabi tutulmaktadır. Estetik olarak takdir edilen yaşlı, kusurlu nesnelerin sosyo-ekonomik boyutuna dikkat çeken Saito (2017), Japon geleneğinde yer alan çay töreninin yaygın olarak uygulandığı feodal toplumun katı sınıf sistemine atıfta

bulunan Konfüçyüslü bir akademisyen olan Dazai Shundai'in (1680-1747) sözlerini "Psychology of the Japanese People (Japon İnsanların Psikolojisi)" adlı kitaptan aktararak göz önünde bulundurmaktadır:

"Çay merasimi heveslileri ne yapsa fakir ve alçak gönüllülerin bir kopyasını icra eder. Zengin ve asil olan, fakir ve alçak gönüllüleri taklit ederek, zevk almak için nedenlere sahip olabilir fakat başından beri fakir ve alçak gönüllü olanlar bunun daha fazla taklit edilmesinde neden zevk bulsun?" (Minami, 1971 [Shundai, 1816]).

Saito (2017), pahalı bir denim pantolondaki yırtıklar, yamalar ve soluk renklerin aslında evsiz bir kişinin eskimiş kıyafetlerinin taklidi olarak ortaya çıktığını ve bu durumun ancak Marie Antoinette'in sütçü rolüne bürünmesine benzetilebileceğini ifade etmektedir. O'na göre, Gee's Bend sakinlerinin eski evlerinin cephesi yorgan desenleri için ilham verirken, bu yöndeki tasarım ürünlerinde ve eserlerde orada yaşayanların yoksulluktan acı çektiğine dair herhangi bir olumlu estetik bakış ve takdir çoğu zaman bulunmamaktadır (Saito, 2017). Onarım konusu eleştirel açıdan incelendiğinde, idealleştirilmiş bir yaşam anlayışını beraberinde getirmiş, perişan ve fakir görünümeler moda alanı içinde istismara uğratarak romantikleştirilmiştir.

Saito'nun değinmiş olduğu konuya ilişkin olarak, onarım konusu ile ilgili ilk deneyimim kendi içimde birtakım gözlemleri yapmam için bana olanak tanıdı. Giysileri yeniden kullanarak ikinci bir yaşam döngüsü oluşturma ve artık malzemelerin değerlendirilme sürecini göz önünde bulundurduğum New York'daki araştırma döneminde, denim pantolonumdaki bir yırtığı tamir etmek için Brooklyn'de bulunan Textile Arts Center (Tekstil Sanatları Merkezi)'daki bir tamir grubunun çalıştayına katıldım. Katılımcıların bir arada bulunarak el işleriyle uğraşması ve herkesin aynı anda elindeki tekstilleri onarması olumlu duyguları ortaya çıkarırken aynı zamanda birçok kişisel anlatıları ve yaşamları da paylaşmaya el veriyordu. Onarım, her durumda bir şeyi özgün durumuna geri döndürmekle ilgili değildir. Kimi zaman insanlarla birlikte olma ve kendinizi bir şeyleri değiştirmeye zorlama eyleminin belirli bir toplulukla bağlandığı bir anı da işaret etmektedir. Bu konuya ilişkin olarak Otto von Busch'un yürütmüş olduğu "Community Repair (Topluluk Onarımı)" adlı proje, 2011 ilkbaharında London College of Fashion'da bulunan, Centre for Sustainable Fashion (Sürdürülebilir Moda Merkezi) bünyesinde

gerçekleştirilen işbirliğine dayalı bir sanatsal araştırma projesini örnek vermek mümkündür. Fashion and Environment (Moda ve Çevre) programı yüksek lisans öğrencileri, giysi onarımında yerel modanın bir ifadesi olarak toplulukları ve sosyal ağları birleştirmenin yollarını incelemişlerdir. Bu çalışmada giysiye dair işlevlerin güncellenmesi, görünümünün iyileştirilmesi ve topluluğun yeniden inşası olmak adına öğrenciler giysiyi tamir etmeleri için mahallelerinde yerel bir hizmet bularak onarımı gerçekleştirmişlerdir. Bu hizmetin ticareti parayla değil fakat bir başka hizmet veya materyalin takasıyla gerçekleştirilmiştir.

Tekstil malzemesi ile çalışmanın en elverişli yanlarından birisi, birlikte çalışılan grupla konuşabilmek, fikir takası yapabilmek ve bir grubun içinde çalışırken o gruba ve yaşanan döneme ait olma duygusunun yaşanmasıdır. Textile Arts Center’da pantolonumun arka kalça kısmında yaptığım çeşitli yamalar benim açımdan New York’da yaşadığım zamanı kıyafetime işlediğim, pantolonu kendi becerilerimle kişiselleştirdiğim ve böylelikle giymekten gurur duyduğum bir kıyafeti oluşturdu (Bkz. Şekil 43). Aylar sonra bu yamalar sökülmeğe başladığında pantolonu tekrar onarmak durumunda kaldım. Bu sefer daha farklı yamalar yaparak pantolonumu daha güçlü dikişlerle sağlamlaştırdım, çünkü artık teknik anlamda da daha becerikliydim (Bkz. Şekil 44). Onarıma yönelik üst düzey bir istek ve becerilerimizdeki gurur bizi, kırılan ve yıpranan her şeyin düzeltilebileceğine ve düzeltilmesi gerektiğine inanmaya itebilir. (Spelman, 2002). Anladım ki, bir kez onarımını yaptığımız kıyafeti sonradan yıprandığı zaman da onarma isteği duyuyoruz. Fakat, estetik açıdan kimi zaman hırpani ve ciddiyetsiz görülebilecek bu kıyafetleri her zaman istediğimiz ortamlarda giyemeyebiliriz. Yaşadığım şehir ve çalıştığım kurum dolayısıyla biraz aykırı görünmemde sakınca yokken, daha ciddi olmam gereken bir grupta ve iş ortamında, bu kıyafetleri giymemin pek mümkün olmadığının farkındayım. Onarım uygulamaları gerçekleştirildiğinde, kullanıcıların onarmış olduğu bu kıyafetleri hangi sosyal ortamlarda giyeceği bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır (Von Busch, 2018). Kabul görmek için bulunduğumuz sosyal ortamlar (iş başvuruları, ofis ortamları, eğlence mekânları vb.) içinde onarımını yapmış olduğumuz giysilerimizle rahatlıkla bulunmamız ve hareket edebilmemiz her zaman olanaklı olmayabilir. Bu noktada ise, esasen onarımını yaparak bir iyileştirmeye gittiğimiz materyal düzeydeki kuvvet, sosyal ilişkilerimizde bizi yıpratacak potansiyele de sahip olabiliyor.



Şekil 43. Pantolona ait ilk onarım

Kaynak: Yazara ait fotoğraf



Şekil 44. Pantolona ait ikinci onarım

Kaynak: Yazara ait fotoğraf

Görünür onarım, yapılış itibariyle bir giysinin görünümünü bozar, değerini değiştirir. “Görünür onarım ve tamir, bir giysinin ortaya çıkışının doğal bir yönü olabilir mi?” sorusu tasarımın başlangıcında ele alınması gereken bir soru olarak karşımıza çıkmaktadır (Gwilt ve Rissanen, 2012: 129). Onarımın gerçekleşmesini hesaba katan tasarımları gerçekleştirmek gerek tasarımcılar arasında gerekse moda tasarımı eğitimi veren kurum ve kuruluşlarda henüz kabul görmüş bir bakış açısı değildir ve oldukça zorlu bir görevdir. Fakat üst dönüşüm, tekstil atıkları veya işe yaramaz kıyafetleri, işçilik ve tasarım yoluyla daha kaliteli veya daha yüksek

çevresel değere sahip yeni ürünlere dönüştürmeyi hesap eden bir süreçtir (Cassidy ve Han, 2013). Bu açıdan çevresel bir yararının bulunmasıyla birlikte, üst dönüşüm kapsamında gerçekleştirilen onarımın olumlu etkisinin hem çevresel hem de sosyal ve psikolojik faydaları bulunmaktadır. Geçmişten gelen ve artık olarak adlandırılan nesnelere değer vermeye başladığımızda hem insanlara hem de nesnelerin potansiyellerine farklı bakmaya başlayabiliriz. Bir giysinin bakıma ihtiyacı olması fikri, duygusal bir eğitim olabilir. Bu açıdan bakımı öğrenmek, aralıksız tüketimi destekleyen bir topluma karşı bir görüş oluşturmayı destekleyecektir.

5.1.2. Moda Tasarımında Üst Dönüşüm ve Bellek İlişkisi

Moda, geçmişte yer alan moderniteden anlam çıkararak, bugün için önem teşkil edecek değerleri hayata geçirmektedir. Farklı görünümüler geçmişte yer etmiş olsa da sosyo-politik durumlar açısından benzerliklerin yakalanması oldukça mümkündür. Her geçmiş eylem, malzeme ile çalışan kişilere şimdiki zaman için örnek olabilir (Lehmann, 1999:304). Brown, çalışmasında kullanılmış malzemelerden gerçekleştirilen tasarımlara, tarihin de eşlik ettiğini ve böylelikle bir değer yaratıldığını ifade etmiştir (2013:13). Norman, “Emotional Design (Duygusal Tasarım)” adlı kitabında, tasarımla ilgili üç unsuru açıklamaktadır. Viseral tasarım, objelerin görünümüleriyle ilgilenmektedir. Davranışsal tasarım, kullanımın zevk ve etkinliği ile ilgili olarak, günlük hayatın pratiklerini kapsamaktadır. Son olarak yansıtıcı tasarım, bir ürünün rasyonelleştirilmesini ve entelektüelleştirilmesini dikkate almaktadır (Norman, 2004). Yansıtıcı tasarım, diğer unsurlardan farklı olarak, bize dair olan öznel değerlerimizle ilgilidir ve kendimize şu soruları sormamızı sağlar: Bununla ilgili ne anlatabilirim? Bu obje, geçmiş deneyimlerimi ne kadar yansıtıyor? Kendi kimliğimle örtüştüğü noktalar nelerdir? Bu sorulara verdiğimiz cevaplar bir tasarım ürününde anlam bulduğu takdirde kendi deneyimlerimiz değer kazanmakta, aynı ölçüde de tasarım ürününe yönelik bakış açımız da olumlu yönde aktifleşmektedir. Bu ikili ilişki sebebiyle, o ürüne olan yakınlığımız ve bağlılığımız artmaktadır. Üst dönüşüm yöntemi de, esasen daha çok yansıtıcı tasarım boyutu ile ilgilidir. Bireysel anılarımız, hikâyeleştirme yöntemiyle bir araya gelerek, malzemeler aracılığıyla kendisine bir yer bulmakta ve beğenilerimiz için yeni bir potansiyel yaratmaktadır. Eski kıyafetlerimizi tamir ettiğimizde veya yeniden kullandığımızda birer aktör olarak üretken bir sürece dâhil

oluruz. Bir giysinin anma değeri, bireylerin kişisel arşivlerini onurlandırmak yerine, o giysiye ait ayırt edici özelliklerin kullanılarak, giysilerin sahip oldukları olanakların yeniden düşünülmesi ile ilişkilidir. Kumaş, kâğıt ve elyaf gibi malzemelerin bir anlatı ya da bellek ile birlikte hareket ettiğini söylemek mümkündür ve bu husus tasarım sürecini de ilgilendirmektedir (Holmes, 2015).

Yavaş moda ve üst dönüşüm konusunu ele alan Doç. Dr. Şölen Kipöz, akademisyen kimliğinin yanında aynı zamanda tasarımcı olarak çeşitli şehirlerde çalışmalarını sergilemektedir. “Sürdürülebilir Moda” kitabının editörü Kipöz, yerel zanaata, çevreye duyarlı, uzun ömürlü bir moda anlayışını kitabında açıklamakta ve üst dönüşüm yönteminin çağdaş ve yaratıcı yanlarını göstermektedir. Kipöz, bu kitabında anneannesinin kendisine bıraktığı giysileri üst dönüşüm yoluyla yeniden tasarlamıştır. Kipöz eski olarak addedilerek bir kenara itilen veya çöpe atılan giysilerdeki değerleri ile bellek aktarımına vurgu yaparak eskitmek yerine dönüştürmek olasılığına odaklanmaktadır (Atalay, 2015:38). Geçmişle ilgili duyulan özlem ve istek, ölçekle veya bütünlükle ilgili olmamakla beraber geçmişten gelen nesnelerin bizim açımızdan değeri, “maddiyatı bizden kaçan olaylar”a bizi bağlamasıdır (Adamson, 2018:125). Baydar’a göre Kipöz’ün ailesinden kalan giysilerle gerçekleştirdiği çalışmalarının önemli yönlerinden biri zaman ve bellek öğelerini zamanda donmuş gibi korunan müzelik parçalar gibi ele alınmaması, her giysinin yeniden biçimlendirilerek başka giysilerle eklemlenmesine izin verilmesiyle şimdi yaşanmakta olan bir geçmişi andırmasıdır (2015:94).

Denham adlı denim markası, tarihsel, kültürel veya yöresel değerleri olan kumaşları biriktirerek üst dönüşüm yoluyla ürünlerini oluşturmaktadır. Markanın özgün taraflarından birisi ise Amsterdam ofislerinde bulunan Denham Giysi Kütüphanesi’dir. Japon iş kıyafetlerinden, İkinci Dünya Savaşı askeri üniformalarına, ordu malzemelerinden ve seyahat ekipmanlarına kadar geniş bir yelpazeye sahiptir. Kitaplıktaki her öge benzersiz bir hikâye anlatmaktadır. Buradaki her parça incelenerek, analiz edilerek hammaddeler, detaylar ve terzilik gelenekleri ile beraber bugün için tekrardan tasarlanmaktadır. Markanın 2017 Sonbahar/Kış koleksiyonundaki “Recut Parka”, ceketleri İkinci Dünya Savaşı’nda Hollandalılar tarafından kullanılan askeri çadırlardan hazırlanmıştır. Ceketlerin her birinin orijinal çadırın güneş ışığına ve diğer yıpranmalara maruz kalmasından ötürü birbirinden farklı renkleri vardır (Bkz. Şekil 45). Bu ceketler yalnızca 250 adet üretilmiştir.



Şekil 45. Re-cut parka ceket örneği

Kaynak: <https://www.denhamthejeanmaker.com/introducing-the-recut-parka.html>, Erişim tarihi:

25.11.2018, 11:00

Viyana’da kurulan Km/a adlı marka, moda, sanat ve performans kavramlarının birleşiminden bir araya getirdikleri tasarımlarında, atılmış ve kullanılmış malzemelerden yararlanmaktadır. Çatı kâğıdı, pirinç ve posta nakliye çantaları, hapishane battaniyeleri, rüzgâr sörfü yelkenleri ve hizmet dışı bırakılan paraşütler gibi bir dizi malzemenin kullanıldığı koleksiyonlarında, her bir öge ayrı ayrı el yapımı ve benzersizdir. Avusturya’daki “Justizanstalt” adlı hapishanede mahpuslar tarafından yapılan ve kullanılan battaniyeleri toplayarak palto tasarımları gerçekleştiren marka, battaniyelerin üzerindeki yamaları ve delikleri birer yaşanmışlık ögesi altında da incelemektedir (Bkz. Şekil 46). Moda endüstrisinin hızına karşın, tasarımlarının zamansızlığını simgelemek üzere markanın logosu bir saat şeklinde tasarlanmıştır.



Şekil 46. Battaniyeler kullanılarak gerçekleştirilen tasarım

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/211950726187793793/?lp=true>, Erişim tarihi: 25.11.2018, 11:25

London College of Fashion’da eğitmen olan Kate Fletcher, Local Wisdom (Yerel Bilgelik) adlı projesiyle, 9 ülkedeki 16 noktada insanların uzun yıllar severek giymiş oldukları, birtakım anıları olan, değiştirilmiş/dönüştürülmüş giysilerin hikâyelerini ve fotoğraflarını internet aracılığıyla paylaşmaktadır. Bu projenin düşündürdükleri ve birikimleri Fletcher’ın “Craft of Use (Kullanım Zanaatı) adlı kitabın oluşmasında önemli bir rol oynamıştır. Kitapta giysilerini onaran, malzemenin özelliklerine göre kullanma becerileri geliştiren, bakım ve muhafaza etme konusunda duyarlılıklarını dile getiren kullanıcıların kendi ağızlarından aktardıkları yer almaktadır. Bu özellikleriyle, bireylerin belleklerinde yer etmiş yaşanmışlıkları giysilerin diliyle okuyarak farkındalık geliştirmek adına özgün bir çalışmadır. 1970’lerin sonunda İngiltere’nin kuzeyinde gençken yaşayan bir kişinin annesi tarafından eski yün parçalarından örülmüş bir atkının hikayesi bulunmaktadır (Bkz.Şekil 47). “Memory Scarf (Bellek Atkısı)” verilen bu atkının sahibi renk körüdür ve kullanıcı turuncu kısmın annesi tarafından onun için örülen bir çeşit kolsuz kazaktan, mavi kısmının ise kız kardeşi için örülen bir jarse kazaktan oluştuğunu, kendi hatıralarıyla aktarmıştır (Fletcher, 2016:26).



Şekil 47. Memory Scarf

Kaynak: <http://localwisdom.info/use-practices/view/77>, Erişim tarihi: 25.11.2018, 21:44.

Eski kıyafetlerin veya tekstil ürünlerinin tarihini ve kültürünü takdir ederken, basit ve özgün bir değer arayışı içinde olan “Kuon” adlı marka eski kıyafetler hakkındaki mevcut geleneksel düşünceye meydan okuyarak tasarımları yeni bir değerle üretmektedir (Bkz. Şekil 48). Japonca’da “sonsuzluk”, “uzak geçmiş veya gelecek” ve “kalıcılık” anlamına gelen markanın üretim tekniklerinden bir tanesi, Japonya’da 150 yıldan fazla süredir devam ettirilen “Boro” adlı tekstil onarma yöntemidir (Kuon, 3 Şubat 2020). Aşınmış ve işe yaramaz tekstiller ve eski, yırtık veya yamalı giysiler anlamına gelen Boro, Sashiko adı verilen geleneksel dikiş tekniği ile keten kıyafetleri yıprandıklarında veya parçalandıklarında güçlendirmek için uygulanmaktadır. Japonya’da uygulanan bu teknik ile geçmişte insanlar kıyafetleri asla boşa harcamadan en küçük parçaları bile dönüştürerek, birçok nesilde aynı kıyafetlerin giyilmesi sağlanmıştır. Boro, aile tarihi ve hafızasıyla yakından ilişkili ve özgün tekstillerle değerler yaratma mücadelesinin önemli bir örneğidir (Kuon, 3 Şubat 2020).



Şekil 48. Kuon'a ait bir tasarım

Kaynak: <https://www.kuon.tokyo/about-kuon>, Erişim tarihi: 03.02.2020, 15:57.

Tasarımcıların üst dönüşüm uygulamaları içinde en çok benimsediği dekonstrüksiyon yöntemi Rachael Cassar'ın tasarımlarının temelini oluşturmaktadır. Yavaş modayı savunan tasarımcı Cassar, deneysel yöntemlerle titiz işçiliği, yeniden yapılandırmayı ve doğrudan manken üzerinde uyguladığı kolaj teknikleriyle kullanılmış ve atılmış malzemelere yeni bir hayat vermektedir (Bkz. Şekil 49). Cassar, üst dönüşüm ve bellek ilişkisini aşağıdaki cümlelerle ifade etmektedir:

“Üst dönüşümle, geçmişte materyalleri yeni bağlamlar içinde kavramsallaştırıyorsunuz, bu yüzden her zaman hafızayla bağlantılı, ancak benim açımdan bu hafızayı kabul ederek yeni bir hafızanın o nesneye katkıda bulunmasına izin vermek gibi. Bence bir yabancı olarak, bu hafızadan kaçamazsınız ve sürekli olarak birinin bu giysiyi giydiği gerçeğiyle çevrilisinizdir. Bu giysinin geçmiş bir yaşamı vardır. Bence bu, üst dönüşüm sürecinin çok önemli bir parçası; bu kullanım alanına bağlanmak, onu anlamak ve bundan da korkmamak.”



Şekil 49. Rachael Cassar’a ait bir tasarım

Kaynak: <https://www.rachaelcassar.com/gallery/w12cgj3zeslzwkhnymknno2mdp5uz7>, Erişim tarihi: 03.02.2020, 15:57.

Rachael Cassar, yeniden ele aldığı ve yakından incelemeye başladığı malzemeleri farklı kavramlar kapsamında değerlendirmektedir. Bu açıdan, Cassar’a ulaşan farklı malzemeleri kullanmak sadece teknik açıdan göz önünde bulundurulmuş bir tasarım sürecini kapsamamaktadır. Cassar, aynı zamanda malzemenin geçmiş dönemini de içselleştirdiği bir tasarım anlayışına sahiptir:

“Bence üst dönüşüm, hafıza ile iç içe geçmiş durumda. Ama benim için bu giysiye şimdiki hafızamı eklemekle ilgili. Kendi mührümü. Sanırım bu, malzemeleri nasıl topladığınız, onlarla nasıl etkileşim kurduğunuz, onlarla geçirdiğiniz zamanın hatırası, bu sadece kendi gündeminizi empoze ettiğiniz bir malzeme olmaktan çok ileri-geri hareketleri olan bir diyalog; tarihi okumaya ve var olan bir şey üzerinde çalışmaya çalışıyorsunuz. Bu yüzden, bu parçaya dair hatırladığım anım bu oluyor, o nesnenin geçmişine yönelik bir hafızam olmadığını düşünüyorum. Bu hızla ilerleyerek kendi mührümü bastığımı düşünüyorum. Ama ilginç olan bana bağışta bulunan birçok nesnenin sahiplerinin o nesnelere ilişkin hikayelerini anlatması. Bu benim sürecime müdahil oluyor çünkü o giysilerin arkasındaki insanları anlamaya çalışıyorum. Ki bu da işleri daha zorlaştırıyor çünkü sadece onları daha iyi anladığım için tasarım ve üretim sürecine onları da eklemek zorunda hissediyorum.

Etrafımda onlara ait bir arşiv var. İkinci el dükkanlarından topladıklarıma kıyasla bu örneklerde o insanların varlığının daha da hissedilir olduğunu düşünüyorum.”

