

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TEKSTİL VE MODA TASARIMI ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**ÇAĞDAŞ JAPON GİYSİ TASARIMINDA DEKONSTRÜKTİF
SANAT YAKLAŞIMLARI; YOHJI YAMAMOTO ÖRNEĞİ**

Hazırlayan
Ayşegül KAPLAN BAĞCIK

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Selda KOZBEKÇİ AYRANPINAR

İZMİR 2020

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TEKSTİL VE MODA TASARIMI ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**ÇAĞDAŞ JAPON GİYSİ TASARIMINDA DEKONSTRÜKTİF
SANAT YAKLAŞIMLARI; YOHJI YAMAMOTO ÖRNEĞİ**

Hazırlayan
Ayşegül KAPLAN BAĞCIK

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Selda KOZBEKÇİ AYRANPINAR

İZMİR 2020

YEMİN METNİ

Yüksek Tezi olarak sunduğum “Çağdaş Japon Giysi Tasarımında Dekonstrüktif Sanat Yaklaşımları; Yohji Yamamoto Örneği” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografya da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

05/ 06 /2020

Ayşegül KAPLAN BAĞCIK

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre **Tekstil ve Moda Tasarımı** Anasanat Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi **Ayşegül KAPLAN BAĞCIK**'ın "**Çağdaş Japon Giysi Tasarımında Dekonstrüktif Sanat Yaklaşımları; Yohji Yamamoto Örneği**" konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonradakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oyile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Bu çalışma; 1990’larda modanın başkenti olarak görülen Paris’de, İngiliz moda tasarımcısı Charles Frederick Worth’ün başını çektiği, Batı’nın modası olan haute couture giyimin etkisi altındadır. Haute couture, işçiliğin, kalitenin ön plana çıktığı, tarz ve motifleriyle seçkin görünümün elde edildiği, modernizm felsefesinin öngördüğü gibi dönemin estetik kaygılarını ve bütün beklentilerini karşılayan bir moda anlayışı olarak tanımlanıyordu.

1990’larda Issey Miyake’nin Paris’te yaptığı deneysel çalışmaların ve tasarımlarının farkedilir geri dönüşler almaya başlamasıyla Yohji Yamamoto ve Rei Kawabuko da Paris’e gelmiş ve avangart stilleri ile Batı modasında sarsıcı bir etki bırakarak, tartışmalara neden olmuşlardır. Stil ve ideoloji olarak ortaya koydukları deneysel giysi tasarımlarıyla mükemmel olmayanı idealize eden, haute couture’ün ön plana çıkardığı başlıca özelliklerinden mükemmel işçilik, estetik güzellik normlarını reddeder ve yeniden tartışmaya açarlar. Haute couture kültürünün antitezini ifade eden giysiler üreterek, lüks modanın altında yatan sınıf, cinsiyet ayrımcılığını ve klasik estetik anlayışının bir kısır döngü olduğunu ortaya çıkarmaya ve yorumlamaya çalışırlar ve etkilerini çok kısa zamanda görürler. Japon tasarımcıların yaptıkları ve ürettikleri tasarımlarındaki kalıp uygulamalarında, temel beden parçalarının yerinden oynatılıp deforme edilmesi, karmaşık model uygulamaları, bazı yerlerde drapaj tekniğinin kullanımı ile elde edilen asimetri, bitmemişlik görüntüsü ile yeni bir stil ve estetik algısı yaratmayı başarmışlardır. Geleneksel tasarımcılar yeni bir tasarım yapmak için kendilerinden önceki tarzların devamlılığını getirmeye çalışıp onları örnek alırken, dekonstrüktif tasarımcılar farklı yer, mekan, zaman, şekilleri yanyana getirerek sıfırdan yeni bir tarz ortaya koymuşlardır. Çalışmada, hem estetik algısının postmodernist, dekonstrüktivist sanat yaklaşımıyla olan ilişkisi, söz edilen sanat yaklaşımlarının açıklanması ve olası etkileri değerlendirilirken, hem de Japon avangart stili ve üç Japon

tasarımcının koleksiyonlarının moda sektöründeki etkisinin ne olduğu ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler:

Moda Tasarım, Dekonstrüktif Tasarım, Yohji Yamamoto, Japon Avangardı,



ABSTRACT

In this study; the fashion of the West was still under the influence of haute couture clothing led by British fashion designer Charles Frederick Worth in Paris, where was considered as the fashion capital in 1990s. Haute couture was defined as a sense of fashion, which brings the craftsmanship and the quality to forefront; an elegant appearance was obtained with styles and motives; as the philosophy of modernism predicted, it met the aesthetic concerns and all expectations of the period.