Cassar’ın belirtmiş olduğu gibi üst dönüşüm bağlamında tasarım sürecindeki değerlendirmelerde, geçmişten gelen nesneler bugünün verilerini de kendine dahil ederek dönüşmektedir. Bu yöndeki bir tasarım süreci, planlanmış ve önceden belirlenmiş fikirlerin hayata geçirilmesinden daha çok, zaman içinde çeşitli değerlendirmelerde ve alternatiflerde bulunarak ilerletilen, malzemenin adeta anlatacaklarının dinlendiği bir süreçtir.

Bununla birlikte, tasarım sürecindeki belleğe ilişkin kimi değerlendirmeler, markaların kimliğini oluşturmak konusunda da rol oynayabilir. Glenn Adamson, tasarım, zanaat ve çağdaş sanatın kesişimlerinde araştırmalarını ve çalışmalarını yürütmekte olan Amerikalı bir küratör ve yazardır. Adamson, üst dönüşüm ve bellek arasında kurulan ilişkinin markaların tanıtım prensibi olarak benimseyebileceği bir yol ve değerlerin aktarılacağı bir dil olarak ele almaktadır. Adamson, kendisiyle yapılan görüşmede aşağıdaki ifadeleri dile getirmektedir:

“...Üst dönüşüm ve bellek arasındaki ilişkinin ne olduğu önemli bir sorudur, çünkü belleğin üst dönüşüm sürecine bağlı olarak bir tür değeri vardır. Çünkü onun özünde bir geçmişi koruduğu görülür ve bence bu, pazarlama prensibi olarak da önemlidir. Onun nasıl yapıldığına ve nasıl anlatıldığına bağlı olarak, hafızanın üst dönüşümde her anlamda önemli bir değeri olduğunu düşünüyorum ve bu süreçlerin tüketici tarafından desteklenmesi de bir tür motivasyon konusu olarak ortaya çıkmaktadır.”

Adamson’un değinmiş olduğu konuya ilişkin, Zero Waste Daniel markasının tasarımcısı Daniel Silverstein ise, kullanıcılar malzeme ile geçmiş zamanda direkt olarak ilişkide bulunmasa bile, satın alınan tasarımların üretim sürecinde gerçekleşen titiz değerlendirmelerin ürünlere sirayet ettiğini ve bunun tüketiciler tarafından anlaşıldığını ifade etmektedir:

“...Bendeki artık malzemelerin çoğunun nereden geldiğini hatırlıyorum. Bunları nereden bulduğumu biliyorum. Ve bence bu enerji kendini yansıtıyor. Sanırım hafızanın gücüne ve bu farklı fenomenlerin enerjisine inanan herkes, bir şeyin içindeki enerjiyi hissedebilir. Bu kıyafetler sevgi ile el yapımı olarak üretildi.

Sanırım fabrikada üretilen şeylerin kötü koşullarda üretilmesinden daha güçlü yankılara sahipler.”

Giysilerimiz, tekstil lifinden başlayarak, bireysel açıdan ayırt edici özelliklere kadar soyut ve somut anlamların asambلاجıdır. Bu asambلاجlardaki anlamları yakaladıkça ve açığa çıkardıkça giysilerimizi yeniden düşünebilir ve onları yeniden kullanma yönünde yöntemleri geliştirebiliriz. Giysileri satın alırken ve onları kullanırken düşünmemiz gereken şeylerden biri de onlarla muhakkak bir bağ kuracak olmamızdır. Giysilerle kurduğumuz ilişkiler onları yeniden kullanmak ve onarmak için bizlere kapılar açacaktır (Odabaşı, 2020). Ama yeniden kullanım bize üretken ve pozitif olmanın yollarını gösterirken, bunun tersini hissettiğimizde ne yapmamız gerektiği konusunda çok fazla yardımcı olamıyor. Belki de buna verilecek en iyi cevap, üzüntüyle veya bıkkınlıkla örtüşen giysilerin, beraberlerinde taşıdığı anılardan habersiz tüketicilere yeni olanaklar yaratması için ikinci el dükkânlarına giden yolu bulması gerektiğidir (Odabaşı, 2020). Kullanılmayan eşyalar ve kıyafetler ikinci el dükkânlarına bırakılarak yeni bir yaşam kazandığı gibi, aynı zamanda ihtiyaç sahiplerine verilerek de başka bir kullanım sürecine eklenebilir.

Tasarımcılar, sadece fiziksel eskimeye yoğunlaştıklarından, metafiziksel dayanıklılıkları göz ardı etme eğilimindedirler. Yaratıcı bir endüstri olan tasarımın, fiziksel üretim konusundaki duyarlılığa ara vererek, metafizik faktörlerin sürdürülebilirliği hakkında daha fazla bilgi edinmeye başlaması yaşamsal önem taşımaktadır (Chapman, 2015:55). Fletcher, çalışmasında bu metafizik özellikleri moda alanında bir takım sorular ile ele almaktadır. Bilinmeyen geleceklerle tasarımı nasıl yapacağımız, bir giysinin bağlamının bir parçanın hayatı üzerindeki etkisini nasıl dikkate alacağımız, etki alanımızdaki giysilerde yaşam deneyimini nasıl yaratacağımız ve başkalarının katkısını nasıl kabul edeceğimiz soruları cevaplanmayı beklemektedir (2016: 118).

6. BÖLÜM

MODA TASARIMI EĞİTİMİ

6.1. MODA TASARIMI EĞİTİMİ KAPSAMINDA ÜST DÖNÜŞÜM YÖNTEMİNİN İNCELENMESİ

Sürdürülebilir bir yaşamı gerçekleştirmek adına çeşitli paydaşların birlikteliğini vurgulayarak, sorunlara çözümler geliştirmeyi hedefleyen Worldwatch Enstitüsü'nden “Yeryüzü Eğitimi Projesi” müdürü Erik Assadourian, bireylerin sürdürülebilirlik öncüleri olmasını sağlamak için eğitim içeriğinin yeniden kurgulanması yönünde adımlar atılması gerektiğini ifade etmektedir (Assadourian, 2017). Moda tasarımı eğitimi içinde ise sürdürülebilirlik konusunda yapılan çalışmalar, sürdürülebilirliğin çok yönlü bileşenlerinin olduğunu göstermektedir (Odabaşı ve Yüksel, 2019).

Tekstil ve moda tasarımı eğitimi bağlamında sürdürülebilirlik eğitimi, ve bu kavram kapsamında uygulanacak tasarım yöntemleri öğrencilere aktarılmadan, tasarımcının sürdürülebilirlik konusuna duyarlılıkla yaklaşması oldukça zordur (Şahin ve Yüksel, 2020). Öğrencilerin sürdürülebilirlik konusunu projelerle deneyimlediği takdirde somut olarak anlayabildiği ve yeni fikirler geliştirdiği ortaya çıkmıştır. Bu yöndeki projelerde, çözüm önerilerinin somutlaştırılması konunun teoride kalmamasını sağlamakta ve uygulama ile işbirliğini oluşturmaktadır (Odabaşı ve Yüksel, 2019). Dieffenbacher (2013), yaratıcı tasarım sürecini doğrusal veya seçkisiz (deneysel) olarak ayırt eder. Buna göre, fikir/araştırma-temanın oluşturulması/görselleştirme- tasarımı oluşturma/üç boyutlu sunum evreleri doğrusal ilerlemekte, seçkisiz süreçlerde ise tüm bu aşamalar arasında gel-gitler ve karmaşık süreçler yaşanmaktadır. Bu bağlamda öğrenci, tasarımların sadece fikirlerini değil, sürecini de sahiplenmelidir (DeLong vd., 2017).

Gözde Göncü Berk'in de içinde yer aldığı “Exploring an Up-cycling Design Process for Apparel Design Education (Hazır Giyim Tasarımı Eğitimi için Üst Dönüşüm Tasarım Sürecini Araştırma)” adlı çalışmada öğrencilerin tasarım yöntemlerini üst dönüşüm projelerinde malzemeye daha fazla odaklanmaya yönelik geliştirdikleri ve tasarım sürecinde daha az özgürlüğe sahip olmaları dolayısıyla her karara çok daha fazla dikkat ettikleri ortaya çıkmıştır (DeLong, vd., 2017). Gözde

Göncü Berk, üst dönüşümü gerçekleştirdiği derslerinde yaşadığı deneyime ilişkin aşağıdaki yorumları dile getirmiştir:

“Kimi zaman öğrenciler projelerinde artık durumuna gelmiş bir ürünü hayata kazandırmaya çalışıyor. Fakat öğrenciler üst dönüşüm yöntemiyle farklı giysileri bir araya getirdiklerinde bazen kurtarmaya çalıştıklarından daha fazla artık malzeme üretiyor. O yüzden buna da bir sınır getirmek durumundayım çünkü o giysiler başkaları tarafından giymeye devam edilebilir ya da lif içeriklerine bağlı olarak geri dönüştürülebilir.”

Eğitim bağlamında tasarımcı adaylarına kazandırılması gereken bilgi ve beceriler, modanın üretim-tüketim-atık/artık süreçleri ile gezegenin karşı karşıya kaldığı çevresel kriz açısından değerlendirilmelidir (Şahin ve Odabaşı, 2020). Bu açıdan, üst dönüşüm yöntemi kullanılarak ürün geliştirmek, moda sisteminin içindeki malzeme tedariki, imalat ve tüketim süreçleri ile bütüncül bir sistem içerisinde düşünülmelidir. Timo Rissanen, bu konuya ilişkin aşağıdaki yorumları yapmaktadır:

“Öğrenciler üst dönüşüm yaptıklarında, genellikle bir sistem bağlamında düşünmüyor. Yapılanlar yeni bir giysi üretmenin ötesine geçmiyor genelde. Bireysel olan uygulamaları, özellikle tasarımcı olmayan bireylerin üst dönüşüm yöntemiyle tanışmalarına sevinyorum ancak sistem düzeyinde düşünmemiz gerektiğini düşünüyorum. Bence moda tasarımı eğitimi bağlamında, daha büyük sistemler içinde üst dönüşümü düşünmemiz gerekiyor. Hızlı moda markalarındaki gibi bir üründen binlerce adet olması değil kastettiğim, ama üst dönüşüm yapıldığında, sistem düzeyinde bu ne anlama geliyor? Mesela, bu daha büyük bir ölçekte uyarlanabilir mi? Bu gerçekten büyük üreticiler ölçeğinde olmak zorunda değil, Eileen Fisher markasındaki gibi, örneğin 200 birim üretilebilir mi?”

Sürdürülebilirlik kavramının tartışılması ağırlıklı olarak materyal düzeyde ilerlemekte ve tasarım sürecinde yaşanan sorunlar ortaya konmaktadır. Bununla beraber, sosyal eşitlik konusunda yaşanan eksikliklerin de göze çarptığını belirten Hazel Clark, tasarımın diğer alanlarında benimsenen çeşitli sosyal ihtiyaç odaklı yöntemlerin varlığının moda tasarımı alanı içinde eksik olduğunu ifade etmektedir:

“Tasarımcılar gerçekten daha fazla şey üretmek için eğitiliyor, burada biraz paradoks var. Ve gerçekten yapmaya geldikleri ve yapmak istedikleri şey de bu. Bence tasarımın diğer alanlarında, son 10-20 yıldır, tasarımın sosyal hedef

ihtiyaçları açısından tanımlanabileceği ve tanımlanması gerektiği konusunda daha büyük bir kabul var. Ve kesinlikle elde edilmesi gereken sonucun daha fazla ürün ve eşyalarla sunulmasına da gerek yok. Moda tasarımında aslında durum pek bu yönde değil. Ve bu konular moda alanı için çok zor çünkü eğer sürdürülebilirlik adı altında moda ürünleriyle tüketim ve üretimle metalaşmaya gidilirse, sorunların temeline girilmeyecektir.”

Moda tasarımı eğitiminde işlenecek en önemli konulardan bir tanesi, modanın kapitalist ekonomi içinde nasıl yer aldığı konusudur. Bu sistem içindeki hiyerarşiyi sorgulamak ve tercihlerimizin arkasında işleyen mekanizmaları görmek önem teşkil etmektedir. Christina Moon, emek, sermaye ve işgücü konularına değindiği derslerinde deneyimlediği bir anıyı aşığıdaki gibi ifade etmektedir:

“Derslerim sermaye ve küresel kapitalizm üzerine gerçek bir eleştiri kuruyor. Modayı ona bakmanın bir yolu olarak kullanıyorum, ama hızla tükettiğimiz ve kolayca elden çıkardığımız başka herhangi bir maddi nesneler sisteminden de bahsediyor olabilirdik. Asıl zorluk sisteme katılan dünyadaki diğer topluluklarla aramızdaki bağlantıları, farklı bir perspektifte farklı bir rol oynamanın yolunu bulmaktır. Bir lisans dersimde öğrencilere Amazon alışveriş sitesinde, alışverişlerini tamamladıklarından sonra, sepet amblemini tıkladıklarında ne olduğunu sordum ve beklediklerini söylediler. Bazen hızlı kargo ile 1 gün, bazen 3 gün veya 1 hafta... Kargo geldikten sonra ise o duygunun geri geldiğini ve tekrar tıklamak istediklerini belirttiler. Bu konuyu çok konuştuk ama konuşmanın hiçbir yerinde, siparişe tıkladığında, siparişin bir veri sisteminde ortaya çıktığı, sonra ambarın çağrıldığı, sonra 1 hafta öncesinden gelen konteynır gemisinden ambalajların açıldığı, onun öncesinde de bu ürün üzerinde çalışan işçilerin bu ürünü 1 gün içinde ürettiğini hayal etmiyorlar. Sanki orada her gün meydana gelen bütün bir olaylar zincirini hayal etmiyorlarmış gibi. Bütün bu süreç, beni onu üreten kişiye bağlar. Sanırım dersimde yapmaya çalıştığım, öğrencilerin siparişlerin kaç gün içinde geleceğini düşünmelerini bırakıp, o sepete tıkladıktan sonra gerçekleşen olaylar zincirini düşünmelerini sağlamak. Bence bu zorlayıcı çünkü kendi evreninizin merkezi olduğunuzda küresel olanı ve başka bir yerde başka birinin hayatının nasıl olduğunu düşünmek zor.”

Ne türde bir değişimi arzuluyorsak, o yönde tasarımı gerçekleştirmek bir yaklaşım olarak benimsenmelidir. Eğitim açısından, sürdürülebilirlik kavramı moda

tasarımı bölümlerinde, geleneksel olarak süregelen tasarım eğitimi anlayışından sıyrılarak, politik, felsefî ve sosyolojik sorgulamalarla beraber ele alınmalıdır. Böylelikle çoğu zaman yalnızca ekolojik tahribat ve atık analizlerinin hesap edildiği ve bu bakış açısıyla hep bir ayağı eksik masa görevi gören sürdürülebilir moda konusu, modanın hangi sosyal gruplarda “kim ve ne olmak için” konusuna değindiği ölçüde psikoloji ve politika alanlarını da kapsar duruma gelerek daha eleştirel ve bütüncül bir yaklaşıma sahip olabilir (Odabaşı, 17 Kasım 2019). Sürdürülebilirliğe ulaşmayı düşündüğümüzde, bu hedefin oldukça zor olduğu gerçeği ile karşılaşmaktayız. Ekolojik ve sosyolojik tahribatın düzelmesinin kolay bir yolu bulunmamaktadır. Adamson’a göre daha az ve daha iyi nesnelerle kültürel bir ilgi geliştirerek, aşırı tüketime ve israfa yönelik eğilimlerimizi azaltmamız mümkündür (2018:136). Kısa ömürlü moda nesneleriyle dolu bir dünyada sorumlu ve dikkatli bir şekilde yeni nesneler yaratma sorunu, sadece fiziksel koşulları ve nesneleri tasarlama sorunu olarak karşımıza çıkmamaktadır. Aynı zamanda, sorumluluk, empati ve sağlıklı ilişkilerimizi ve bağlılıklarımızın ne olduğunu anlamamız için metafizik öğeler üzerine düşünmek ve bu öğeleri moda tasarımı eğitiminde verilecek derslerin içinde tartışmak ve üretim biçimlerini yeniden düşünmek durumunda olduğumuz ortaya çıkmaktadır.

Yüksel ve Odabaşı (2020), tekstil ve moda sektörünün rekabete ve satışa dayalı odağı ile tasarımcıların kaygılarının oldukça farklı olduğunu vurgulamaktadır. Fakat üniversite ortamı, dünyayı anlamak, düşünmek ve öğrenmek için uygun bir ortamı sağlamaktadır. Çalışma hayatına başladıktan sonra, bu denli düşünme özgürlüğüne ve zamanına sahip olunmaması dolayısıyla, üniversiteler başkalarıyla bağlantı kurmanın yollarının araştırılacağı, çeşitli fikirlerin denenebileceği ve yenilikçi yaklaşımların tartışılabileceği bir ortamdır. Bununla birlikte, moda tasarımı eğitiminde süregelen, eğitmenlerin öğrencileri sadece yapmış olduğu üç boyutlu tasarım projelerine göre değerlendirme anlayışından dolayı, öğrenciler birbirlerini birer rakip olarak görmektedir. Bu durum esasen üniversitelerin kültüründe yer alan paylaşım alanlarının göz ardı edilmesine ve öğrenciler arasında sağlanabilecek çoksesliliğin önüne geçmesine neden olmaktadır. Modanın rekabete dayalı bir sistem olduğunu ve işbirliğini ortaya çıkarmanın oldukça güç olduğunu vurgulayan Otto von Busch, eğitim sistemindeki sorunlar arasında, alternatif yöntemler geliştiren

öğrenciyi değerlendirme esnasındaki süregelen tutum ve anlayışın yetersiz olduğunu dile getirmektedir:

“Aslında öğrenci biraz açık fikirli olsa ve modayla başka bir şey yapmak istese bile, bizim değerlendirme biçimimizden mezun olma şekli uygun değil; çünkü notlandırmayla ve sonra da öğrencileri terfi ettirmeyle yürüyen bir anlayış hakim. Demek istediğim, eğitimde bu tür uygulamaları benimseme şeklimiz yeterince güçlü değil, bu yüzden fantastik fikirler ortaya atan öğrencileri bile desteklemiyoruz çünkü sistem farklı uygulamaları tanımıyor.”

Modanın nasıl şiddetsiz olabileceğini düşünmek ve şiddetsizliği oluşturmak moda eğitmenleri ve tasarımcılar için bir başlangıç noktası olmalıdır. bell hooks⁷ (2018; 2020), iyi sevginin sadece romantik bağlar için geçerli olmadığını, tüm anlamlı ilişkiler için bir görev olduğunu çalışmalarında ifade eder. Sevgi konusu bakım, özen, şefkat, sabır ve nezaketle birlikte anıldığında eğitmen de tasarımcı da, üretim bandında yer alan işçilerin sorumluluğunu hissetmeye başlayarak yıkıcı yerine yapıcı bir tasarım anlayışına sahip olabilir. bell hooks’un kişisel tarih ve biyografik özelliklere eğildiği sevgi kavramını moda tasarımı eğitimine getirebildiğimiz ölçüde belki çok sesli, cezasız ve yargısız bir moda anlayışından bahsetmeye başlayabiliriz (Tanveer, 2018). Bu açıdan, unutulmuş bir moda değil, hatırlanan bir giyim anlayışını gündeme getirirken, giysilerimizde neleri sevip neleri sevmediğimizi, hangi arzularımızın kıyafetler aracılığıyla gerçekleştiğini, bireysel tarihimizde giysilere dair anılarımızı, moda mitleri ve popüler kültürün uçuculuğunun üzerimizde nasıl etkiler bıraktığını açık yüreklilikle tartışabileceğimiz ortamları oluşturmamız. Bu konuyu sürdürülebilirlik açısından ele aldığımızda ise, sadece nesneleri tasarlamak gibi bir kaygımız olmamalıdır; yeni tartışma alanlarını, içinde rahatlıkla paylaşımı gerçekleştirebileceğimiz ve giyim ile ilişkilendirdiğimiz değerlerimizi gözden geçirebileceğimiz ortamları da tasarlamayı ve oluşturmayı hedeflemeliyiz. Bunun en kolay uygulanabilir alanlarından bir tanesi de tasarımcının yetiştirildiği okullar ve üniversitelerdir. Bu tartışmaların açıklıkla ve esenlikle eğitim kurumlarında düzenlenebilmesi, endüstrinin içinde yapılabilecek düzenlemelerden ve iyileştirme çabalarından daha kolay gerçekleşebilmektedir. Han, Almanca’da saygı anlamına gelen “Rücksicht”, kelimesinin geriye bakmak anlamına geldiğini, dikkat

⁷ bell hooks, kullandığı takma isimle annesine ve büyükannesine takdirini göstermektedir. Aynı zamanda kimliğinden ziyade fikirlerinin önemsinmesini arzuladığı için, adının geçtiği yerlerde ismi küçük harflerle yazılmaktadır.

ve önem anlamlarını taşıyan kelimesi ile açıklamaktadır (Han, 2017:1). Eğer moda sistemi, tıpkı Benjamin'in "Tigersprung" kavramında olduğu gibi, geçmişe doğru bir sıçramaysa, bu sıçramayı bir hareket olarak kabul edebilir ve metaların oluşması için değil ama geçmişten alınacak dersler ve deneyimlerden çıkarılacak yorumlar olarak yorumlayabiliriz. Çalıların arkasındaki kaplanın sıçrayacağı geçmişi, modanın çarkını bugün döndürmek için seçmemeli, fakat bulup getireceği anıları ayıklayabilmeliyiz. Bu noktada şu soru karşımıza çıkmaktadır: tasarımcılar olarak sıçramaları düzenleyebilir miyiz? Nihayetinde, zamanın gerisine doğru yönelen hareketin kendisinde yanlış görülecek bir durum yoktur; modadaki sorun, o geçmişten bugüne getirilen şeyin amacının tüketimi hızlandırmak ve sınırsızlığı kışkırtmaktadır. Tasarımcıların geriye doğru bakmayı ve geçmişe sıçramayı sürdürülebilir bir yaşama yönelik dikkatli ve özenli bir biçimde gerçekleştirmeleri konusunda eğitime oldukça büyük rol düşmektedir.

Yapılan görüşmeler ve alan araştırmalarından elde edilen verilerle, üst dönüşümün, sürdürülebilir moda tasarımı eğitiminde bir tasarım yaklaşımı olarak işlendiği ortaya çıkmıştır. Farklı sosyal topluluklarla ve yerel çevrelerle etkileşime geçmeksizin gerçekleştirilen üst dönüşüm yöntemi ancak yeni bir nesne tasarlamakla sınırlı kalmaktadır. Yerel kaynaklar ve üretim yöntemleri kullanıldığı zaman ise, üst dönüşüm konusu sadece ekolojik açıdan bir değerlendirmeye sınırlı kalmayarak, sosyolojik bağlamda da ele alınmaya başlanır. Bu açıdan, üst dönüşümün sürdürülebilirliğe yönelik bir paradigma değişimindeki rolü, sosyal ilişkiler içerisinde bir iş planı oluşturarak devamlılığı sağlamak yönünde olmalıdır.

Halihazırda yapıbozuma uğrayan kıyafetlerin, ileriki dönemlerde başka bir amaçla tekrardan üst dönüşüme veya yapıbozuma uğraması daha kolay olmaktadır. Bu sonuçtan elde edilecek çıkarımlardan birisi de, neden kıyafetlerimizi bu değerlere göre tasarlamadığımızdır. Özellikle moda tasarımı eğitimi düşünüldüğünde, farklı amaçlar ve dönemler için giysilerin yapıbozuma uğratılarak dönüştürülmesi ve yeni görünüm ve anlamlar elde edilerek giysilerin uzatılması konusunda verilecek uygulamalı eğitimler tasarımı nasıl ele aldığımız konusunda düşünmemiz için yeni kapılar açmaktadır. Fletcher'a göre (2016) moda açık uçlu bir süreçtir ve değişimleri, kişisel hikâyeleri ve farklı deneyim türlerini kapsayan kıyafetler de günlük hayatın içinde yer alan hareket hâlindeki nesnelerdir. Tasarımcılar, bir tema seçerek görsel referanslardan yaratıcı bir süreçte başlama konusunda eğitim görürler, fakat yaşam

öyküleri, üretim teknikleri ve kullanım alışkanlıklarıyla bunu tamamlamak konusunda yeterli donanıma sahip olamamaktadırlar. Yeniden kullanım, üst dönüşüm ve onarım, eğitim sisteminin bir parçası olduğu takdirde, moda nesnelerini zamanın hareketleriyle şekillenen nesneler olarak tasarlamayı düşünmeye başlamak eğitim içerisinde önemli bir yere sahiptir. Zaman ve nesne ilişkisi üzerinden yapılacak değerlendirmeler ve uygulamalar sürdürülebilir moda eğitimi içinde bir kriter olarak yer almalıdır. Böylelikle, zaman ile birlikte değişerek daha uzun süre hayatına devam eden, bitmemiş, tamir edilmeye ve değiştirilmeye devam edilebilecek, adeta hareket halindeki nesnelerin tasarımı ortaya çıkacaktır (Tonkinwise, 2004).



7. BÖLÜM

UYGULAMALAR

7.1. ÜRETİMLER, UYGULAMA SÜRECİ VE ANALİZLER

Tez kapsamında üretilen sanatsal çalışmalarda geçmişe ait parçaların, giysilerin veya kumaşların üst dönüşüm yöntemiyle tekrardan aktifleştirmek ve yeniden anlatmakla beraber bellek, süre ve zaman kavramlarını ortaya çıkarmak da amaçlanmıştır. Tezin konusu kapsamında gerçekleşen sorgulamalar sonucunda ortaya çıkan eserler, araştırma boyunca elde ettiğim çıkarımları yansıtmaktadır. Bu noktada tezin kendisi bir bellek haritasını oluştururken, görüntüler ağırlıklı olarak, iz bırakma ve o izi takip etme üzerine kurulmuştur. Moda kavramlarına ilişkin araştırmalar, nesneye yönelik araştırmalar ile iç içe geçmiştir. Bu açıdan bakıldığında, eserlerde anlatılmak istenen tarihsel bir geçmiş değil, farklı oluşlarla çeşitlenen, rizomatik biçimde yorumlanan bellektir. Bu sebeple gerçekleşen çalışmalarda geçmişi yaşatmak veya sürdürmek gibi bir gaye güdülmemiş, fakat yaratım sürecine dair ortaya çıkan kavramlar, yapma biçimleri ve teknikler ile “süre” mefhumu anlatılmıştır.

Bu tez içinde yapılan ve tezin konusu bağlamında ele alınan eserler, çalıştaylar, alet kutuları ve fanzinlerde bir tür yetenek, yeterlilik veya beceri tartışılmamış, bunlardan ziyade disiplinli bir çalışma yürütmek önem arz etmiştir. Bellek ve üst dönüşüm arasındaki ilişki, kimi zaman moda ve bellek arasındaki ilişki hakkında çıkarımlarda bulunmaya fırsat vermiş, kimi zaman ise üst dönüşüm konusunun aktivizm yoluyla topluluklara nasıl aktarılabilceği konusu, gerekli tartışmalar yürütülerek gerçekleştirilmiştir.

Çalışmaları üretim süreci, esasen bir tür “toplama ve eksiltme” ilişkisi içerisinde incelenebilmektedir; tez yazım süresince gördüklerim, deneyimlediklerim, karşılaştıklarım, araştırmalarım ve çeşitli şekillerde yapmış olduğum üretimlerin hepsi biriktirdiğim ve bütün bu biriktirdiklerim arasından araştırmanın bütününe uygun olanları seçerek azalttığım yönünde oluşmuştur. Araştırmanın kendisi farklı kavramları ele alarak oluşan bir yapıyı sunmakta ve buna paralel gelişen üretimler de farklı görsel araçları kullanarak çeşitlenmiştir.

7.1.1. Mışlar, Gelecek, Âti

Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Programı'nın 2016-2017 Bahar Dönemi dersi olan ve Dr. Öğr. Üyesi Serenay Şahin tarafından yürütülen “Kavram ve Biçimlendirme Stüdyosu” dersi dâhilinde yaptığım çalışmalar, bellek kavramından yola çıkarak gerçekleştirdiğim ilk uygulamalardır. Ders kapsamında Bergson'un “Madde ve Bellek” adlı kitabı incelenerek, imaj ve asamblaj kavramları ele alınarak, sanatsal yapıtlar yorumlanmıştır. Bu kitap ve Bergson'un çalışmaları üzerinden elde ettiğim fikirler sonucunda “Mışlar, Gelecek, Âti” adlı eser ortaya çıkmıştır. Bu eseri oluşturma sürecinin başlangıç noktası Bergson'un “süre”, “bellek” ve “algı” konusundaki fikirleri ve görüşleri olmuştur.

Bergson'un “anılara bulanmamış algının olmadığı” (2015:33-35) yönündeki tespiti ile kişinin algılarında seçici olması, ve yaşanmışlığa uygun olanı seçmesi (2015:49) benim çalışmam için geçerli bir referanstı. Eserin yaratım sürecinde etkin bir malzeme olan tekstil, tarafımdan bilinçli olarak tercih edildi. Moda tasarımı alanındaki geçmiş deneyimlerim ve eğitimim beni bu malzemeyi seçme noktasına doğal, kendiliğinden, zorlama olmaksızın yöneltti. Bir eser ortaya koyarken, tercihimin ve algılarımın öncelikli olarak tekstil malzemesine yönelmesi bu açıdan kişisel deneyimlerimle ilişkiliydi.

Bununla birlikte, eserin çıkış noktalarından bir diğeri de “asamblaj” kavramıdır. Asamblajı, eser için bir teknik ve fikir olarak benimseyerek, farklı tekstil dokuları ve yüzeyleri, çeşitli dikiş teknikleri ve farklı malzemeler ile çok çeşitli katmanları bir araya getirmeye çalıştım. Bununla birlikte ortaya çıkardığım çalışmanın oluşum sürecinin ve sonucunun, Bergson'un değinmiş olduğu kavramlar ve tanımlar ile örtüştüğünü, eserin kendisinin de geçmiş-şimdi-geleceğin bir arada bulunduğu bir zamanın içinde yer alarak farklı anların birleşiminden ve yığınından oluştuğunu görebildim.

Asamblaj, yani bir çeşit “montaj”, “toplama”, “birleştirme”, “derleme” olarak da adlandırılabilir kavram, sanat terimi olarak tanımlandığında, bulunmuş ya da yaratılmış üç boyutlu objeleri bir araya getirme tekniği olarak kullanılmaktadır (Ocvirk vd., 2013:305). Bennett, çalışmasında ise asamblaj kavramını dörde ayırarak açıklamıştır. İlki, tarih içerisinde biriken, doğaçlama ve tesadüfi olarak bir amaca

yönelik gruplamadır. Bu gruplama /bir araya getirilme durumunun yaratmış olduğu etki hakkında herhangi bir söylemde bulunulamaz, fakat ortaya güçlü bir sonuç çıkar. İkincisi, yaşayan, canlı gruplardır ve bu gruplar onu karıştıran enerjiler ve karşı kültürler ile birlikte var olur. Üçüncü olarak, birbirine eş olmayan farklı topografyaların oluşturduğu bir ağ şeklindedir; bu bağlamda da asamblajın kendisine ait bazı bölgeler ve yerler daha üstün ve güçlü bazı yerler de tam tersine zayıf kalabilmektedir. Son olarak, asamblaj, canlı veya cansız birçok aktörün (insan, hayvan, bitki, teknoloji, doğa) bir arada bulunmasıdır (2005:445). “Mışlar, Gelecek, Âti” adlı eser için Bennett’in asamblaj kavramına ilişkin yorumlarından çalışmanın yüzeylerine bakıldığında, daha güçlü ve baskın etkilerin olduğu birimler ile daha arka planda kalan, çalışmanın bütünlüğüne katkı sağlayan fakat ilk başta fark edilmeyen dokuların varlığı görülmektedir.

Bununla beraber, bu eser, parçaları bir araya farklı şekillerde getirmeyi denediğim ve zaman içerisinde farklılaşarak dönüşen, değişen bir çalışma oldu. Çalışmayı ilk olarak bir anılar yığınınından oluşan bir yelek olarak tasarladım ve elimdeki artık malzemelerden, kumaşlardan yola çıkarak oluşturmaya çalıştım. Amacım, Bergson’un hafıza ve süre konusundaki yorumlarını bireysel bir süzgeçten geçirerek aktarmaktı. Anılar yeleği olarak düşündüğüm çalışmada eserin tekstil yüzeylerini bir yeleğin kalıp formuna aktardım (Bkz. Şekil 50).



Şekil 50. Yeleğe ait ön parça

Zaman ilerledikçe, çalışmanın “asamblaj” kavramını daha güçlü vurgulaması gerektiğini düşündüm. Bu nedenle farklı birimlerin ve materyallerin zenginliğinin bu çalışmada bulunması gerekiyordu. Bu aşamada benim için şu sorular öne çıktı:

- Tekstil gibi yumuşak bir doku ve yüzey, sert bir malzemeye aktarılabilir mi?
- Tekstil malzemesinin yanında başka hangi malzemeler bir arada bulunabilir? Bu malzemeler bir araya geldiklerinde nasıl bir etki uyandırır?
- Birbiriyle uyumsuz görünen iki farklı malzeme ya da farklı iki yüzey, bir arada bulunabilir mi?

Bu soruları cevaplamak üzere farklı denemelerde bulundum. İlk olarak tekstil parçalarını farklı malzemelerle (kâğıt ve metal gibi) bir araya getirerek farklı yüzeyler elde ettim. Sonraki aşamada, yeleğin ön parçalarındaki yüzeyleri de parçalayarak mukavvadan oluşan bir strüktürün üzerini kaplamaya çalıştım (Bkz. Şekil 51). Buradaki amacım tekstil gibi kaplamaya uygun ve yumuşak bir malzemenin sert bir zeminde nasıl duracağını ve böyle bir tezatlıktan nasıl bir görsel ifade çıkacağını araştırmaktı.



Şekil 51. İlk deneme

Bu denemelerden elde edilen sonuçlardan memnun kalmayarak çalışmayı tekrardan parçaladım. Bu sefer de kumaşların yapıştırıldığı mukavva yüzeydeki tekstil malzemeleri söküldüğünde eldeki parçaların üzerinde mukavvadan gelen katmanlar kaldı. Bu durum da tekstil yüzeylerinde farklı etkiler oluşturdu. Böylece elde edilmek istenen iki farklı yüzey yapısı kendiliğinden ortaya çıktı. Aynı zamanda bu durum süre içerisindeki değişimlerin/dönüşümlerin de varlığını vurguladı.

Tekstil yüzeylerini parçaladıktan sonra, doğru bir dengeyi ve kompozisyonu yakalamak üzere temel bir yüzey elde ettim. Ön planda bir figürün eksikliğini hissederek, organik bir malzeme ile tekstil malzemelerinin bir ilişkiye girmesini hedefledim ve asamblajın etkisini vurgulaması için bir ağaç dalını ön plana koyarak dikişler yardımıyla zemindeki malzemeye tutturarak, bazı kısımlarda da lifler ve iplikleri ağaç dalının etrafına dolandırdım. Eser oluştuktan sonra ağaç dalıyla özdeşlik kurması için bir başka ağaç dalından askı aparatı ekledim. Bu aparat eserin çatısını da oluşturan bir ifadeye olanak vererek eserin kendisini bir ev imajına dönüştürdü (Bkz. Şekil 52). Bu noktada anılar yeleği olarak başlanan çalışma bir anılar evine dönüştü. Eserin ismini “Mışlar, Gelecek, Âti” olarak vermemdeki amaç, geçmiş ve gelecek üzerine kurulu bir zamanın anlatılması ve gerek şimdi’nin, gerekse çalışma sürecinin geçmiş ve geleceği içermesiydi.



Şekil 52. Çalışmanın son hali

Bu çalışma, 20.yy’ın en çok tartışılan filozoflarından biri olan Bergson’un zaman ve anılar konusundaki fikirleri ve görüşlerinin sanat eserinde nasıl uygulanabileceğinin bir örnek çalışmasıdır. Zaman ve bellek konusuna ilişkin ilk A/r/tografik sorgulamalarım bu dönemde başlamıştır. Bununla birlikte, felsefe, bilim ve sanatın iç içe olması gerektiğini savunan Bergson için yaratıcılığın da sürenin eseri olduğu yönündeki görüşü bulunmaktadır (Bayraktar, 2016:56). Bu yorum,

benim çalışmalarımın ve araştırmalarımın için önemli bir itici güç olmuştur. Her ne kadar bu çalışmada sanatsal bir ifade elde etmeye çalışmış olsam da, bu çalışma beni, gerek sürdürülebilir moda konusundaki geçmiş araştırmalarım, gerekse tez konusu kapsamında olan üst dönüşüm için “bellek, moda ve sürdürülebilirlik konusunu bir arada nasıl ele alabilirim?” sorusu üzerinde düşündürmüştür. Esasen, tezin kavramsal olarak ortaya çıkışı, gerçekleşen bu uygulama ile başlamıştır.

7.1.2. Bir Kez Daha Üzerinden Geçtim, Buradalar, Bildirdim

Bu süre içerisinde yapmış olduğum diğer çalışmalardan bir tanesi de “Bir Kez Daha Üzerinden Geçtim, Buradalar, Bildirdim” adlı çalışma oldu. Bu çalışmada bellek adaları olarak adlandırdığım izlerin, birer leke olarak, tam merkezde toplanan ve dikkati başka herhangi bir yöne çekmeyen hallerinin bir arada olmasını ele aldım. Benim ilgimi çeken konu bu mürekkep lekelerinin imgesel olarak Rorschach Testi’ne benzemeseydi. Bu testte de gördüğümüz lekeleri bir şeylere benzetiyoruz. Bu benzettiğimiz şeyler çoğu zaman kendi algımızla şekilleniyor. Bu lekelerin üzerinden dikişle geçtiğimde ise fark ettiğim şey bu izin kalıcılığını sabitlemek için yapmış olduğum ve odak noktasını merkeze almaya çalıştığımıdır (Bkz. Şekil 53).



Şekil 53. “Bir Kez Daha Üzerinden Geçtim, Buradalar, Bildirdim”

Zamanın içerisindeki bir an’ın donup kalarak merkeze yerleşmesi üzerine bu anın el dikişleriyle tekrardan üzerinden geçilmesi ve bu anın mühürlenmesine

tanıklık eden bir işaret koyma çabası bu seride ortaya çıkmıştır (Bkz. Şekil 54). 18 adet 20*20 cm ebatlarda tuvallerin üzerine uygulanan bu çalışmalar, devamında bir giysi tasarımını da oluşturmaya da olanak sağlamıştır. Kuru temizlemeden çıkan siyah paltomun, yıllar içinde aşınan ve kullanımdan dolayı kumaşın katlandığı yerlerde bıraktığı lekeler beni benzer dikişlerle tüm bir paltoyu işaretleme yoluna koymuştur (Bkz. Şekil 55). Bütün bir paltoyu el dikişleriyle kaplamış olsam da, kullanıma ilişkin lekelerin olduğu yerleri daha koyu renkte iplikler seçerek diktim (Bkz. Şekil 56).



Şekil 54. Bellek adaları görünümündeki çalışmalar



Şekil 55. Paltodaki izler



Şekil 56. Paltodaki izlere yönelik yapılan dikişler

Bu yöndeki bir onarımla paltoyu olduğu halinden çıkararak yeni bir forma sokmak isterken, oldukça uzun sürecek bir dikim pratiğini de uygulamış oldum.

Giysiyi birer fotografik imge olarak ele alırken, onarımda yapılan dikişle nesnelerin anısını hafızamızda tutuyoruz. Bu yönüyle, giysilerimizde yaptığımız üst dönüşüm uygulamaları biraz daha içsel bir gözlem ve duyuşsal bir fenomen olarak ortaya çıkıyor. Giysinin kol izlerinde yer alan Stallybrass'ın (1993) değinmiş olduğu hatıralarının ve bıraktığı izlerin üzerine, dikiş dikmenin hatırası ve süresi de eklenerek, nesnenin kendisinden ziyade sürenin kendisi daha okunur oldu.

Uzun süre boyunca el dikişiyile tüm bu izlerin üzerinden geçmem, bir zaman sonra tüm paltonun üzerine taşarak yaklaşık üç yıldan fazla bir süreyi kapsadı. Uzun bir el dikiş sürecini sabırla benimsediğimden, büyük şeylerin küçük adımlarla ve faaliyetlerle gerçekleştiğini anlatan Latince “Sic Parvis Magna” söz öbeğini de paltonun arka kısmına işlemiş oldum (Şekil 57). Bu süreçte onarımın kendisi, tamir etme amacını aşarak daha büyük bir çalışma yapmamı sağladı. Bu noktada ise, görünür onarımın her zaman tamir etmenin kendisiyle ilgili olmadığını, kimi noktalarda abartıya kaçarak bir ifade ve eylemi vurgulama hedefinin olduğunu deneyimlemiş oldum.



Şekil 57. Paltonun son görünümü

7.1.3. Cyanotype Çalışmaları

Mavi baskı olarak bilinen “Cyanotype”, öncelikle 1842 yılında John Frederick William Herschel'in keşfiyle ortaya çıkmış, sonrasında ise tarihe ilk amatör kadın fotoğrafçı olarak geçen Anna Atkins'in “Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions (İngiliz Alglerinin Fotoğrafları: Cyanotype İzlenimleri)” adlı kitabıyla tanınmıştır (Böcekler, 2020). Günümüzde tercih edilen bir baskı tekniği

olmamakla beraber, son yıllarda birtakım atölye ve çalıştaylarda bu yöntem tanıtılmaya başlanmıştır.

2019 yılında, Haziran ayında Brooklyn Braineri’de katılmış olduğum bir çalıştayda Cyanotype yöntemini öğrenmiş oldum (Odabaşı, 2020). Kağıt üzerine sürülen potasyum ferrisiyanür ve ferrik amonyum sitrat içeren solüsyon, 24 saate yakın bekletildikten ve kurutulduktan sonra, üzerine istenilen herhangi bir nesne (bitkileri kumaş parçaları, çeşitli böcekler...gibi) yerleştirilir. Bu aşamadan sonra güneş ışığına çıkararak, birkaç dakika beklenir sonra tekrar gölgeye geçerek üzerindeki nesne kaldırılır. Sonrasında ise bu kâğıt su banyosuna yatırılarak, kurutulmaya alınır ve böylelikle fotoğraf pozlama tekniği gerçekleşmiş olur (Odabaşı, 2020).

Bellek konusuna ilişkin olarak, Cyanotype tekniğinin oluşturduğu imajın geçmişe dair bir ifade oluşturduğunu söylemek mümkündür. Bununla birlikte nesnenin kendisine ait değerleri de ortaya koyması onu ilginç kılan özelliklerden bir tanesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Fotoğraf, hiç kuşkusuz anıları belgeleme, koruma ve arşivleme niteliği taşıyor, fakat Cyanotype, o an’ın izini kayıt altına almaktadır, an’ın kendisini değil (Bkz. Şekil 58).



Şekil 58. 3 Things, 2019

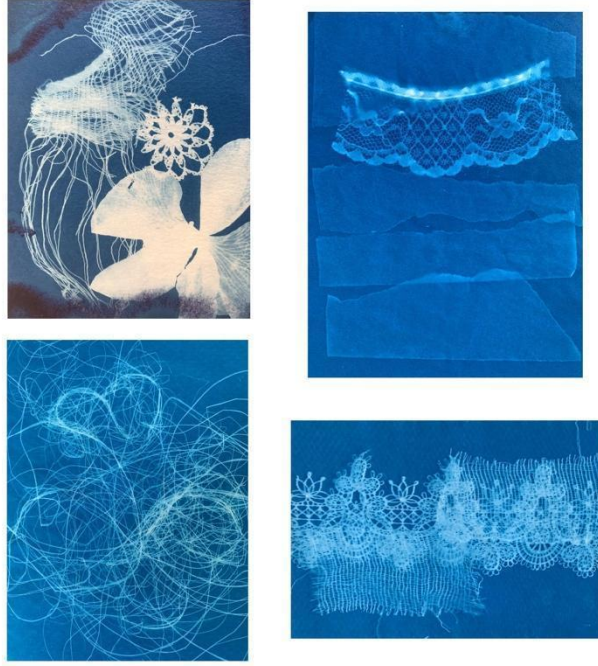
Bu yöntem ile istediğim çoğu nesneyi pozlayabildiğimi görmem, öncelikle kendi bedenime ait izleri de pozlayabileceğim fikrini bende uyandırdı. Fakat bedenime dair izlerin, örneğin el hareketlerimin veya ayaklarımın pozlanması, istediğim detaylı ve zarif görünümü sağlamadı. Cyanotype, detayları en ince ayrıntısına kadar pozlayabilen bir yöntemken beden uzuvlarımı pozlamam bu

ayrıntıları kaybetmeme sebep verdi. Böylelikle, saçlarımı pozlamayı düşündüm, çünkü ince tellerin bırakabileceği detay ve bedenime ait canlı bir parçanın izini çıkarma fikri istediğim görseli elde edebileceğimin izlenimini bende uyandırdı. Bu noktada saçımı kesmeden kâğıdın üzerine yerleştirerek saçımı pozlamam sonucunda, ölü bir nesnenin izi yerine, yaşayan bir nesnenin izini aktarmış oldum (Şekil 59).