With the recognizable outcomes of Issey Miyake's experimental works and designs in Paris in 1990's, Yohji Yamamoto and Rei Kawabuko also came to Paris. These Japanese designers had shocking affect on the Western Fashion with their avant-garde styles and caused controversy. They reject the norms perfect craftsmanship, aesthetic beauty, one of the main features of haute couture and open them up to renegotiate while idealizing what is not perfect with their experimental designs they put forward as style and ideology. They tried to unveil and interpret that the classical aesthetic perception and class and gender discrimination underlying the luxury fashion is a vicious cycle by producing clothing which expresses antithesis of haute couture culture and they saw their effects in a very short time. In patterns of design made and produces by Japanese designers, they managed to create a new style and perception of aesthetic with dislodging and deforming main body parts, with complicated model applications, in some places using draping technique to create asymmetry and with atelic aspect. While traditional designers to create a new design try bring the continuity of the styles before them and take them as an example, the deconstructive designers created a new style from scratch by bringing different places, times and shapes together. On one hand, while evaluating the relation between this aesthetic perception and the post-modernist, deconstructivist art approach, and the explanation of these art approaches and the possible effects, on the other hand, the Japanese avant-garde style

and the effects of the collections of three mentioned Japanese designers in the fashion sector were tried to be revealed.

Key words:

Fashion Design, Deconstructive Design, Yohji Yamamoto, Japanese Avant-garde



ÖNSÖZ

“Çağdaş Japon Giysi Tasarımında Dekonstrüktif Sanat Yaklaşımları; Yohji Yamamoto Örneği” başlıklı yüksek lisans tez çalışması;

Dekonstrüktif sanat anlayışının ortaya çıkışı, hakkındaki tartışmalar, ilk etki ettiği mimarlık alanı ve tasarımlarının giysi tasarımına etkileri hakkında araştırma yapmak ve bu araştırmalar ışığında örnek alınan giysi tasarımcısı Yohji Yamamoto ve tasarımları üzerinden yorumlanmak amacıyla hazırlanmıştır.

1990’lı yıllarda Moda Tasarımın başkenti olarak görülen Paris’deki estetik ve güzellik anlayışının uyumlu, mükemmel, iyi dikilmiş gibi estetik kaygısı taşıyan nitelermelerden Japon moda tasarımcılarının koleksiyonlarının ani gelişiyile dengeleri sarsarak önce yerilmesi daha sonra ise değişmesini, sosyo-kültürel anlamdaki etkilerin bu süreç ve devamında giysi tasarımına yansımaları devrimci tasarımcı adı ile anılan Yohji Yamamoto ve tasarım anlayışı üzerinden anlatımını konu almıştır.

Bu çalışma sürecinde, Yohji Yamamoto ile birlikte aynı dönemlerde Paris’e gelmiş, benzer etkiler yaratmış Postmodern sanat anlayışının doğurduğu dekonstrüktif sanat yaklaşımını tasarımlarına yansıtan ve aynı ideolojiyi savunan diğer iki moda tasarımcısı İssey Miyake ile Rei Kawabuko’da araştırılarak yazın sürecinde de tasarımcılara ve tasarımlarına dair bilgi verilmiştir.

Yüksek lisans eğitimim, tez konumun belirlenmesinden itibaren bütün süreç boyunca desteğini esirgemeyen, araştırmalarımaya sağladığı katkılarla yolumu aydınlatan değerli hocam, tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Selda Kozbekçi Ayrancınar’a, bölümdeki eğitsel gelişime katkıda bulunan bütün hocalarıma, eğitim ve çalışma hayatım boyunca hep yanımda olan, beni destekleyen aileme, eşime ve arkadaşlarıma sonsuz teşekkür ederim.

Ayşegül KAPLAN BAĞCIK
Mayıs, 2020

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	i
TUTANAK	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	x
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

MODA VE DEKONSTRÜKTİVİZM

1.1. Moda ve Sanat İlişkisi.....	6
1.2. Dekonstrüktivizm (Yapı Bozumu)	21
1.2.1. Modernizm.....	24
1.2.2. Postmodernizm ve Değişen Moda Algısı	32

2. BÖLÜM

JAPON GİYSİ TASARIMINDA DEKONSTRÜKSİYON

2.1. Japon Giysi Tasarımcılarında Dekonstrüktivizm Etkisi	48
2.1.1. Issey Miyake	53
2.1.2. Rei Kawakubo	64

3. BÖLÜM

YOHJI YAMAMOTO

3.1. Yohji Yamamoto'nun Yaşamı.....	78
3.1.1. Paris'te Japon Avangart Dalgası	91
3.1.2. Yohji Yamamoto ve Anti-Moda	97
3.1.3. Yohji Yamamoto Androjen Giyim ve Kimliksizlik	100