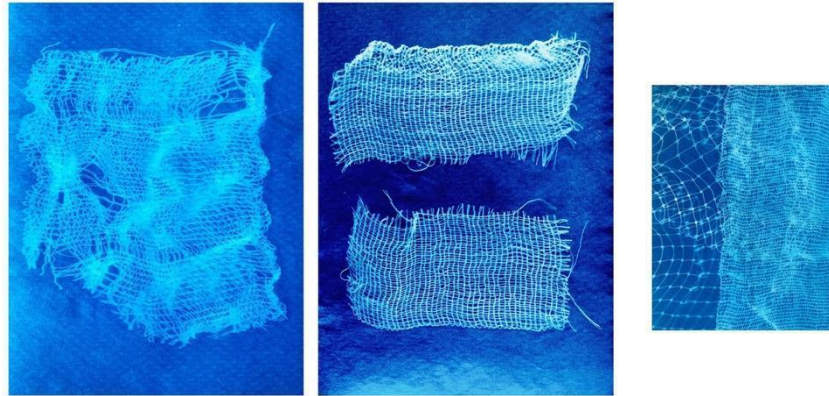


Şekil 59. Sanem's Hair, 2019

Bu tekniği öğrendikten bir yıl sonra, 2020 yılındaki karantina döneminde tekrar uygulamalar gerçekleştirmeye başladım (Bkz. Şekil 60). Nesneler hakkında daha çok düşünmeye başladığım bir dönemdeydim. Dış dünya ile iletişimimin kopuk olduğu, evdeki hareketleri ve şeyleri gözlemleyebildiğim bir süreçten sonra nesnelerin kendisi daha da ilgimi çekmeye başladı. Böylelikle elimdeki nesneleri farklı biçimlerde pozlamaya başladım (Bkz. Şekil 61). Görünmeyen haliyle bizi etkide bırakan Covid-19 ile birlikte, evdeki görünen ve algılanan nesnelerin etkisi altında kalıyor olmak, “nesne” ve “insan” denilen kavramların hangisinin etkin, hangisinin edilgin olduğu üzerinde düşünmemi sağladı. Nesneler, görünür ve görünmez formlarıyla algımızı değiştiren bir sıcak noktadır. Bizim nesnelerle kurduğumuz ilişkiler, bizi öncelikli kılmaz.



Şekil 60. Karantina döneminde gerçekleştirilen çalışmalar, 2020



Şekil 61. Intolerance, 2020

Nesnelerin zaman içinde fiziksel olarak değişmesi kaçınılmazdır. Fakat bu süreç içinde o nesneyi algılayan insan da değişmektedir (Barnard, 2010:10). Bununla birlikte nesneler sadece değişimleriyle bizi etkilemekle kalmaz, zaman içinde onları kullanma biçimimizle, onlarla karşılaşmalarımızla veya varlık halleriyle de bizi kendilerine maruz bırakır ve değişmemizi sağlar. Bu yönüyle, nesneler hatırlandığı gibi zihnimizde yer eder. Nesnelerin ve şeylerin hatırasını ve taşıdıkları izleri eserlerime aktarma konusu üretimlerimde daha ağırlık kazanmaya başladı. Bu

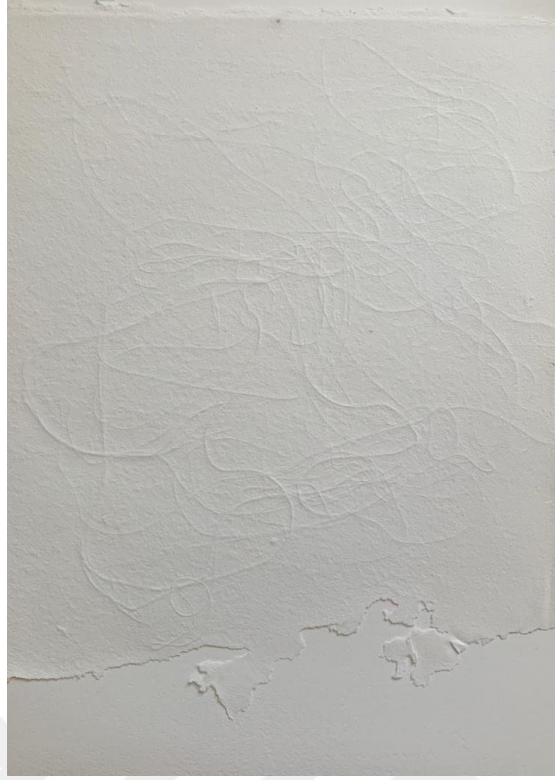
noktadan sonra, bellek üzerine yaptığım uygulamalar daha çok “iz bırakma” ve “yer etme” ifadelerini ele alan biçimler üzerinde yoğunlaştı.

7.1.4. Bellek Katmanları

Cyanotype uygulamalarımın neticesinde, ortaya çıkan “iz” kavramı ile birlikte, bellek konusuna ilişkin farklı katmanları ele aldım. Bu katmanları ve izleri aktarmak için çeşitli uygulamalara başvurdum. Bu süreçteki önceliğim, kimi yerde üst üste binerek farklı dokular ve yapıları oluşturan cisimleri birer levha biçiminde sunmaya çalışırken (Bkz. Şekil 62), kimi yerde de benzer iki katmanın iç içe geçişleri sonucunda, araya konan farklı bir cismin izini nasıl taşıyabileceğini ele almaktı (Bkz. Şekil 63). Araştırmalarımın ve alanyazın verilerinin sonucunda, belleğe ilişkin izlerde bazı anıların çok baskın bir şekilde kendini ifade ettiğini, bazı durumlarda ise belli belirsiz ve silik hatıralarla oluştuğunu düşündüm.



Şekil 62. İsimsiz, 2020

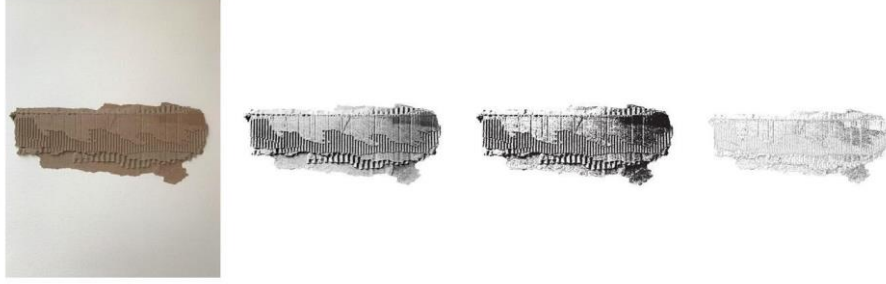


Şekil 63. İsimsiz, 2020

Bu çıkarımların görsel olarak ifade edilmesi süreci her iki durumda da, bir asamblajın varlığını karşıma çıkarmış oldu. Bu asamblajın, onlarca farklı katmanların üst üste gelerek bir yapıyı oluşturmasından ziyade, malzemenin kendi içinde bulunan katmanları araştırmak önceliğim oldu. Bu noktada, herhangi bir malzemenin kendisi de bir asamblajı ifade edebileceği görüşünü savunarak bir kartonu parçalarına ayırdım. Bu parçalardan bir tanesini soymaya başladığımda, yaklaşık yedi farklı dokuda katman ortaya çıkmış oldu. Fazla titiz ve dengeli yürütülen bir uygulama biçimi olmadığında, karton levhanın üzerindeki çeşitli dalgalanmalar ve düzensiz parçaların varlığı dinamik bir görüntü yaratmış oldu. Bu açıdan, uygulamalarda vurgulamak istediğim belleğe yer eden izleri görsel olarak ifade etmek için yürütmüş olduğum araştırma tamamlanmış oldu.

Cyanotype çalışmalarımın arasında “3 Things” adlı eserde olduğu gibi, öncelikle nesnenin kendisi, sonrasında ise o nesne ile ilgili yaptığım diğer çalışmaları birleştirdim. Fotoğrafını çektiğim kartonun üzerinde manüplasyonlar yaparak çeşitli imajlar elde ettim ve baskıların aldım (Bkz. Şekil 64). Böylelikle nesnenin kendisi ve

diğer kopyaları bir şeyin hatırlanış biçimindeki değişimleri anlatan bir görsel seriyi de oluşturmuş oldu.



Şekil 64. 4 Things, 2020

7.1.5. Sokaktakiler

Araştırma süresince, giysilere dair beni oldukça şaşırtan ve hatıralarımda en çok yer kaplayan unsurlardan bir tanesi, New York’da bulunduğum süre boyunca karşıma çıkan sokaktaki giysilerdi. Amerika’da yaygın olan bir yöntem, kullanılmayan eşyaların ev kapılarının önünde bırakılması ve isteyen kişilerin sokaklardan bu eşyaları almasıdır. Bu eşyaların arasında sıklıkla giysiler de yer almaktadır (Bkz. Şekil 65). Sokaklara bırakılan bu giysiler ise, yeni kullanıcılar için yeni bir imkan sağlar. Eski sahibi için anlamını ve kullanımını yitirmiş olan bu giysiler, yeni sahipleri tarafından, eğer türlü böcek veya bakteriden uzak bir imaj sergiliyorsa⁸, benimsendiği takdirde iki taraf için de olumlu bir mübadele gerçekleşmiş olur. Eski sahip fazlalıklarından kurtulur, yeni sahip ise kendisi için yeni bir arzu nesnesine kavuşur. İkinci el kıyafetler, şimdiki zaman ile geçmiş arasında, eski ile şimdiki kullanıcı arasında samimi bir duygusal yakınlık oluşturabilir; zamansallığın ve maddi belleğin bu kadar samimi bir şekilde deneyimlenebileceği çok az maddi nesne vardır (Jenss, 2010: 174).

⁸ New York evleri böcek saldırıları ile ünlüdür.

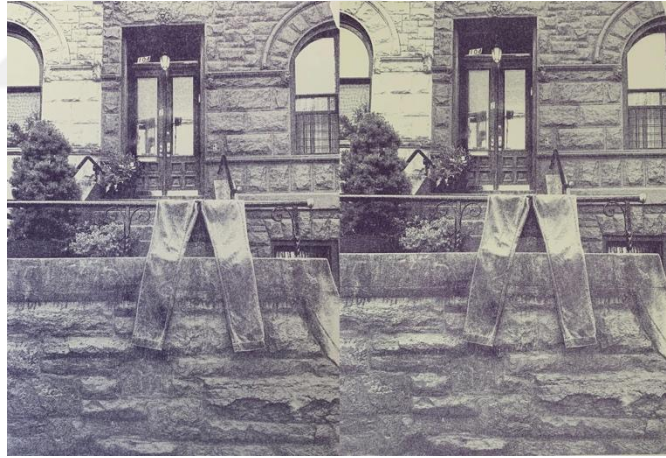


Şekil 65. Carroll Gardens, 2019

New York’da yaşadığım dönem kapı önlerinde bırakılan ya da gayriresmî olarak satışı yapılan giysileri fotoğrafladım. Kimi zaman üzerine “Free (Bedava)” yazılarak bırakılmış olunan oldukça pahalı bir palto, kimi zaman da demir parmaklığa asılı kalan giysilere denk geldim (Şekil 66 ve 67). Bu giysiler birileri tarafından kabul görmeyi beklerken, hem atıl olarak bırakılmanın hüznünü hem de gelecek için vaad eden bir umudun potansiyelini de beraber taşır.



Şekil 66. Bed-Stuy, 2019



Şekil 67. Park Slope, 2019

Ama kimi mahallelerde kapı önlerinde değil, elektrik tellerine asılı ayakkabılar da görmek mümkündür ve bu ayakkabılar herhangi bir takas unsuru olarak sizin karşınıza çıkmaz; sanki gökyüzünde asılı kalmış gibi duran bu ayakkabılar kimi zaman çete cinayetlerinin gerçekleştiği yeri belirterek birer hatırlatma aracı görürken, kimi zaman da uyuşturucu satıcısının yakın bir mahalde olduğunu belirtir. Elektrik direklerine asılı kalan bu ayakkabılar, bir bellek alanına

işaret eder, çünkü nimonik özellikler taşıyarak birer anımsatıcı rolünü üstlenir (Bkz. Şekil 68). Modern hayatın anıtları olarak görülebilecek bu nesneler, yağmur, fırtına, kar gibi mevsimsel döngülerin etkilerine maruz kaldıkça, bu moda nesnelerinin yerine yenisini koyma teşebbüsü devam eder. Böylelikle bu anıt yeniden inşa edilerek, devinimle hareketlenen aktif bir belleği de ortaya çıkarır.



Şekil 68. Flatbush, 2019

Maddi nesneler olarak ele alındığında, kullanılmış kıyafetler yeni kullanıcılarının duygularını ve hayal gücünü oldukça etkileyebilecek belirli estetik ve duyuşal özelliklere sahiptir (Jenss, 2010: 174). Bununla beraber, sokağa bırakılan bu giysiler birer görsel olarak da benzer estetik ve duyuşal özellikleri taşır. Bireylerin giysilerle kurduğu tensel ve duyuşal bağın koptuğu ve eski kullanıcı için silikleşerek önemini yitiren bu giysileri fotoğrafladıktan sonra, değinmiş olduğum özellikleri en iyi yansıtabilecek baskı yönteminin Riso baskı yöntemi olduğuna karar verdim. “Sokaktakiler” adındaki bu seride gerçekleştirdiğim Riso baskılarda, birkaç baskı sonrasında mürekkebin kağıt üzerinde silikleşerek ve dağılarak iz bırakması, benim müdahaleme gerek kalmadan, imajın kendi kendisini eskitmesine olanak verdi. Bu açıdan hem imajın, hem giysinin, hem de eski kullanıcıların devinen belleklerine ve imajın sabit ve tek olmadığına yönelik bir anlatım dilini ortaya çıkmış oldu (Bkz. Şekil 69).



Şekil 69. Caroll Gardens-2, 2019

7.1.6. Giysilerin Nimonik Enerjileri

“Nimonik ve Moda” başlığında incelenen konular bağlamında, öznel yaşantımızda giysilerin nasıl anımsatıcılara sahip olduğu ve sadece giysiyi değil, o giysiye ait anıları, kokuları, sesleri ve enerjileri de giydiğimiz ortaya çıkmıştır. A/r/tografi kapsamında ele alındığında, yapılan araştırmaları moda eğitime de taşımak ve giysilerle kurduğumuz örtük ilişkilerin öğrenciler arasında nasıl tartışılacağını görmek adına 12 Mart 2019 tarihinde “Giysilerin Nimonik Enerjileri” adında bir çalıştay düzenlenmiştir. Çalıştayın amacı, giysilerin gizli anılarını ve nimonik (anımsatıcı) enerjilerini açığa çıkararak, giysilere gömülü olan anıların, hislerin ve duyuların farkına varılmasını sağlamaktır. Stallybrass, giysilerin bir çeşit bellek olduğunu savunmaktadır (1993:38). Giysiler uzun sürelerle dayanabilen malzemelerdir ve bellekle güçlü bir şekilde ilişkilendirilmektedir. Malzeme olarak tekstilin kendisine has özellikleri dolayısıyla bu izleri duyular aracılığıyla anlamak mümkündür.

Katılımcılar kendileri için önemli olan giysilerini yanlarına getirerek kişisel anılarla şekillenen giysilere dair özellikleri tartışmıştır. Böylece, giysilerin kodları ortaya çıkarılarak her giysinin altında yatan anlamlar tartışılmıştır. The New

School’da yapılan araştırma süresince katılım gösterilen, Otto von Busch’un yürüttüğü “Open Source Fashion (Moda’da Açık Kaynak)” dersi kapsamında gerçekleştirilmiş, çalışmaya 5 kişi katılmıştır. Ders kapsamında incelenen open source (açık kaynak) kavramı sadece yazılım kodu olarak ele alınmamış, aynı zamanda tekrar eden birtakım anlamlar, ilişkiler, gizli kalan üretim pratikleri, değerler ve kavramlar olarak da düşünülmüştür. Böylelikle, giysilerin içindeki nimonik enerjiler birer kod olarak ortaya çıkarılmıştır. Çalıştay sonucunda ortaya çıkan ortak kodlar arasında kimliğimizle ilişkilendirdiğimiz görünümü giydiğimiz zaman aldığımız “iltifat”, giysilerin bedenle gösterdiği “uyum”, “rahatlık”, “yumuşaklık”, giysilerin güçlü görünmek veya dikkati sağlamak gibi belirli bilişsel ve psikolojik görevleri yerine getiren birer “tılsım” olması bulunmaktadır. Bu kodlar çalıştay katılımcılarının aktardığı üzerinden elde edilen verilerle elde edilmiştir. Bu kelimelerin ve kavramlar, tezin “Moda Kavramı” başlığında incelenen alt konularla ilişki içerisinde.

Çalıştayın ilk kısmı için seçilen giysilerin katılımcılar için neden önemli olduğu, onla ilgili yaşadıkları en belirgin anını ne olduğu ve 5 duyuya yönelik aşağıdaki sorular sorulmuştur:

1. Kumaşın bir tadı var mı? Kimi zaman bazı giysileri oyalanırken ağzımıza götürürüz, farketmeden bile olsa konsantre olduğumuz zaman ısırırız (örneğin ders çalışırken kapüşonun iplerini ısırarak gibi). Sizin böyle bir alışkanlığınız oldu mu?

2. Giysinin biçimi nasıl? Ne gibi detaylara sahip?

3. Giysiye dokunduğunuzda ne gibi bir ses çıkarıyor?

4. Giysinin nasıl bir kokusu var?

5. Kumaşın dokusu nasıl?

Katılımcılar pimli pantolon, fitilli kadife pantolon, Acne Studios markalı açık mavi bir gömlek, gri kazak ve eski bir kazağı yanlarında getirmiştir (Bkz. Şekil 70).



Şekil 70. Katılımcıların getirmiş oldukları giysiler

Seçtikleri giysinin onlar için neden önemli olduğu sorulmuştur. Aşağıda bu nesnelere ait özellikler yer almaktadır.

- Pimli pantolon: Sert bir görünüme sahip olduğu için tercih edilmiştir. Pantolonun ilk hali uzunken, paçaları kesilmiş, daha da agresif bir görünüme kavuşmuş ve daha kabul edilebilir bir görünüme bürünmüştür. Kullanıcı, pantolonu giydikçe hissettiği “punk” tarzından ve duyduğu çeşitli övgülerden oldukça memnundur. Hatta pantolonu giydiği gün içinde aynı üniversitede çalıştığı ünlü bir profesörden iltifat işitmiştir. Pantolonun pimleri yıkanmadan dolayı düşmektedir o nedenle kullanıcı pantolonu yıkamaktan çekinmekte ve bu durumda pantolonların giderek kokmaya başlamasına neden olmuştur. Pimler sabahları soğuktur ve giyinirken komik bir hissiyat yaratmaktadır.

- Fitilli kadife pantolon: American Apparel markası kapandıktan sonra bedene iyi uyan bir pantolon kolay bulunamamış olmasından ötürü kullanıcı açısından oldukça önemli bir pantolondur. Üniversite öğrenciliğinin ilk yılında parasız olmasına rağmen bozuk fermuarı ve düğmeyi tamir ettirmiş olması onun için önemli bir anıdır. Pantolonun eski durumuna göre şu an yeni bir fermuar ve şık bir düğmesi olması kullanıcının hoşuna gitmekte, fermuarı çekerken çıkan ses, dizler ve kalçalarda eskimeye dair yumuşak yüzeylerin verdiği rahatlık, pantolonun üzerindeki sigara lekeleri ve sigara kokusu en belirgin özellikler olarak ortaya çıkmaktadır.

- Açık mavi gömlek: Kullanıcının liseden en yakın arkadaşı tarafından, soğuk bir günde Melbourne ziyaretinde alınmıştır. Yumuşak denim yüzeyi, bedene rahat ve bol biçimde uyan yapısı bulunmaktadır. Gömlek zamanla sarıya çalmış ve kullanıcı gibi kokmaya başlamıştır.

- Gri kazak: Paris'ten büyükannesi ile birlikte kullanıcı 15 yaşındayken alınmıştır. Kullanıcı açısından her zaman rahat hissetmek için kolay bir kaynak olarak görülmüştür ve okulda giydiği zaman bir başka kimsede aynı kazaktan olmadığı için kendisini iyi hissetmektedir. Kazağın yumuşaklığı rahat hissettirmektedir. Kazak, yumuşatıcı ve deodorant kokmakta, statik elektriklenme ile birlikte küçük çıtırtı sesleri yaymaktadır.

- Büyükbabadan yadigâr kalan eski kazak: Uzun süreler evde kalarak çalışmak ve üretken olmak zorunda kalınan zamanlarda giyilmektedir ve böylelikle odaklanmaya yardımcı olmaktadır. Kazak eski kıyafetler gibi kokmakta, yumuşak bir dokuya ve rahat bir görünüme sahip olmaktadır.

Sahip olduğu anılarla kişisel kimliğin bir yönünü temsil eden bir nesne, sahibi ile güçlü bir ilişki kazanır. Bu yönde bir çalışma yapmak katılımcıların giysileri nasıl kullandığına, ne açılardan değer verdiğine ve giysilerin bakımlarını nasıl gerçekleştirdiğini göstermiştir. Bütün katılımcıların birbirlerinin giysilerine bakması, dikiş, fermuar ve ilik detaylarını daha farklı bir gözle incelemesi yeni diyalogların oluşmasına olanak tanımıştır. Bu diyalog ile birlikte, giysilerin bireysel anlamlarının çoğu zaman üstü kapalı, bilinmeyen ve gizli olduğu ortaya çıkmaktadır. Giysilerle olan ilişkilerimiz, zannedilenin aksine yüzeysel ve önemsiz ilişkiler değildir fakat öznel olduğundan gizlidir; bunu gerekli tartışmalarla açarak incelemek, gerekli alanı ve koşulları sağladığımızda mümkündür. Çoğu zaman hem kendi giysilerimizle kurduğumuz bağın, hem de diğer kullanıcıların giysilere yönelik duygularının farkında değilizdir; çünkü moda olan gelip geçici nesneler ile kurulu hızlı moda sisteminde materyal akışının sürekliliğine maruz kalmamız bizim bakış açımızı bu yönde derinleştirmemektedir. Fakat bu çalıştayda olduğu gibi, öncelikle kullanıcının giysileriyle olan ilişkisini kendi ifadeleriyle dinlemek, seçilen giysileri incelemek ve nimonik enerjilere yönelik soruları sorarak ortaya çıkan kodları anlamaya çalışmak duyularımıza ve hislerimize yönelik bir moda anlayışının gelişmesi adına önem taşımaktadır.

7.1.7. Confetti Rain

Ocak 2019-Ocak 2020 tarihleri arasında YÖK (Yüksek Öğretim Kurulu)’ün YUDAB (Araştırma Görevlileri için Yurt Dışı Araştırma Bursları) Programı kapsamında New York City’de bulunan Parsons School of Design okulunda yürütülen çalışmalardan birisi, Otto von Busch’un yürüttüğü “Open Source Fashion” dersi kapsamında yapmış olunan Confetti Rain (Konfeti Yağmuru) adlı çalışmadır. Von Busch, dersin ilk dört haftasında moda alanı içinde yer alan değişim, dönüşüm, güç, sihir, görkem ve otorite gibi kavramları öğrencilerle tartışarak modanın nasıl bir sihir yarattığını farklı açılardan ele almıştır. Bu dört haftalık süreç sonunda öğrencilere küçük bir çalışma vererek, modanın hangi yönünün bize sihirli/büyülü geldiğini, tasarımcılar olarak nasıl bir değişim oluşturarak büyü yaratılabileceğimizi sorgulamamızı bekleyerek, yaratmak istediğimiz büyüü avuç içi büyüklüğündeki bir kutuya gerekli bir takım malzemelerden yararlanarak sıdırmamızı istemiştir.

Çalışmayı ilk düşünmeye başladığımda benim için moda alanında yaratılabilecek bir sihir, klasik anlamdaki bir görkem veya çekicilik yaratmaktan ziyade, kıyafetlerin atılmasını önlemek üzere bir müdahalede bulunmaktı. Bunun için oldukça mütevazı bir başlangıç yapmaya karar vererek, elimdeki malzemelerle küçük de olsa nasıl bir adım atabileceğimi düşünmeye koyuldum. Chapman’a göre, bir ürün kısa bir bakışta tüm anlamlardan vazgeçmeye sevk ediyorsa, tüketicilerin gidecek bir yeri kalmamıştır (2015:56). Gelecekte bir dizi keşif sunmak için ürünler tasarlandığında, kullanıcılar bir sonraki etkinliğin beklentisiyle büyülendikçe, bir nesnenin ömrü önemli ölçüde artmaktadır (Chapman, 2015:56). Buradan hareketle, sihiri canlı tutmak ve tasarlayacağım kutumun eğlenceli olması adına konfeti yağmurları üzerine ilk fikirlerim oluşmaya başladı. Zannediyorum bunun ilk nedeni sihir denilince aklıma ilk gelenin bir tür ışık ve renk cümbüşü olarak farklı yerlere saçılan küçük parlak renkli kağıtların gelmesiydi. Sanıyorum sihir denilen şeyin içinde bir tür eğlencenin de bulunduğunu düşündüm. Aynı zamanda konu üzerindeki ilk düşüncelerim arasında 2008 yılında ziyaret ettiğim Venedik Mimarlık Bienali’nde yer alan Belçika Pavyonu’ndaki “1907...After The Party (1907...Parti’den Sonra)” adlı çalışmaya dair anılarım da yer almaktaydı. “1907... After the Party”, birkaç sandalye dışında neredeyse boş denilebilecek bir odanın zemininde yer alan binlerce küçük renkli konfetiden oluşan bir yerleştirme olarak karşıma çıkmıştı. Pavyonun tasarımcıları Kersten Geers ve Van Severen parti sonrasındaki dağınıklığı ve

düzensizliği çeşitli eşyalar ve nesneler aracılığıyla aktarmak yerine, parti için elzem olan malzemelerden konfetiye kullanarak parti bitimindeki kalıntıyı ifade etmeye çalışmışlardı (Bkz. Şekil 71). Bu eser hem eğlenceli, hem dağınık, hem de renkliydi. Aynı zamanda herkesin anlayabileceği sade bir iletişim dili kullanılmıştı ve bu yalınlık hoşuma gitmişti.



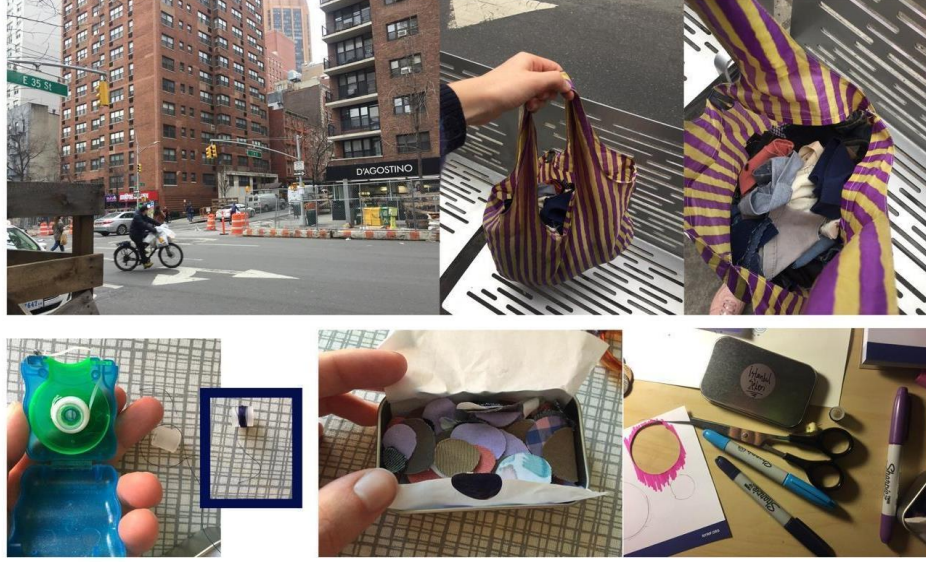
Şekil 71. 1907...After the Party

Kaynak: <https://www.designboom.com/architecture/venice-architecture-biennale-08-belgian-pavilion/>,

Erişim tarihi: 20.02.2019, 15:30.

Ben de oluşturacağım küçük kutu içinde konfetileri kullanarak basit ve anlaşılabilir bir yöntem benimsemek istedim. Amacım çeşitli ebatlarda konfetileri andıran daireleri kullanarak, malzeme olarak henüz ömrünü tüketmemiş fakat atılmak üzere olan giysilere farklı bir gözle bakmayı sağlamaktı. Örneğin artık giymek istenilmeyen bir bluzun üzerine daire şeklindeki kumaşlar rastgele serpilerek yeni bir görünüm elde edilebilirdi veya bu daire kumaşlar yırtıkları onarmak için yama görevi görebilirdi. Sanki giysilerin üzerine konfetiler atılmış gibi bir görünüm elde ederek eğlenceli ve eğitici bir yolla giysilerimizin ömrüne ikinci bir şans daha vermeyi olanaklı kılmayı hedefledim. Bunun için ilk önce Manhattan'da bulunan Turtle Bay semtinde yolda yürürken karşıma çıkan bir terziden artık kumaşlar topladım. Bu kumaşları önce yıkadım ve daha sonra kutunun içine yeterli sayıda sığabilecek kadar farklı ebatlarda daireler şeklinde kestim. Bu kumaş parçalarını paketleyerek ağzını kapattım. Kutunun içinde bir takım oluşturmak istedim ve bu takımın içinde kumaş parçaları, küçük bir el makası, iplik ve dikiş iğnesi yer aldı.

İplik için gerekli olan küçük makarayı dış ipinin içinde yer alan küçük daire aparatını kullanarak oluşturdum (Bkz. Şekil 72). Aslında bir şeker kutusu olan metal kutuyu da kağıtlar ile kapladım. Böylelikle elimdeki malzemeler ile yeterli ve kullanışlı sayılabilecek bir setim oluştu. Bir tür üst dönüşüm çalışması gerçekleştirmek için hazırladığım küçük set için de üst dönüşüm yöntemini kullanmış olmak benim açımdan olumlu bir adımdı.



Şekil 72. Üretim sürecine dair görseller

O dönem New York City'ye yeni taşındığım için ve elden çıkarmayı düşünebileceğim herhangi bir giysim olmadığından, ilk denemelerim kendi kıyafetlerimin üzerine serpiştirdiğim dairelerin nasıl görüldüğüne ilişkindi (Bkz. Şekil 73). Kıyafetlerin görüntüleri hoşuma gitse de, bir tasarımcı ve aynı zamanda da kullanıcı olarak şu soruları düşünmekten kendimi alamadım:

- Kumaşları elle kesmiş olduğum için kumaşların kenarları zamanla ip atabilirdi ve belki ufak püsküllere ayrılıp dağılılabilirdi. Bu riski önlemek için lazer kesim kullanmak mümkün olabilir miydi?
- Dikişi nasıl gerçekleştirecektim? Daireleri nasıl tutturacaktım?
- Nasıl yıkayacak ve nasıl ütüleyecektim?
- Bütün daireleri dikip yeni bir giysi oluşturduğumda onu giymek isteyecek miydim?



Şekil 73. İlk denemelere ait fotoğraflar

Beni düşündüren konular tasarım üretim süreçlerine yönelik olarak tüm tasarımcıların düşünebileceği konular olsa da, esas olarak düşünmek istediğim konu üst dönüşüm yoluyla gerçekleşen çalışmalarda iyi bir sonucun nasıl elde edilebileceğine ilişkindi. Üst dönüşüm yöntemi bana kalırsa oldukça çetrefilli bir üretim yöntemiymiş çünkü ortaya çıkan sonuç başlangıçtaki halinden daha da kötü olabilir, aslında üst dönüşüm kullanmaya hiç gerek olmayabilir veya dikiş-nakış gibi el becerileri konusundaki yeterliliklere henüz sahip olamamış kişiler için bu yöntem güçsüz kalabilirdi. Bununla beraber, ben de zaman zaman üst dönüşüm yoluyla gerçekleşen birçok çalışmanın kötü sonuçlar doğurabileceğine şahit olmuştum. Bu konuda karşıma çıkan en önemli kaynaklardan birisi “Regretsy” adlı kitap oldu (Winchell, 2010).”“Regret (Pişmanlık)” ve “Etsy (Online alış-veriş sitesi)” kelimelerinin esprili bir biçimde birleşiminden meydana gelen Regretsy ile, “Kendin Yap (Do It Yourself- DIY)” hareketinin ve üst dönüşüm ürünlerinin kimi zaman absürd, işlevsiz ve tanımsız sonuçlar doğurabileceğini ortaya koymuştur. 2010

yılında bir blog ve kitap oluşturan April Winchell, Etsy’de listelenen ürünlerden başarısız el sanatları projelerini inceleyerek görselleriyle birlikte okuyucuya sunmuştur. Bu projelerin arasında "Rendelenme Zamanı" rendesi görünüşte ekolojik bilinçle ikinci el dükkandan kurtarılmış olsa da, üzerine yerleştirilen çatalla esasen yeni bir saat tasarımı iddiasından oldukça uzak bir noktadaydı (Bkz. Şekil 74). Bu tarz örneklerle çeşitli sitelerde veya sosyal medya gruplarında rastlamak mümkün hale gelmiş olmakla beraber, sonuçlar her ne kadar komik ve eğlendirici olsa da, beni düşündüren şey bu projeleri gerçekleştiren insanların çoğunlukla niyetlerinin gerçekten ekolojik kaygılarla veya “Kendin Yap” kültürü ile bir şeyler üretme istekleri olmalarıydı.



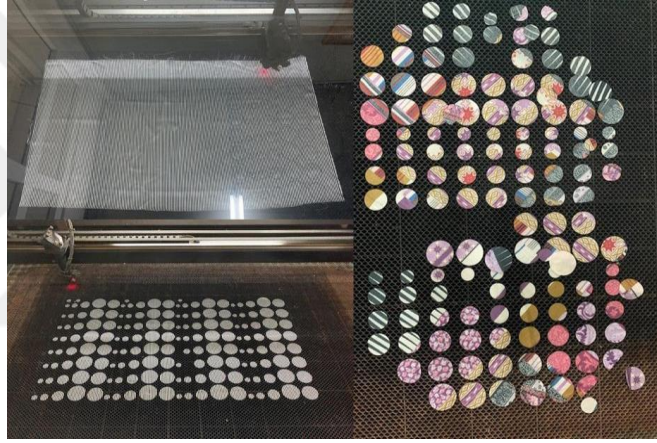
Şekil 74. Rendelenme Zamanı

Kaynak: <https://www.mnn.com/lifestyle/natural-beauty-fashion/blogs/regretsy-upcycled-crafts-gone-wrong>, Erişim tarihi: 01.02.2019, 12:32

Kendini uygulamaya açık duruma getiren bir kimse, yanlışlık yerine eksikliğin farkına varmalı, üstesinden gelebilmek için daha fazlasını yapamayacağı beceri sınırları üzerinde kafa yormalıdır. Bunun ışığında, yaparak öğrenmek ilerici eğitimde her derde deva bir rahatlatıcılığa sahip olsa da aslında bir eziyetin reçetesi durumuna da gelebilir; bir şeyi iyi yapma arzusu kişisel bir turnusol testidir ve kimi zaman inciticidir (Sennett, 2013:131). Bu noktada kendi çalışmamın çerçevesini daha net olarak belirlemeyi ve tam olarak hangi amaca hizmet edeceğini bulmaya karar verdim. Ortaya çıkan sonuç bir değişime katkı sağlamak üzere bir probleme kendi yeterlilikleri içerisinde öneri getirebilmeliydi. Bu aşamadan sonra ise amacım, gündelik hayattaki giyim pratiklerimize üst dönüşüm yöntemini nasıl getirebiliriz ve kıyafetlerimizle olan ilişkilerimizi tekrardan nasıl düşünebiliriz sorularının cevabını aramak oldu. Bir tasarımcı olarak kendi yaşantım dâhilinde elverişsiz veya giymeyi

istemeyeceğim bir ürünün kendisini tasarlamaktan ya da ortaya kavramsal düzeyde bir eser koymaktan ziyade, zaman içinde benimle yaşayacak ve yaşlanacak bir giysiyi tasarlamak adına süreçleri sorgulamak benim için daha anlamlı hale geldi.

Sorgulamalarıma çözüm bulmak adına ilk etapta artık kumaşları lazer kesim makinasıyla çeşitli ebatlarda daireler oluşturacak şekilde kestim (Bkz. Şekil 75). Böylelikle makasla kestiğim zaman oluşan püsküller özellikle polyester ve naylon lifli kumaşlarda yok denilecek derecede azalmış oldu. Uzun bir süredir kullanmadığım, uzun kollu ve pamuklu eski bir kazağımı değerlendirmek üzere daireleri kıyafetin üzerinde çeşitli şekillerde yerleştirdim. Onları tek tek çeşitli dikiş biçimleri ile diktikten sonra kullanıma hazır hale geldi (Bkz. Şekil 76).



Şekil 75. Lazer kesime dair görseller



Şekil 76. Dikişleri biten çalışma

Lazer kesimle daire formu verilen artık kumaşlar üç farklı paketlerde sunularak bir takım oluşturdu. Bununla beraber hazırladığım kutunun formunun ve logosunu tasarladıktan sonra, benzer şekilde lazer yazıcıyla logonun ahşapın gövdesine mimlenmesini sağladım; lazerle mimlenen logo içeriğe dair de fikir vermiş oldu. 5 farklı renkte ipliklerden meydana gelen ahşap makaraların yanında, yuvarlak biçimde keçeye tutturulan üç adet dikiş iğnesi, 1 adet mezura, 1 adet makas ve kullanım bilgisini içeren bir broşür kutunun içinde yer almaktadır (Bkz. Şekil 77). “Confetti Rain DIY Repair Kit” bu şekilde oluşmuş oldu ve sadece üst dönüşümü yapan bir ürün üretmekten ziyade üst dönüşümü yapabilmek için bir olanak tanımlamış oldum.



Şekil 77. Confetti Rain DIY Repair Kit

7.1.8. Quiet Activism in Fashion

“Quiet Activism in Fashion (Modada Sakin Aktivizm)” adlı çalıştay Otto von Busch’un yürütmüş olduğu 2019 Sonbahar/Kış döneminde, Parsons fakültesinde yer alan “Critical Fashion and Social Justice (Eleştirel Moda ve Sosyal Adalet)” adlı ders kapsamında 29 Ekim 2019 tarihinde düzenlenmiştir. Hızlı moda sisteminin adaletsizliklerini açığa çıkarmaya ve tartışmaya dayalı, tek günlük bir çalıştay olarak tasarlanmış, çalıştaya 5 kişi katılmıştır. Çalıştay iki defa, birer hafta arayla düzenlenmiştir. İlk hafta pilot çalışma yapılmış, ikinci hafta ise gerekli düzenlemeler yapılarak çalıştay yinelenmiştir.

Aktivizm, sosyal, kültürel ve politik dönüşümleri ortaya çıkarmak için değişimin parçası olmak, değişimi teşvik etmek veya oluşturmak için harekete geçmekle ilgilidir. Bir toplulukla birlikte hareket edilebileceği gibi, bireysel olarak da faaliyet gösterilen dönüşüm ve değişim aktivizmin içinde yer almaktadır. Aktivizmde önemli olan, mevcut stoklarda yeni akışlar düzenlemek ve sistemlerde yararlı değişiklikleri sağlamak için sosyal, kültürel ve politik sermaye üzerine doğrudan eleştirilerde ve somut etkinliklerde bulunmaktır (Fuad-Luke, 2009:5). Tasarım aktivizmi ise olumlu yönde sosyal, kurumsal, çevresel ve ekonomik değişimi üretmeyi ve bunlar arasındaki ilişkileri düzenlemeyi ve dengelemeyi amaçlayan, mevcut sisteme yönelik bir karşı anlatım yaratmak için uygulanan tasarım düşüncesi ve uygulamasıdır. (Fuad-Luke, 2009:27). Bu açıdan ele alındığında ise moda aktivizmi moda endüstrisi, moda tüketimi ve moda tasarımı ile ilgili politik, sosyal ve ekolojik faaliyetleri içeren, sürdürülebilir bir sistemi ve bilgiyi demokratikleştirme olasılıklarını yeniden tanımlayan kararlı ve çok yönlü eylemler bütünüdür (Fuad Luke, 2009; von Busch, 2008).

“Quiet Activism in Fashion” çalıştayında, Sarah Corbett’in çatışmasız ve el işçiliğiyle yürüttüğü aktivizm türünden yola çıkılmıştır. Sarah Corbett, içe dönük bireylerin birebir iletişim kurma becerilerini ve insanları etkileme konusundaki yumuşak güçlerini kullanarak aktivizm tarzını geliştirmiş ve atölyeler düzenlemiştir. Crobett’in bu yöndeki bakış açısı ve çeşitli uygulamaları çalıştay için başlangıç noktasını oluşturmuştur. Bu çalıştay içe dönük bireylerin iletişim stratejilerini katılımcılar için bir araç olarak kabul etmektedir. Çalıştay katılımcıları, hızlı moda sisteminde yaşanan adaletsizliklere dair anahtar kelimeleri kırmızı keçe yamalar üzerine işleyerek sosyal ağlarına vermek istedikleri mesajı aktarmışlardır (Bkz. Şekil 78). Bu yamaları kıyafetlerdeki delikleri örtmek, kişisel eşyalarına dikmek veya rozet olarak takmak gibi amaçlarla kullanılarak sessiz bir iletişimin kurulması hedeflenmiştir. Bir tür amblem olarak tasarlanan kırmızı renkteki yamalar göz alıcı nitelikte olmasından dolayı fark edilebilir biçime sahiptir ve üzerindeki kelimeler bir tür slogan olarak yer almaktadır. Bu yamaları giydikçe, birlikte bulundukları veya etraflarındaki insanlar onlara “düşük gelir”, “ırkçılık”, “atık” gibi kelimelerin ne anlama geldiğini ve yamanın ne ifade ettiğini sorduğu takdirde, iletişimin başlaması ve sloganların açıklanması ile birebir diyalogun kurulması hedeflenmiştir. Bu sayede

hızlı moda sorunları hakkında diğer insanlar bilgilendirilerek, yakın mesafeden kurulan sözlü iletişim sayesinde aktivizm gerçekleştirilecektir.



Şekil 78. Keçe yamalar

Çalışmaya başlamadan önce, ilk olarak kendi giysilerim üzerinde, yapmak istediğim diyalogların oluşup oluşmayacağını denedim (Bkz. Şekil 79). Kendi paltom üzerindeki yırtığı dikip, kırmızı keçe üzerine “no cheap labor (ucuz işgücüne hayır)” sloganını işlediğimde, New York’da yaşıyordum. Bu süre zarfında özellikle metroda seyahat ederken ve arkadaş çevresinde “burada ne yazıyor?”, “bu bir marka mı?”, “bunu sen mi diktin?” gibi sorularla karşılaşıyordum. Bu soruları cevaplarken, sürdürülebilir modanın ne olduğunu, çoğu tekstil işçisinin hayatını devam ettirmelerine ve yaşamlarını esenlikle sürdürmelerine yetmeyecek ücretleri aldığını, ve Rana Plaza faciasını anlatma fırsatı buluyordum. Bu sayede insanların bilgi dağarcığına yeni bilgiler ekleme şansım oluyordu. Bundan birkaç hafta sonra, çalıştayın ana fikri oluşmuş oldu.



Şekil 79. No cheap labor yazılı palto

Pilot çalışmada katılımcılar bu yöndeki bir uygulamanın eğlenceli olduğunu, sanatsal veya tasarıma yönelik becerilerin gerek görülmemesinin rahatlatıcı etkisi olduğunu belirtmiştir. Katılımcılar sonuçların küçük ve üç boyutlu, dokunsal nesneler olması dolayısıyla güzel olduğunu ifade etmiştir. Bununla birlikte katılımcıların dikiş bilmemesi çalıştay süresini öngörülenden daha uzatmış ve anahtar kelimeler ve kavramlar için yeterli tartışma olanağı sağlanamamıştır. Bu sorunları çözmek için ikinci çalıştayla beraber verilecek bir fanzin oluşturulmuş, içinde kavramların tanımları ve uygulamaların nasıl gerçekleşmesi gerektiğine dair bilgiler verilmiştir (Bkz. Şekil 80). Böylelikle katılımcılara dağıtılan fanzinle beraber “ne, nasıl yapılır” ve “ne nedir” soruları cevaplanmış, katılımcıların ileriki zamanlarda da başvurabilecekleri bir kaynak oluşturulmuştur. Bununla birlikte, düz dikiş, düğüm atma ve iğne deliğine iplik geçirme gibi oldukça basit işlemler çalıştaya başlamadan önce katılımcılara gösterilmiştir.



Şekil 80. Fanzinin içinde yer alan bilgiler

Çalıştayın en büyük faydalarından bir tanesi, dikiş dikmenin ve emeğin çok küçük bir yüzeyde bile ne kadar zahmetli olduğunun katılımcılar tarafından anlaşılmış olmasıdır. Bu küçük parça üzerinden düşünüldüğünde, onlarca elbisemiz için verilen emeğin ne gibi süreçlerden geçtiği katılımcılar açısından daha anlaşılır olmuştur. Bununla birlikte, yapılan çalışmalar ve eleştiriler sadece çalıştayın yapıldığı saatlerle sınırlı kalmamaktadır; yamalar kullanıldıkça katılımcılar gerçek hayatta insanların tepkilerini görebilmektedir. Böylelikle gelecekteki aktivizm türleri için yeni fikirler üretmek mümkün olacaktır.

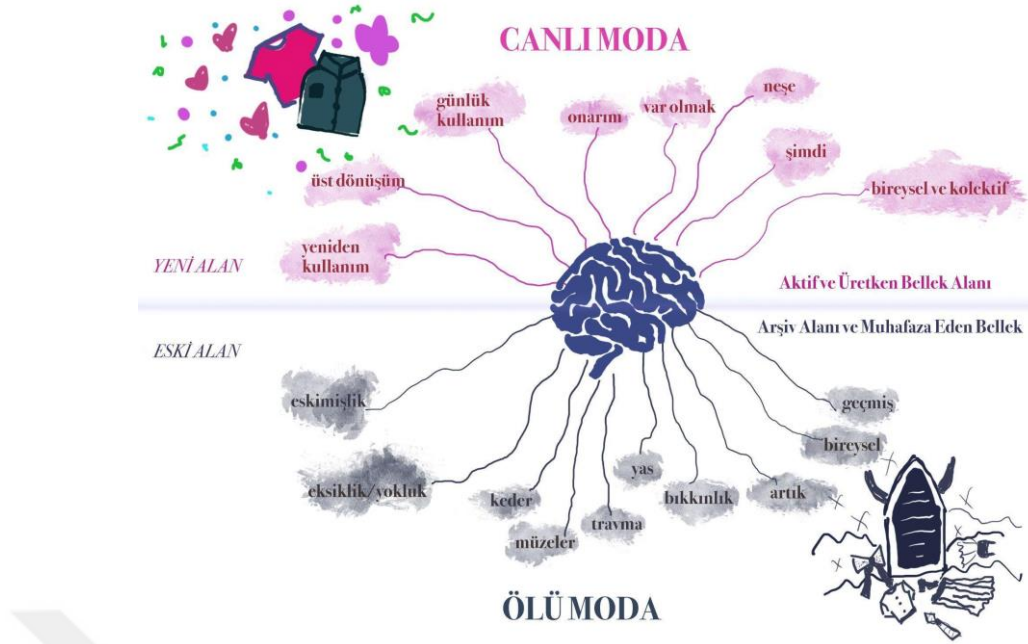
Constanza-Chock'un (2018) çalışmasında belirtmiş olduğu, tasarımcının rolünün bir uzmandan ziyade kolaylaştırıcı olarak eylemler gerçekleştirmesi, bu çalıştay içinde de ortaya çıkmıştır. Moda tasarımcısı aynı zamanda adil ve alternatif bir moda sistemi yaratmak adına da faaliyetler sürdürmelidir; tasarımcının veya sanatçının yaratıcı sürece politik, ekolojik ve sosyolojik bağlamda katkılar sağlaması önemlidir. Bu katkılar modanın demokratikleşmesi, dekolonizasyonu ve çok sesliliği için önem teşkil etmektedir.

7.1.9. Analizler

Belleği ortaya çıkardığımızda, yani geçmişteki imgelerin bir kalıntısı ortaya konulduğunda, bu imgeler sürekli olarak bizim şimdiki zaman imgemizle karışır, hatta bunun yerine bile geçebilir; çünkü bu imgelerin kendilerini koruma nedeni bir işe yaramalarıdır. Şimdiki zamandaki deneyimi geçmişte edinilmiş deneyimle sürekli tamamlayarak zenginleştirirler (Bergson, 2015:50). Olumlu ve olumsuz deneyimlerle şekillenen giysilerimiz de “canlı ve üretken” veya “ölü ve neşesiz” özelliklere sahiptir. Tez içerisinde yapılan araştırmalardan ortaya çıkan sonuca göre, eğer giysilerimizin içinde olumlu özellikler bulabilirsek, onarım, üst dönüşüm, yeniden

kullanım gibi yöntemlerle eski ve atıl bırakılmış kıyafetlerimizi canlandırmamız mümkündür. Giysileri, bireysel ve kolektif olarak gerçekleşen çeşitli üretim pratikleriyle bugüne taşıyarak yeni bir hayata kavuşmalarını sağlayabiliriz. Fakat, giysilerimizde eğer olumsuz anlamlar buluyorsak bunu yapabilmemiz mümkün değildir. Bu tür giysiler travma, eksiklik ve eskilik ile iç içedir. Bu durumda izlenecek en iyi yollardan bir tanesi, kötü anılarımızla veya bıkkınlıkla şekillenmiş giysilerin ikinci el, takas, vintage mağazalarında değerlendirilmesi ve bir başkasına verilmesidir. Böylelikle başka kullanıcılar için çeşitli giyim ve kullanım imkanları yaratılmış olur.

Bununla birlikte, müzelerde ve sergilerde sunulan, koleksiyoncuların elinde tuttukları ve sadece muhafaza ve arşiv amaçlı saklanan giysilerin de cansız giysiler grubuna girdiği bu tez araştırması sonucunda ortaya çıkmıştır. Koleksiyonerlerin ve müze müdürlerinin giysiler üzerinden benimsediği onarım ve dönüşüm daha çok muhafaza etme ve koruma yönündedir. Her ne kadar giysinin özgün halindeki güzelliği ve dayanıklılığı korumak adına bir canlandırma girişiminde bulunulsa da, bu giysiler “içinde yaşayan bir beden” ile var olamazlar. Bu açıdan incelenen üst dönüşüm ve bellek konusu, “yaşayan moda” ve “ölü moda” olarak ikiye ayrılmaktadır (Bkz. Şekil 81). Yaşayan moda, bireysel hikâyelerimizle zenginleştirdiğimiz, gelecek için umut vaad eden, rejeneratif öğeleri içinde barındıran *geçmiş giysiler* iken, ölü moda olarak adlandırılan giysilerde kullanıma ilişkin herhangi bir devamlılık yoktur. Ölü modaya ait giysiler bıkkınlık, travma, donuk bir geçmiş ve eskimişlik ile ilişkilendirilir. Bu özellikte giysiler, arşiv ve muhafaza eden bir belleği içerirken, müzelerin koleksiyonlarına dahil olur, veya bireylerin kullanımı sonrasında çöpe atılır veya ikinci el dükkanlarına bırakılır. Fakat canlı moda kriterine uyan giysilerde üst dönüşümü, onarımı ve yeniden kullanımı gerçekleştirmek için var olan bireysel ve kolektif üretim potansiyelleri, güncel olma, neşe ve var olma duygusunu barındırır. Bu giysiler de aktif ve üretken bir bellek alanındadır.



Şekil 81. Yaşayan moda ile ölüm moda alanları

Giyinmek demokratik bir kavram iken, moda, yaratmış olduğu mecra ile demokratik olmaktan oldukça uzaktadır. Merkez veya ana damarda bulunan ve önceden belirlenmiş, manipülatif ve birer kapalı kutu olarak algılayabileceğimiz moda anlayışına karşın demokratik, eşitlikçi ve aktif olmayı savunan yeni arayışlar periferi veya kılcallarda ilerleyerek daha kapsayıcı ve katılımcı olmayı öne sürmektedir (Bkz. Şekil 82). Bu şekilde moda kimliklerimiz baskılanan ve dışlanan olmanın getirdiği anksiyeteden uzaklaşarak, neşeli ve paylaşımcı birer bireyler olmamızı sağlayabilme olanağına sahiptir. Moda sistemi söz konusu olduğunda, merkezi olmayan fakat periferide bulunan bir sistem aşağıdaki özelliklere sahiptir:

- Merkezden kopuk olmayan, fakat merkeze bağımlı anlamına gelmeyen ilişkilerde ve uygulamalarda bulunmak öne çıkmaktadır.
- Merkezdeki öğelerin birbirine oldukça yakın olduğu gibi, periferideki öğeler de birbirine yakın ve ilişki içindedir.
- Merkezde yer alan öğeler ile periferideki öğeler birbirlerinden üstün veya zayıf değildirler, sadece güç dereceleri açısından farklıdırlar.
- Merkezdeki öğeler tam ortadadır ve yerleşiktir fakat periferi dağınık haldedir. Bu haliyle kontrol edilemeyen, denetlenemeyen ve çoğulcu bir yapıya sahiptir.



Şekil 82. Merkez-periferi ilişkisi

Bu iki farklı sistemi incelediğimizde, merkezde etkide bulunan aktörler unutmaya alanına dahilken, periferide bulunanlar ise hatırlama alanına dahildir. Giysi, hiç kuşkusuz moda aittir fakat modanın kendisi bütüncül açıdan var olan bir sistemdir. Modanın getirmiş olduğu hız, ani değişiklikler ve yarattığı ihtişam, geçici olana işaret ederken, sürdürülebilir modanın getirmiş olduğu süre mefhumunun içinde yer alan, değerlere yönelik uygulama ve kavrayış biçimleri kalıcı olan bir belleği ifade etmektedir.

Bu tez kapsamında yapılan araştırmalar ve uygulamalar neticesinde, ele alınan 27 kavram, uygulamalar açısından 17 çeşit faaliyet/eylem, etik ve ekonomik yarar içeren 11 farklı değer/bedel/fayda, eylemleriyle etkide bulunan 11 eyleyen, etkide bulunan kişi, materyal dünya içinde yer eden 9 nesne ve etkileşimlerle ortaya çıkan 6 farklı duygu ortaya çıkmıştır (Bkz. Tablo 2). “Kavramlar” çatısı altında birleşen terimler ve isimler moda ve üst dönüşüm ilişkisi içinde incelenmekte, “Faaliyetler/Eylemler” başlığı üretim, kullanım ve kullanım sonrasındaki aktiviteleri ele almakta, “Değer/Bedel/Fayda” başlığı kavramların ve faaliyetlerin etik açıdan değerlendirilmesini kapsamakta, “Eyleyen/Etkide Bulunan” başlığı hem nesne hem de özne olarak birer temsiliyeti bulunan aktörleri ele almakta, “Nesneler” nesnel gerçekliği olan varlıkları incelemekte ve “Duygular” da iletişimsel bir yöne sahip olarak, karşılaşmalar sonucunda ortaya çıkan çeşitli etkilenmeleri incelemektedir. Bu

gruplar altında ortaya çıkan temalar, tez süresince elde edilen verilerin ilk analizinden oluşmaktadır.

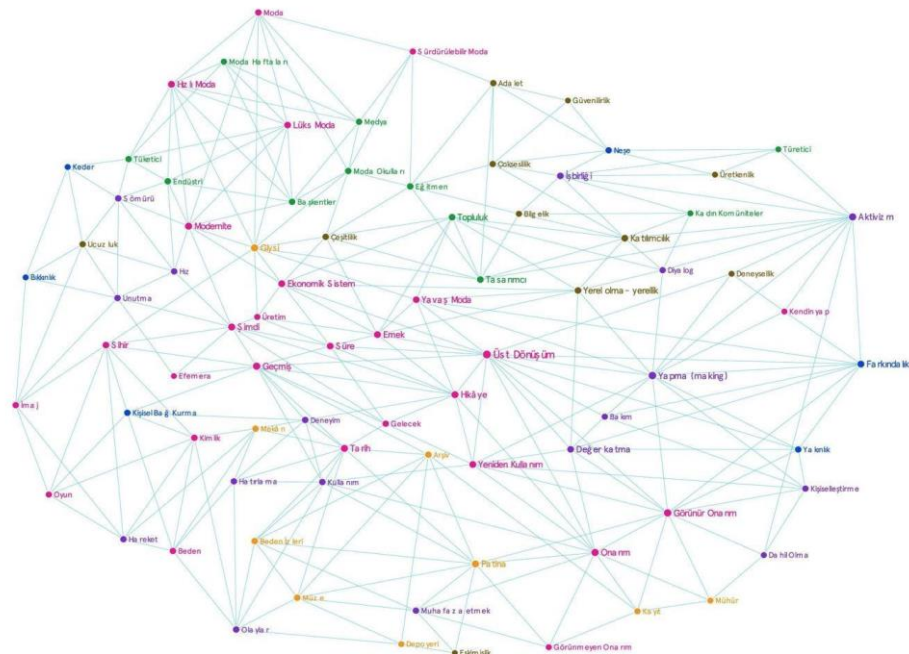
Kavramlar	Hızlı Moda, Moda, Sürdürülebilir Moda, Lüks Moda, Modernite, Ekonomik Sistem, İmaj, Sihir, Oyun, Efemera, Şimdi, Geçmiş, Kimlik, Beden, Üretim, Emek, Süre, Gelecek, Hikâye, Yavaş Moda, Üst Dönüşüm, Tarih, Yeniden Kullanım, Onarım, Görünür Onarım, Görünmeyen Onarım, Kendin yap
Faaliyetler/Eylemler	İşbirliği, Aktivizm, Diyalog, Sömürü, Hız, Unutma, Hareket, Deneyim (Deneyleme), Hatırlama, Kullanım, Olaylar, Muhafaza etmek, Yapma (making), Bakım, Değer katma, Dâhil Olma, Kişiselleştirme
Değer/Bedel/Fayda	Güvenilirlik, Adalet, Bilgelik, Çoksesselik, Üretkenlik, Katılımcılık, Çeşitlilik, Ucuzluk, Yerel olma- yerellik, Deneysellik, Eskimişlik
Eyleyen/Etkide Bulunan	Moda Haftaları, Başkentler, Medya, Moda Okulları, Eğitimci, Tasarımcı, Tüketici, Endüstri, Topluluk, Kadın Komüniteler, Türetici
Nesneler	Giysi, Mekan, Müze, Depo yeri, Arşiv, Patina, Beden İzleri, Kayıt, Mühür
Duygular	Neşe, Keder, Kişisel Bağ Kurma, Yakınlık, Farkındalık, Bıkkınlık

Tablo 2. Araştırma analizinin tablosu

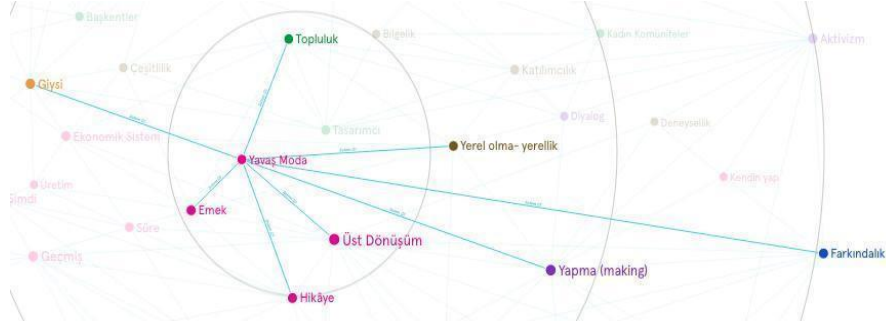
A/r/tografi kapsamında yapılan rizomatik analiz ile moda tasarımında üst dönüşüm ve bellek arasındaki etkileşim bir grafik ile anlatılmıştır (Bkz. Şekil 83). Bu rizomatik analizden ortaya çıkan sonuçlar şunlardır:

- Tasarımcı adaleti sağlayarak ve toplulukla birlikte hareket ederek, katılımcılığı sağlayabilir. Tasarımcı-katılımcılık-diyalog üçgeni ele alındığında, tasarımcının sadece nesne üreten biri olduğu değil aynı zamanda bir çeşit eğitimci de olduğu ortaya çıkmaktadır. Tasarımcı ürün odaklı değil çözüm odaklı hareket ederse yerel komüniteler ve dezavantajlı grupları üretim ve eylem sürecine dâhil edebilir.

- Eğitimci çok sesli ve adil bir anlayışa sahip çıkarak farklı grupların ve bireylerin katılımını oluşturan bir role sahiptir.
- Toplulukların katılımı, çeşitlilik, adalet ve güvenilirlikle ilerleyen yerel üretimle birlikte ortaya çıkan emek sonucunda ekonomik sisteme katılım mümkündür. Yerel üretim böylelikle hem kültürel hem de ekonomik açıdan esenlik sağlamaktadır.

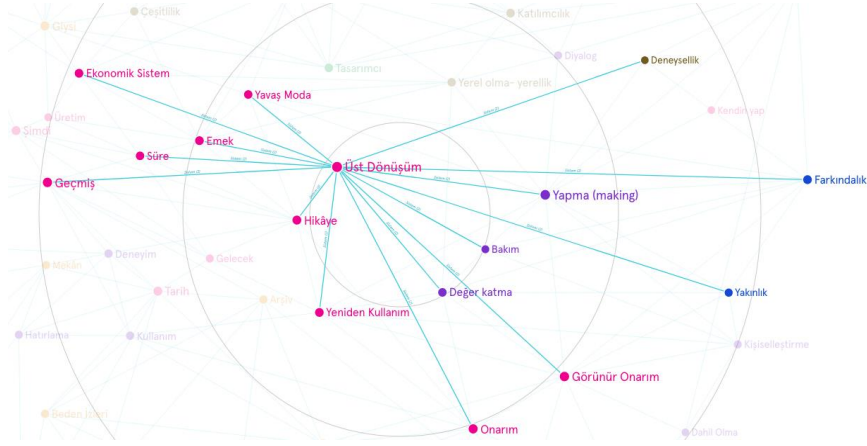


içinde yer alan ürünlerin ve üreticilerin hikâyeleri, söz-
çimlerinin, hızlı moda-ya göre daha uzun ve derin bir
hikâyeler bizi geçmiş ile geleceğe taşır (Bkz. Şekil 84).
nusu olduğu için, zaman mefhumu da sadece şimdi'ye
an uzaklaşarak, hatırlanan, incelenen ve anlaşılan bir
yle giysiler, hikâye anlatıcılığı için bir kanal



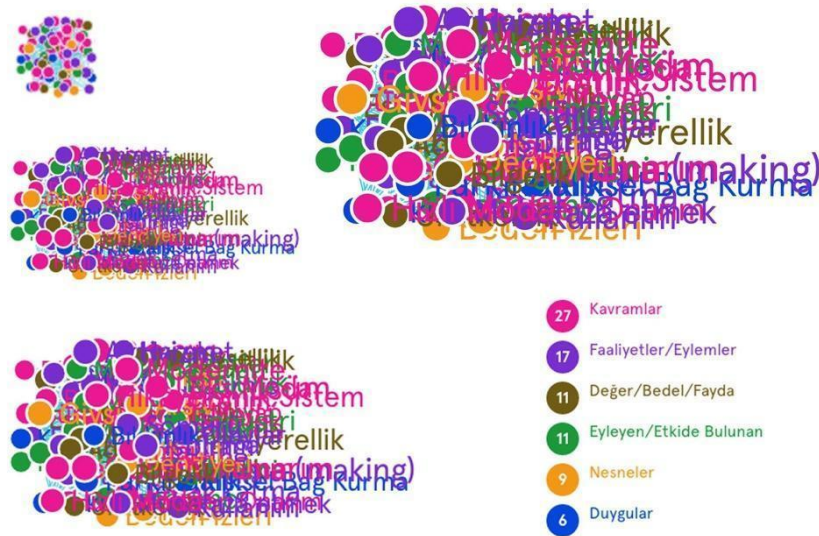
Şekil 84. Yavaş modaya ilişkin ortaya çıkan temalar

- Üst dönüşüm deneysellik ve aktivizmi içinde barındırmaktadır. Aktivizmle beraber, kendin yap kültürü ile oluşan yapma deneyimi sayesinde, giyinmenin ve üretmenin alternatif yöntemlerine dair farkındalık oluşmaktadır (Bkz. Şekil 85).
- Üst dönüşümün aynı zamanda “bakım” anlamına geldiği ortaya çıkmaktadır. Bakım; korumak, muhafaza etmek, incelemek, denemek, tekrar gözden geçirmek ve yeniden kullanmak anlamına gelen kapsayıcı bir süreç olarak üst dönüşüm uygulamalarında göze çarpmaktadır. Bakım, kimi yerde onarım ile kendini dışa vururken, kimi yerde yeniden kullanıma ilişkin yapma/uygulama yöntemleriyle ortaya çıkmaktadır.
- Farkındalık, bireylerin kendisi “yapma” eylemine başvurduğu zaman oluşmaktadır. Üretim sürecine dâhil olduğunda devreye yakınlık duygusu girmektedir ve böylelikle teorik olarak tartışılan birçok konu, pratik ile algılanmaya başlanmaktadır. Üretim süreci ve yapma biçimleri kişiselleştirme olduğunda yakınlık ve farkındalık ortaya çıkmaktadır. Bu açıdan, eylemler duyguları, duygular da eylemleri harekete geçirmektedir.



Şekil 85. Üst dönüşüme ilişkin ortaya çıkan temalar

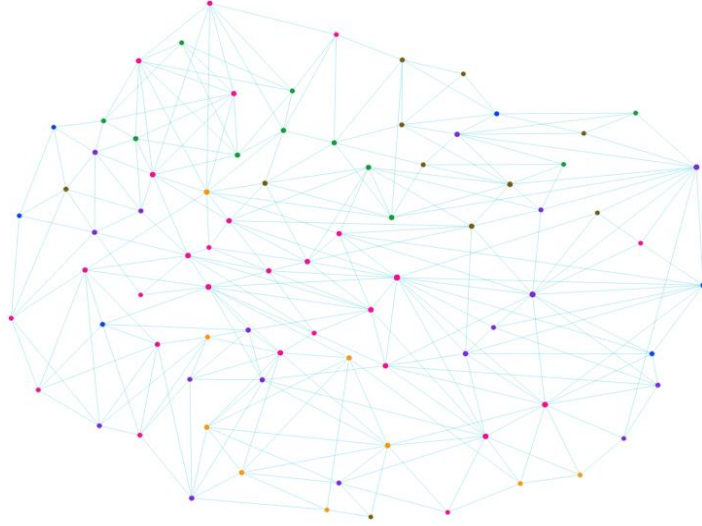
- Rizomatik analizden elde edilen bir başka sonuç da, ortaya çıkan bütün temaların “moda tasarımı üst dönüşüm ve bellek etkileşimi”ni ele alan bir tür asamblaj olmasıdır. Bu asamblaj, rizomatik analize görsel olarak oldukça uzaktan bakıldığında, üst üste binen farklı temalardan meydana gelen bir toplanma alanı olarak ortaya çıkmaktadır (Bkz. Şekil 86).



Şekil 86. Temalardan ortaya çıkan asamblaj

Değer temelli metaforik yansıma çerçevesinden yorumlandığında, rizomatik analizle ortaya çıkan bu asamblaj aynı zamanda yakından bakıldığında yıldız haritasına benzeyen görsel bir ifade oluşturmaktadır. Şimdiki zamanda gökyüzüne

baktığımızda, yıldızların binlerce yıl önceki pozisyonlarına, yani geçmişine bakıyor oluşumuzdaki gibi, tez içinde ortaya çıkan bu asamblajla, sürdürülebilir moda açısından ele alınan üst dönüşüm ve bellek arasındaki etkileşim, bize geçmiş göstererek şimdiki zamana dair çok şey söyleyebilir (Bkz. Şekil 87).



Şekil 87. Yıldız haritasına benzetilen analize ait görsel

Asamblajlar, dağınık halde bulunmaları kadar topladıkları şeyin gücü ile de tanımlanır, tarih yazarlar (Tsing, 2015:43). Modayı zaman içine yayılan ve tarihle birlikte anılan en güçlü olgulardan biri olarak kabul ettiğimizde, “*modanın nasıl bir tarih yazmasını istiyoruz?*” sorusu karşımıza çıkmaktadır. Modanın eşitlikçi, paylaşımcı, üretken, sürdürülebilir ve katılımcı olmasını istiyorsak işçi kazalarını, sermayenin bireyleri, toplulukları ve doğayı sömürmesini, tekstil sektörünün çoğunluğunu oluşturan kadınların haklarını, tasarım eğitiminde süregelen biçim tasarlama anlayışının tekdüzeliğini ve yüzeyselliğini unutarak yaşayamayız. Modayı farklı kavramların, maddi nesnelerin, değerlerin ve biçimlerin birer asamblajı olarak ele alırsak, bu asamblajın içinde yer alan bizler, eylem alanlarımızın ne olduğunu keşfederek farklı türlerde yapabilirlikler üretmeliyiz

SONUÇ

Bu tez kapsamında incelenen bellek konusu sonucunda ortaya üst dönüşümle gerçekleştirilen moda tasarımının zamansal yönüne ilişkin veriler çıkmıştır. Bu bağlamda geçmiş-şimdi-gelecek üçlüsünü üst dönüşüm ve bellek açısından ele aldığımızda, sıralamayı hafızada tutulan epizodik bellek (hatıra), geçmiş geleceğe hazırlayan şu an (toplanma anı), değişim ve dönüşüm mümkünatı (üretken bir sıçrama) olarak ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Üst dönüşüm kapsamında gerçekleşen üretimler, değişim ve dönüşüm vaadi içinde, geçmiş içinde tutan izlere de sahiptir. Materyalin geçmiş yaşamını bildiğimizde ve o materyalle ilişkili olan kimliğimiz hakkında güvende hissettiğimizde, bedenimizi sokaktan ayıran giysilerimiz, yani sosyal cildimiz için heyecan verici yeni bir gelecek vaadi açığa çıkmaktadır. Doğrusal olarak ilerleyen mevcut moda sisteminde ise gelecek denilen şey, yalnızca atıklardan ve artık malzemelerden oluşmaktadır.

Moda bir sistem olarak, belli bir dönemde, bir yer işgal ederken, kişisel yaşantılarımız içinde birçok yeri kapsar. Bu sebeple, moda, ölçülebilen zamanın içinde bir yerde anlık olarak çıkan görünümüler olarak adlandırılrsa da, giyinmek-kuşanmak bireylerin yaşantıları içinde birden fazla mekânda, sürede ve hayal dünyasında yer alır. İlk önerme bizleri pasif birer kullanıcı ve edilgin birer tüketici yaparken, ikincisi bizleri aktif birer eyleyen ve katılımcı yapar. Bu açıdan incelediğimizde, üst dönüşüm yöntemiyle yapılan ürün, bir süreye dâhil olduğundan anlam ve işlev kazanmaktadır; çünkü süre düşünmeye ve denemeye zaman tanımaktadır. Dolayısıyla da aktif bir katılımı gerçekleştirmemiz olasıdır. Bu yöntem, hızlı moda anlayışının tersine, dikkat etmeyi, incelemeyi ve farklı üretim yollarını keşfetmeyi sağlamaktadır. Burada bahsi geçen süre konusu, Bergson'un anlatımındaki süre meselesiyle örtüşmektedir; imajların bir araya gelmesiyle oluşan ve sezgisel yolla algılanan bir zaman algısı içerisinde giyim anlayışımız anlamlı duruma gelmektedir.

Artık malzemelerin üst dönüşüm, onarım veya yeniden kullanım gibi çeşitli yollarla değerlendirilmesi için gerekli olan sezgiye modanın hızlı zaman döngüsü içerisinde her zaman sahip olamadığımız ortaya çıkmaktadır. İhtiyacımız olan değerlendirme süresi genellikle mevcut moda sisteminin bize sunduğu kısa vadeli ve rekabetçi bir giyim anlayışından ayrıdır. Bu zaman diliminde malzemenin elde edilmesi, üretim süreçlerinin etik ve âdil şartlarla değerlendirilmesi, belleğin ve

anların malzeme ve form üzerinden nasıl aktarılacağına saptanması konuları çoğu zaman önceden belirlenmiş kriterlere ve tercihlere göre değil, yaratıcı sürece dâhil olunarak deneysel yolla elde edilmektedir. Bu nedenle tasarımcıların giysi tasarımları da kendi içinde çeşitlilik ve değişimler göstermekte, biricik ve özgün ürünler ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte, belleğin kimlik üzerindeki etkisinin ve geçmiş ve şimdiki benliklerin hafıza sayesinde birlikteliğinin kurulması, biricik olan kimliğin devamlılığı duygusunu da sağlamlaştırmaktadır.

Moda nesnelerini beğenmekte, onları kimliğimizi oluşturacak ve ortaya çıkaracak birer aktif öge olarak görmekte herhangi bir sorun bulunmamaktadır. Sorun, nesnelere yeterince değer vermemekte yatmaktadır. Modanın hızlı döngüsünde ve biteviye üretilmekte olan metaların ortaya çıkması sebebiyle giysiler, “yeni” ve “eski” olarak tanımlandığından, gerek alışveriş sırasında gerekse kullanım ve kullanım sonrasında giysileri değerlendirme ve anlamlandırma sürecimiz son derece kısa sürmektedir. Bu sebeple yeni şeylerin eskidiğine ve yaşlandığına tanık oluruz, çünkü tanımlamamız bu ikisi üzerinden hareket eder, ihtiyaçlarımız bu ikisiyle oluşur. Hâlbuki eski olmasına rağmen, güzel şeyler güzel kalmaya devam eder. Bu noktada giyinmeye yönelik zamansal yaklaşımımızı doğrusal olan zaman seyrinden kurtarıp, bütüncül bir zaman anlayışına tâbi tutarsak, “geçmiş” ve “eski” olan ile, “şimdi” ve “yeni” olanın ilişkisi ve ayrımı üzerinden yapacağımız değerlendirmelerden de kurtulmuş oluruz. Moda nesnelere yönelik biçimsel değerlendirmeler bizi gelip-geçici olana taşıırken, bağlamsal değerlendirmeler bizle kurduğu temas dolayısıyla kendi psikolojimize, ve dolayısıyla hatırlamaya da taşır. Üst dönüşüm, giysilerle daha derin bir bağ kurmaya yardımcı olabilmektedir; çünkü bu yöndeki bir “yapma/uygulama” deneyimi içinde “değerlendirme” süreci de bulunmaktadır.

Giysilerimiz, bizle yaşadıkça bir belleğe sahip olur. Kullanımla birlikte ele alındığında, giysiler bize birer deneyim haritası ortaya çıkarır; bizim sadece bunu yorumlayabilmek için daha yakından incelememiz ve yapıcı, onarıcı ve üretken olarak katılımımızla onurlandırmamız ve o giysinin varlığını tanımamız gerekir. Giysilerimizle kurduğumuz anlamların içindeki özgün değerlerle birlikte, nesnel gerçeklikle bağ kurarak alternatif bir giyim kuşam anlayışı oluşturmak üzere gerçekleştireceğimiz eylemler dolayısıyla sürdürülebilir modanın geçerli olabilmesi söz konusu olacaktır. Bu bakımdan üst dönüşüm yöntemi, sürdürülebilir moda

konusu için tek bir cevap olarak görülmemelidir. Sürdürülebilirlik, içinde eylemi barındıran bir umut ise, üst dönüşüm de bu umudu gerçekleştirmek için eylem biçimlerinden biri olarak yorumlanabilir. Mevcut moda sisteminin benimsemiş olduğu, büyük sayılarda ve azami hızla gerçekleştirilen üretim biçimi temelde yatan sorunu ortadan kaldırmamaktadır; sorun aynı zamanda ölçek sorunu olarak karşımıza çıkmaktadır. Mevcut anlayışımızı değiştirmeksizin modanın döngüsü ve pratikleri devam ettiği sürece ortaya çıkarılan her karşıt önermede kaçamayacağımız ya da önüne geçemeyeceğimiz ekolojik, ekonomik ve sosyal tahribatlarla karşı karşıya kalmaya devam edeceğiz.



Ek 1: Onam Formu

Eng.:

This research aims to realize upcycling in the fashion production process and its relation with individual memory. For this purpose, I wish to interview you that will take 30-45 minutes; the interview will be used for only my PhD thesis and will not be shared out of this purpose without your permission. Today is(date, hour), I will interview with (Name). Would you allow me to record the interview's content?



Ek 2: Katılımcı Soruları

QUESTIONS (Eng.):

1. Tell me about your experience through upcycle based on the design process.
 - a. What is your personal reason/aim of upcycling fabrics/clothes? What is the reason you chose this method?
2. How is the production process realized through the upcycle?
 - 2a. How do you design and produce?
 - 2b. How do you upcycle the readymade clothes/fabrics?
3. What do you learn about the process of upcycling? What design/craft skill, knowledge and material intelligence or different perspectives you gained?
4. Which part of the process is challenging for you as a designer when you are using the upcycling method? In contrast, what are the benefits?
5. What kind of qualities do you seek when you are collecting your material for upcycling?
6. Does your work focus on memory? How do you use it?
7. What is the relation between fashion and memory? Please briefly define.
8. What is the relation between upcycling fashion and memory? How would you define this with your own words? Please briefly define.
9. What is the place of upcycling in the future? What should be developed/enriched for the future of upcycling in fashion?
10. What are your recommendations for fashion and textile design departments for them to adopt this method?
11. What kind of way can departments teach this method to students?
12. What is your biggest concern in current fashion education?
13. What is your biggest concern in sustainable fashion?

Ek 3: YUDAB kabul belgesi



**T.C.
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU BAŞKANLIĞI**

Değerli Araştırma Görevlimiz,

“Öncelikli Alanlarda Doktora Eğitimi Yapan Araştırma Görevlilerinin Yurtdışına Gönderilmesi Halinde Verilecek Desteklere İlişkin Usul ve Esaslar” uyarınca Başkanlığımızca ilk defa 2018 yılında başlatılan *“YUDAB Programı”* kapsamında Başkanlığımıza yapmış olduğunuz başvurunuz değerlendirilmiştir.

Yapılan değerlendirmeler sonucunda, doktora tez araştırmanız için Başkanlığımız desteği ile yurt dışına çıkmaya hak kazandığınızı memnuniyetle bildirmek isteriz.

Yurt dışına çıkış işlemlerinizin başlatılabilmesi için, en kısa sürede Üniversitenize resmi bilgilendirme yapılacaktır.

Yükseköğretim Kurulu olarak başarılarınızı tebrik eder, yurt dışında yapacağınız akademik çalışmalarda kolaylıklar dileriz.

Proje Geliştirme ve Destekleme Dairesi Başkanlığı

Ek 4: Parsons Fakültesi araştırmacı davet mektubu

THE
NEW
SCHOOL

PARSONS

Parsons School of Design
School of Design Strategies
2 West 13th Street
New York, New York 10011

New York, June 25th 2018

Invitation letter for:
Sanem Odabasi
PhD candidate, Osmangazi University

To: The Council of Higher Education Turkey (YOK)

This is an invitation for Sanem Odabasi to come to do research with the Fashion Praxis Lab at Parsons School of Design, The New School, as part of her PhD-studies project on Upcycling Fashion. The Fashion Praxis Lab would be very interested in hosting and taking part in Ms Odabasi's work, especially her development of "A/r/tographic" and practice-based methodology for fashion research. During her stay at Parsons we would also like Ms Odabasi to share and develop her work together with students, faculty and researchers at the research-driven minor in "Alternative Fashion Strategies" hosted under the School of Design Strategies at Parsons School of Design.

The Fashion Praxis Lab looks forward to hosting Ms Odabasi for a year of her studies (in 2019-2020) and fully supports her application for a scholarship to fund her visiting research here at Parsons School of Design.

Don't hesitate to contact me for any questions.

Yours truly,
Dr Otto von Busch



Associate Professor in Integrated Design
Coordinator of Parsons Fashion Praxis Research Lab
Point person of minor in Alternative Fashion Strategies
Parsons School of Design
The New School, New York City

KAYNAKÇA

Abruzzini, M. (2015). *Seven Ponds, Clothes as Bodies: The Artwork of Christian Boltanski* (Çevirimiçi), <https://blog.sevenponds.com/soulful-expressions/%E2%80%A8clothes-as-bodies-the-art-of-christian-boltanski>, 23 Mayıs 2020.

Adamson, G. (2018). *Fewer, Better Things: The Hidden Wisdom of Objects*, Bloomsbury Publishing, USA.

Agamben, G. (2017). “Çağdaş Nedir?”, Derleyen: Ali Artun ve N. Öрге, *Çağdaş Sanat Nedir?*, İletişim Yayıncılık, İstanbul.

Aldinç, B. *Sabah*, Yılda 40 Kilo Kıyafet Atıyoruz, (Çevirimiçi), <http://arsiv.sabah.com.tr/2008/03/23/pz/haber,9F0B59A30BCA4483ABB339D83549566E.htm>, 23 Mart 2008.

Allwood, J. M., vd. (2006). *Well Dressed. The Present and Future Sustainability of Clothing and Textiles in the United Kingdom*, University of Cambridge, Cambridge.

Ansell-Pearson, K. (2010). “Bergson on Memory”, Derleyen: Susannah Radstone ve B. Schwarz, *Memory. History, Theories, Debates*, Fordham University Press, U.S.A.

Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Arnold, R. (2009). *Fashion: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, New York.

Aruoba, O. (2015). *Yakın*, Metis Yayınları, İstanbul.

Assadourian, E., vd. (2017). “Yeryüzü Eğitimi: Değişen Gezegende Eğitimi Yeniden Düşünmek”, Derleyen: Erik Assadourian ve L. Mastny, *Dünyanın Durumu 2017*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Assmann, A. (2011). *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge University Press, New York.

Assmann, J. (1995). “Collective Memory and Cultural Identity”, Çeviren: John Czaplicka, *New German Critique*, C:65, ss.125-133.

Atalay, D. (2015). “Kendiliğinden Sürdürülebilir: Türkiye’de Etik Moda”, Derleyen: Şölen Kipöz, *Sürdürülebilir Moda*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul.

- Barbarosoğlu, F. K. (1995). *Moda ve Zihniyet*, İz Yayıncılık, İstanbul.
- Barnard, M. (2010). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*, Çeviren: Güliz Korkmaz, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- Barthes, R. (1990). *The Fashion System*, Çeviren: Matthew Ward ve R. Howard, University of California Press, Berkeley.
- Basualdo, C. vd. (2000). *Doris Salcedo*. Phaidon, Londra.
- Başar, E. (2011). “Bergson’s Intuition Memory and Episodic Memory”, Derleyen: Erol Başar, *Brain-Body-Mind in the Nebulous Cartesian System: A Holistic Approach by Oscillations*, Springer, New York, NY.
- Bat, N. (2018). “Temiz Bir Dünya İçin”, *National Geographic Türkiye*, Group Medya, İstanbul, Haziran 2018, s. 6.
- Batur, E. (1987). “Gelenek ve Gelecek Arasında Moda”, *Gergedan Yeryüzü Kültürü Dergisi*, No:1, ss.84-90.
- Bauman, Z. (2010). “Perpetuum Mobile”, *Critical Studies in Fashion and Beauty*, C:1, No:1, ss. 55–63.
- Baydar, G. (2015). “Arayüzler: Tasarım, Zanaat ve Toplumsal Cinsiyet”, Derleyen: Şölen Kipöz, *Sürdürülebilir Moda*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul.
- Baykal, E. (2019). *Sarkis: Çaylak Sokak*, Arter Yayınları, İstanbul.
- Bedir Erişti, S. D. (2015). “Giriş: Görsel Araştırma Yöntemleri”, Derleyen: Suzan Duygu Bedir Erişti, *Görsel Araştırma Yöntemleri*, Pegem Yayıncılık, Eskişehir.
- Benjamin, W. (2019). *Pasajlar*, Çeviren: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, W. (2017). *Proust&Brecht*, Çeviren: Cemal Topçu, Sub Yayınları, İstanbul.
- Bennett, J. (2005). “The Agency of Assemblages and the North American Blackout”, *Public Culture*, Cilt:17, N:3, ss.445-465.
- Bergson, H. (2015). *Madde ve Bellek*, Çeviren: Işık Ergüden, Dost Yayınları, Ankara.

- Bourdieu, P. (2017). *Ayrim: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*, Çeviren: Derya Fırat Şannan, A. G. Berkkut, Heretik, Ankara.
- Boyer, P. (2015). “Anılar Ne İşe Yarar? Hatırlamanın Biliş ve Kültürle İlgili İşlevleri”, Derleyen: Pascal Boyer ve James V. Wertsch, Çeviren: Yonca Aşçı Dalar, *Zihinde ve Kültürde Bellek*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Böcekler, B. (2020). “Başlangıcından Günümüze Cyanotype’ın Tarihsel Gelişimi ve Örnek Bir Proje:İstanbul Mavisi”, *Art-Sanat Dergisi*, Cilt:13, ss. 53-86.
- Braungart, M. (2007). “The Wisdom of the Cherry Tree”, *International Commerce Review*, C:7, No:2, ss.152-156.
- Brown, B. (2004). “Thing theory”, Derleyen: Bill Brown, *Things*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Brown S. (2013). *ReFashioned: Cutting-Edge Clothing from Upcycled Materials*, Laurence King, Londra.
- Burchart-Korol, D., Czaplicka-Kolarz, K. ve Kruczek, M. (2012). “Eco-efficiency and Eco-effectiveness Concepts in Supply Chain Management”, *Congress Proceedings Carpathian Logistics Congress CLC Jesenik*, Çek Cumhuriyeti.
- Cassidy, T., ve Han, S. L. (2013). “Upcycling Fashion for Mass Production”, Derleyen: Miguel Angel Gardetti ve Ana Laura Torres, *Sustainability in Fashion and Textiles: Values, Design, Production and Consumption*, Routledge, New York.
- Cevizci, A. (2009). *Felsefe Sözlüğü*, Say Yayınları, Ankara.
- Chansky, R. A. (2010). “A Stitch in Time: Third-Wave Feminist Reclamation of Needled Imagery”, *Journal of Popular Culture*, No:43, Cilt:4, ss. 681–700.
- Chapman, J. (2015). *Emotionally Durable Design: Objects, Experiences and Empathy*. Routledge, New York City.
- Clark, H. (2008). “Slow+Fashion: An Oxymoron- or a Promise for the Future...?”, *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, C:12, No:4, ss.427-446.
- Clark, H. (2019). “Slow+Fashion: Women’s Wisdom”, *Fashion Practice*, No:11, C:3, ss.309-327.
- Clark, H. (2020). “Yavaş+Moda: Yeniden Bakış”, Derleyen: Şölen Kipöz, *Modada Yavaşlık*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul.

Cohen, Rachel A. (2013). "Common Threads: A Recovery Programme for Survivors of Gender Based Violence", *Intervention: Journal of Mental Health and Psychosocial Support in Conflict Affected Areas*, C:11, No: 2, ss. 157-168.

Constantini, V. (2014). "Belleği Paylaşmak ve Unutuşu Parçalara Ayırmak", Derleyen: Mine Haydaroğlu, *Kendime Gömülü Kaldım*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Costanza-Chock, S. (2018). "Design Justice: Towards an Intersectional Feminist Framework for Design Theory and Practice", *Proceedings of the Design Research Society International Conference 2018*, 25-28 June, Limerick, Ireland.

Crane, D. (2012). *Fashion and Its Social Agendas: Class, Gender, and Identity in Clothing*, University of Chicago Press, Chicago.

Davis, F. (1997). *Moda, Kültür ve Kimlik*, Çeviren: Özden Arıkan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

De Botton, A. (2014). *Haberler: Bir Kullanma Kılavuzu*, Çeviren: Zeynep Baransel, Sel Yayıncılık, İstanbul.

Deleuze, G. (2014). *Bergsonculuk*, Çeviren: Hakan Yücefer, Otonom Yayıncılık, İstanbul.

DeLong, M., Casto, M. A., Min, S. ve Goncu-Berk, G. (2017). "Exploring an Up-cycling Design Process for Apparel Design Education", *Fashion Practice*, C:9, No:1, ss.48-68.

DeLong, M., Wu, J. ve Bao, M. (2007). "May I Touch It?" *Textile*, C:5, No:1, ss. 34-49.

Derick Malender (Çevrimiçi), <https://derickmelander.com/category/all-work-by-category/sculpture/>, 18 Şubat 2019.

Desmet, P., ve Hekkert, P. (2009). "Special Issue Editorial: Design & Emotion", *International Journal of Design*, C:3, No:2, ss.1-6.

Dessingué, A., *Gazete Karınca*, Hafızanın Değişkenliği, Çeviren: Banu Barış, (Çevrimiçi), <https://gazetekarinca.com/2018/02/hafizanin-degiskenligi/>, 15 Şubat 2018.

Dieffenbacher, F. (2013). *Fashion Thinking: Creative Approaches to the Design Process*, Ava Publishing, Londra.

Eckert, C. M., ve Stacey, M. K. (2001). “Designing in the Context of Fashion—Designing the Fashion Context”, *Designing in Context: Proceedings of the 5th Design Thinking Research Symposium*, ss. 113-129.

Eco, U. ve Miguel, M. (1988). “An Ars Oblivionalis? Forget It!”, *PMLA*, C:103, No:3,ss. 254-261.

Eco, U. (2017). “Lumbar Thought”, Derleyen: Malcolm Barnard, *Fashion Theory*, Routledge, Londra.

Eisler, B. (1977). *The Lowell Offering: Writings by New England Mill Women (1800-1845)*, J. B. Lippincott, Philadelphia.

Engels, F. (1987 [1845]). *The Condition of the Working Class in England*. Penguin Books, Londra.

Entwistle, J. (2000). *The Fashioned Body*, Polity Press, Londra.

EPA, *Environmental Protection Agency*, Facts and Figures About Materials, Waste and Recycling, Textiles: Material- Specific Data, (Çevirimiçi), <https://www.epa.gov/facts-and-figures-about-materials-waste-and-recycling/textiles-material-specific-data>, 1 Ekim 2020.

Esculapio, A. (2020). “Duygu Bakımından Dayanıklı Modayı Konumlandırmak: Uygulama Temelli Bir Yaklaşım”, Derleyen: Şölen Kipöz, *Modada Yavaşlık*, Yeni İnsan Yayınevi, ss.71-85.

Fleckner, U. (2017). “İnsanın İstirap Hazinesi İnsanlığın Mülkü Haline Gelir”, Derleyen: Uwe Fleckner, *Mnemosyne'in Hazine Sandıkları: Platon'dan Derrida'ya Bellek Kuramı Üzerine Metinler*, Umur Yayınları, İstanbul.

Fletcher K. (2008). *Sustainable Fashion and Textiles- Design Journeys*, Earthscan, Londra.

Fletcher, K. (2016). *Craft of Use: Post-growth Fashion*. Routledge, Oxon.

Flugel, J. C. (1950). *The Psychology of Clothes*, Hogarth P, Londra.

- Frisby, D. (2017). “Georg Simmel-İlk Modernite Sosyoloğu”, *Modern Kültürde Çatışma*, Çeviren: Tanıl Bora, U. Özmakas, N. Kalaycı ve E. Gen, İletişim Yayıncılık, İstanbul.
- Fuad-Luke, A. (2009). *Design Activism: Beautiful Strangeness for a Sustainable World*, Earthscan, Londra.
- Garlock, L. R. (2016). “Stories in the Cloth: Art Therapy and Narrative Textiles”, *Art Therapy*, C:33, No:2, ss. 58-66.
- Gottschall, J. (2012). *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human*, Houghton Mifflin Harcourt, New York.
- Gwilt, A. (2014). *A Practical Guide to Sustainable Fashion*, Bloomsbury Publishing Plc., New York.
- Gwilt, A. ve Rissanen, T. (2012). *Shaping Sustainable Fashion: Changing the Way We Make and Use Clothes*, Routledge, New York.
- Hakko, C. (tarihsiz). *Moda Olgusu*, Vakko Yayınları, İstanbul.
- Halbwachs, M. (2017). *Kolektif Hafıza*, Çeviren: Banu Barış, Heretik Yayınları, Ankara.
- Han, Byung-Chul (2019). *Güzeli Kurtarmak*, Çeviren: Kadir Filiz, İnsan Yayınları, İstanbul.
- Han, Byung-Chul (2017). *In the Swarm*, Çeviren: Erik Butler, MIT Press, Cambridge.
- Han, Byung-Chul (2018). *Psikopolitika: Neoliberalizm ve Yeni İktidar Teknikleri*, Çeviren: Haluk Barışçan, Metis Yayıncılık, İstanbul.
- Harvey, J. (2008). “Giysiler, Renk ve Anlam”, *Sanat Dünyamız*, ss. 76-86.
- Holmes, C. (2015). *Stitch Stories: Personal Places, Spaces and Traces in Textile Art*, Pavilion Books, London.
- Homer, Eliza S. (2015). "Piece Work: Fabric Collage as a Neurodevelopmental Approach to Trauma Treatment", *Art Therapy*, C:32, No:1, ss. 20-26.
- hooks, b. (2018). *Değişme İsteği: Erkekler, Erkeklik ve Sevgi*, Çeviren: Zeynep Kutluata, bgst Yayınları, İstanbul.

- hooks, b. (2020). *Duygu Yoldaşlığı: Kadınların Sevgi Arayışı*, Çeviren: Öznur Karakaş, bgst Yayınları, İstanbul.
- Horn, M. J. (1975). *The Second Skin: An Interdisciplinary Study of Clothing*, Houghton Mifflin, Boston.
- Hunt, C. (2014). “Worn Clothes and Textiles as Archives of Memory”, *Critical Studies in Fashion & Beauty*, C:5, No:2, ss. 207–232.
- Huyssen, A. (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford University Press, Stanford.
- Irwin, R. L., Beer, R., Springgay, S., Grauer, K., Xiong, G., & Bickel, B. (2006). The Rhizomatic Relations of A/r/tography, *Studies in Art Education*, C: 48, No: 1, ss.70-88.
- Irwin, R. L. & Springgay, S. (2008). A/r/tography as Practice-based Research. Derleyen: Melisa Cahnmann-Taylor ve Richard Siegesmund, *Arts-Based Research in Education: Foundations for Practice*. Routledge, New York.
- Jenss, H. (2013). “Cross-temporal Explorations: Notes on Fashion and Nostalgia”, *Critical Studies in Fashion & Beauty*, C: 4, No: 1+2, ss. 107–124.
- Jenss, H. (2010). “Secondhand Clothing”, *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion- Volume 8*, Derleyen: Joanna B. Eicher, University Press, Oxford, ss. 171-175.
- Kawamura, Y. (2016). *Moda-loji*, Çeviren: Şakir Özüdoğru, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Kipöz, Ş. (2015). “Ahimsa: Giysilerin Öteki Yaşamı (A Serisi)”, Derleyen: Şölen Kipöz, *Sürdürülebilir Moda*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul.
- Kirkham, P. (2005). “Keeping Up Home Front Morale: "Beauty and Duty" in Wartime Britain”, Derleyen: Jacqueline M. Atkins, *Wearing Propaganda: Textiles on the Home Front in Japan, Britain, and the United States, 1931-1945*, New Haven, U.S.A.
- Koren, L. (2017). *Sanatçılar, Tasarımcılar, Şair ve Filozoflar İçin Wabi-Sabi*, Çeviren: Burcu Denizci, Sub Yayınları, İstanbul.

- Kondo, M. (2018). *Hayattan Keyif Almak İçin: At, Kurtul, Ferahla*, Çeviren: Zeynep Karagülle, Epsilon, İstanbul.
- Köklü, K (2020). *Cumhuriyet*, İstanbul Sözleşmesi Hedefte, Kadın Hak Savunucuları İsyanda, (Çevirimiçi), <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/istanbul-sozlesmesi-hedefte-kadin-haklari-savunuculari-isyanda-1752423>, 19 Temmuz 2020.
- Kratz, C. ve Reimar, B. (1998). “Fashion in the Face of Modernity”, Derleyen: Arthur Asa Berger, *The Postmodern Presence: Readings on Postmodernism in American Culture and Society*, Altamira Press, Londra.
- Kuon, *About Kuon*, (Çevirimiçi), <https://www.kuon.tokyo/about-kuon>, 3 Şubat 2020.
- Latour, B. (2008). *Biz Hiç Modern Olmadık: Simetrik Antropoloji Denemesi*, Çeviren: İnci Uysal, Norgunk Yayınları, İstanbul.
- Lazzarato, M. (2007). “Machines to Crystallize Time: Bergson”, *Theory, Culture & Society*, C:24, No:6, ss.93-122.
- Lazzarato, M. (2017). *Marcel Duchamp ve İşin Reddi*, Çeviren: Sercan Çalcı, Kolektif Kitap, İstanbul.
- Lehmann, U. (1999). "Tigersprung: Fashioning History", *Fashion Theory*, C:3, No:3, ss. 297-321.
- Lehmann, U. (2002). *Tigersprung: Fashion in Modernity*, MIT Press, Cambridge (MA).
- Lemire, B. (1997). *Dress, Culture and Commerce: The English Clothing Trade Before the Factory, 1660–1800*. St. Martin's Press, New York.
- Liddell, H. G ve Scott, R. (1940). *A Greek-English Lexicon*. Clarendon Press, Oxford.
- Locke, J. (2000). *İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme*, Çeviren: Meral Delikara Topçu, Öteki Yayınevi, Ankara.
- Loschek, I. (2009). *When Clothes Become Fashion: Design and Innovation Systems*, Berg Publishers, Berlin.
- Marx, K. (2019 [1867]). *Capital: A Critique of Political Economy*. Dover Publications, New York.

McDonough, W. ve Braungart, M. (2002). *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things*, North Point Press, New York.

Meriç, D. ve Yıldırım, L. (2017). “Yokluk /Bolluk ve Sürdürülebilirlik Açısından Zorunluluk Kapsamında Kıryamanın Kavramsal Dönüşümü”, 2. *Uluslararası Akdeniz’de Güzel Sanatlar Sempozyumu ve Kültür Sanat Çalıştayı*, Akdeniz Üniversitesi.

Metta, H. ve Badurdeen, F. (2013). “Integrating Sustainable Product and Supply Chain Design: Modelling Issues and Challenges”. *IEEE Transactions on Engineering Management*, C: 60, No:2, ss. 438-446.

Millar, L. (2012). *Cloth and Memory I’ Salts Mill Exhibition Catalogue*, Direct Design Books, U.K.

Minney, S. (2011). *Naked Fashion: The New Sustainable Fashion Revolution*, New Internationalist, U.K.

Morgado, M. A., (2012). “How Dress Means: Abductive Inference and the Structure of Meanings”, Derleyen: Kimberly A. Miller-Spillman, ve A. Reilly, *The Meanings of Dress*, Fairchild Books, A.B.D.

Morgan, L. Z. (2018). “Double Take (On Stockings)”, *Manual: A Journal About Art and Its Making*, No:12 (Repair), ss.72.

Murakami, H. *The New Yorker*, Takitani, (Çevirimiçi), <https://www.newyorker.com/magazine/2002/04/15/tony-takitani>, 8 Nisan 2002.

Museum of Modern Art, (Çevrimiçi), https://www.moma.org/explore/collection/lb/themes/fabric_works, 26 Kasım 2018.

Muthu, S. S. (2016). *Textiles and Clothing Sustainability*. Springer Verlag, Singapur.

Minami, H. (1971). *Dokugo (Dazai Shundai-1816)*, Çeviren: Albert R. Ikoma, *Psychology of the Japanese People içinde*, University of Toronto Press, Toronto.

Niinimäki, K. ve Koskinen, I. (2011). “I Love this Dress, It Makes Me Feel Beautiful! Empathic Knowledge in Sustainable Design”, *The Design Journal*, C:14, No:2, ss.165-186.

Mutman, M. (2017). “Gilles Deleuze’ün Sinema Felsefesi”, Derleyen: Meryem Babacan Bursalı, *Sanatta Hafızanın Biçimleri*, Küre Yayınları, İstanbul.

- Norman, D. A. (2004). *Emotional Design: Why We Love (or Hate) Everyday Things*. Basic Civitas Books, New York.
- Ocvirk, Otto G. vd. (2013). *Sanatın Temelleri*, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir.
- Odabaşı, S. (2019). *Manifold*, Forever 21'in İflası, (Çevirimiçi), <https://manifold.press/forever-21-in-iflasi>, 17 Kasım 2019.
- Odabaşı, S. (2020). *Manifold*, (Yeniden) Kullanılan Giysilerin Nimonikleri, (Çevirimiçi), <https://manifold.press/yeniden-kullanilan-giysilerin-nimonikleri>, 19 Nisan 2020.
- Odabaşı, S. (2016). "Sürdürülebilir Moda Döngüsünde Moda Tasarımcısının Rolü", Eskişehir Anadolu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Odabaşı, S. ve Şahin, Y. (2019). "Moda Tasarımı Eğitiminde Sürdürülebilirlik Üzerine Yaklaşımlar", *Art-e Sanat Dergisi*, Cilt: 12, No: 23, ss. 1-25.
- Öymen Özak, N. (2008). "Bellek ve Mimarlık İlişkisi: Kalıcı Bellekte Mekansal Öğeler", İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi.
- Özpulat, F. (1998). "Geleneksel Kültürümüzde Kırkpere", *Tekstil ve Mühendis*, Yıl: 8, No: 45-46, ss.37-41.
- Perec, G. (2017). *Mekân Feşmekân*, Çeviren: Ayberk Erkay, Everest Yayınları, İstanbul.
- Prain, L. (2014). *Strange Material: Storytelling Through Textiles*, Arsenal Pulp Press, Vancouver.
- Prichard, S. (2012). *Quilts 1700-2010: Hidden Histories, Untold Stories*. Victoria and Albert Museum, London.
- Proust, M. (2009). *Swann'ların Tarafı*, Çeviren: Roza Hakmen, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Remy, N., Speelman E, ve Swartz, S. (2016). *Style That's Sustainable: A New Fast-Fashion Formula*, McKinsey&Company, New York.
- Rilke, R. M. (1969). *Letters of Rainer Maria Rilke 1892-1910*, Çeviren: Jane Bannard Greene, Norton, M. D. H, W.W. Norton& Company, New York.

- Saito, Y. (2017). The Role of Imperfection in Everyday Aesthetics. *Contemporary Aesthetics*, C:15, No:1.
- Sampson, E. (2018). "The Cleaved Garment: The Maker, The Wearer and the 'Me and Not Me' of Fashion Practice", *Fashion Theory*, C:22, No:3, ss.341-360.
- Sennett, R. (2013). *Zanaatkâr*, Çeviren: Melih Pakdemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Showalter, E. (1986). "Piecing and Writing", Derleyen: Nancy K. Miller, *The Poetics of Gender*, Columbia University Press, New York.
- Schultz, S. E., Kleine, R. E., ve Kernan, J. B. (1989). "These Are a Few of My Favorite Things: Toward an Explication of Attachment as a Consumer Behavior Construct", *Advances in Consumer Research*, C:16, No:1, ss.359-366.
- Simmel, G. (2017). *Modern Kültürde Çatışma*, Çeviren: Tanıl Bora, U. Özmakas, N. Kalaycı ve E. Gen, İletişim Yayıncılık, İstanbul.
- Simpson, J. M. (2014), "Materials for Mourning: Bereavement Literature and the Afterlife of Clothes", *Critical Studies in Fashion & Beauty*, C:5, No:2, ss. 253–270.
- Spelman, E. V. (2002). *Repair: The Impulse to Restore in a Fragile World*. Beacon Press, Boston.
- Stauffer, J. (2015). *Ethical Loneliness: The Injustice of Not Being Heard*. Columbia University Press, New York.
- Stallybrass, P. (1998). "Marx's Coat", Derleyen: Patricia Spyer, *Border Fetishisms: Material Objects in Unstable Spaces*, Routledge, New York.
- Stallybrass, P. (1993). "Worn Worlds: Clothes, Mourning, and the Life of Things", *The Yale Review*, C: 81, No: 2, ss.35-50.
- Sutton, D. ve Martin-Jones, D. (2016). *Yeni Bir Bakışla Deleuze*, Çeviren: Muraz Özbank ve Yetkin Başkavak, Kolektif Kitap Yayınları, İstanbul.
- Szaky, T. (2014). *Outsmart Waste: The Modern Idea of Garbage and How to Think Our Way Out of It*, Berrett-Koehler Publishers, California.
- Şahin, Y. (2000). "Kumaşla Resim Sanatı", *Art Decor(Ağustos)*, ss.138-145.
- Şahin, Y. ve Odabaşı, S. (2017). "Justification of Training Sustainability in Fashion and Textile Design in Higher Education: a Perspective from Turkey", *Design.Art.Industry*, No:4. ss.54-62.

Şan, E. (2020). “İmajı Düşünmek”, *Cogito (Bahar 2020-İmajı Düşünmek)*, C: 97, ss.5-16.

Tanpınar, A. H., (2012). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Tanveer, A. (2018). “All About Love”: How Would bell hooks Teach Fashion Design?” *Proceedings of the Design Research Society International Conference 2018*, ss.25-28 June, Limerick, Ireland.

Taplin, I. M. (2014). Global Commodity Chains and Fast Fashion: How the Apparel Industry Continues to Re-invent Itself, *Competition & Change*, C:18, No:3, ss.246-264.

Thompson, E. P. (1967). Time, Work-Discipline and Industrial Capitalism, *Past & Present*, No:38, ss.56-97.

Tonkinwise, C. (2004). “Is Design Finished? Dematerialisation and Changing Things”, *Design Philosophy Papers*, C:2, No:3, ss.177-195.

Tulving, E. (1993). “What is Episodic Memory?”, *Current Directions in Psychological Science*, C:2, No:3, ss.67-70.

Tunç, M. Ş. , (2018). “Bergson’un Felsefesi”, *Yaratıcı Tekâmül*, Çeviren: Mustafa Şekip Tunç, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Türk Dil Kurumu, <http://www.tdk.gov.tr/>, 19 Kasım, 2018.

Vadicherla, T. vd. (2017). “Fashion Renovation via Upcycling”, Derleyen: Subramanian Senthilkannan Muthu, *Textiles and Clothing Sustainability*, Springer, Singapore.

Vaughan, L. (2009). The Map of Fashion, Derleyen: Cartwright, W., Gartner, G., & Lehn, A., *Cartography and Art*, Springer Science & Business Media, Berlin.

Veblen, T. (1973). *The Theory of the Leisure Class*, Houghton Mifflin, Boston.

Von Busch, O. (2008). *Fashion-able: Hacktivism and Engaged Fashion Design*. School of Design and Crafts; Höskolan för design och konsthantverk, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Von Busch, O. (2018). “Inclusive Fashion-an Oxymoron-or a Possibility for Sustainable Fashion?”, *Fashion Practice*, C:10, No:3, ss.311-327.

Von Busch, O. (2017). *Moda Praksisi*, Çeviren: Dilara Kılıç, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul.

Von Busch, O. (2007). *Textile Punctum: Embroidery of Memory*, Self Passage.

Von Busch, O. (2016). “Use Your Illusion: Dazzle, Deceit and the Vicious Problem of Textiles and Fashion”, Derleyen: Janis Jefferies, D. Wood Conroy, H.Clark, *The Handbook of Textile Culture*, Bloomsbury Publishing, New York.

Von Drathen, D. (2005). “Sarkis”, Derleyen: Uwe Fleckner, *Bellek ve Sonsuz: Sarkis Külliyatı Üzerine*, Norgunk, İstanbul.

Waquet D. ve Laporte M. (2011). *Moda*, Çeviren: Işık Ergüden, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara

Weiss, P. (2005). *Direnmenin Estetiği*, Çeviren: Çağlar Tanyeri, T. Kurultay, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Wilson, A. ve Robinson, N. M. (2002). “Transitional Objects and Transitional Phenomena”, Derleyen: Michel Hersen, W. Sledge, *Encyclopedia of Psychotherapy*, Academic Press, Cambridge.

Wilson, E. (2004). “Magic Fashion”, *Fashion Theory*, C: 8, No: 4, ss. 375-385.

Winchell, A. (2010). *Regretsy: Where DIY Meets WTF*, Villard Books, New York.

Winnicott, D. (1971). “*Transitional Objects and Transitional Phenomena*”, *Playing and Reality*, Penguin, Harmondsworth.

World Commission on Environment and Development, *Brundtland Report*, Oslo, 1987, (Çevrimiçi), <http://www.un-documents.net/our-common-future.pdf>, 15 Kasım 2018.

Yates, F. (1966). *The Art of Memory*, Routledge, Londra.

Yücefer, H. (2006). “Deleuze’ün Bergsonculuğuna Giriş”, *Bergsonculuk*, Çeviren: Hakan Yücefer, Otonom Yayıncılık, İstanbul.