4. BÖLÜM KOLEKSİYON ÇALIŞMASI.....109

SONUÇ.....	121
-------------------	------------

KAYNAKÇA.....	123
----------------------	------------

ÖZGEÇMİŞ

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1-	Charles Frederick Worth tarafından tasarlanmış Haute Couture İpek Balo Elbisesi (1825–1895 Paris)	10
Şekil 2-	Charles Frederick Worth'ün ilk canlı mankene kıyafet giydirilmiş defilesi 1960'lar Paris	11
Şekil 3-	The New Galler'de düzenlenen Arts and Crafts Sergisi'nin bileti 1890	12
Şekil 4-	Bauhaus Sanat Okulu, Berlin 1926.....	15
Şekil 5-	Rei Kawabuko tarafından kendi markası Comme De Garcon için tasarlanan Rasgele yerleştirilmiş deliklerle süslenmiş siyah el örgüsü kazak ve asimetrik siyah örme etek, 1982, Tokyo	17
Şekil 6-	Issey Miyake,Cocoon Coat, 1976.....	19
Şekil 7-	Yohji Yamamoto ilkbahar/yaz 1983.....	21
Şekil 8-	Comme Des Garçons S/S95 Koleksiyonunun Defilesinden Postmodern Tasarım Örnekleri.....	22
Şekil 9-	Yohji Yamamoto S/S00 Koleksiyonunun Defilesinden Postmodern Tasarım Örnekleri.....	23
Şekil 10-	Frank Lloyd Wright'ın 1926'da planlarını çizdiği fakat hayata geçirilemeyen Postmodern Katedral Planı	28
Şekil 11-	Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture Sergi Kataloğu Kapak 2008	29
Şekil 12-	James Stirling ve Michael Wilford Clore Gallery'nin girişi, Tate Gallery, Londra, 1982-1986.....	37
Şekil 13-	The Vienna Workshops Logosu 1903	40
Şekil 14-	Jean-Paul Gaultier'in Madonna için tasarladığı Takım elbise üstüne korse tasarımı, 1990	43
Şekil 15-	Helmut Lang'ın Sonbahar-Kış 2000 koleksiyonundan vatkaları dışarıda tasarımlar.....	44
Şekil 16-	Soldaki: Comme des Garçons Fashion Show, Sonbahar/Kış 1982; Sağdaki: Comme des Garçons takım İlkbahar/Yaz 1998	44
Şekil 17-	Yohji Yamamoto Sonbahar/Kış 1983	45
Şekil 18-	Yohji Yamamoto, Yün asimetrik katmanlı ceket, Autumn/Winter 2018. ...	46

Şekil 19-	Solda; Hiroşima Barış Köprüsü Sağda; Grace Jones' un Issey Miyake'nin tasarımı içinde köprüden esinlenerek verdiği poz. 1978 Paris	50
Şekil 20-	Issey Miyake	53
Şekil 21-	Constructible Clothes, 1969. Photo: Kishin Shinoyama.....	54
Şekil 22-	Issey Miyake: East Meets West, 1978 P84-85, Hocho Cut, 1975 Photo: Tatsuo Masubuchi.....	55
Şekil 23-	Issey Miyake, No.1 Elbise, No.1 Jacket, 2010.....	56
Şekil 24-	Issey Miyake Sonbahar Yaz Koleksiyonu ArtForum dergisi kapak, 1982.	57
Şekil 25-	Issey Miyake'nin 1980'lerdeki çalışmaları (Gülen, 2014: 81)	58
Şekil 26-	Plastic Body, 1980, Photo: Daniel Jouanneau.....	59
Şekil 27-	Issey Miyake, "Pleats Please" koleksiyonu kampanya çekimleri 1994	60
Şekil 28-	Issey Miyake APOC projesi ile ürettiği firesiz örme kumaş ve giysiye dönüşme aşamaları 1997	62
Şekil 29-	"Weaving the Future" A-POC Quatro Cotton, 2001, Photo: Cary Wolinsky and Barbara Emmel Wolinsky Shown by Alvin Ailey Dancer Dwana Adiaha Smallwood.....	62
Şekil 30-	Issey Miyake, Pleate Please 2016 Koleksiyonu Kampanya Çekimi	63
Şekil 31-	Dekonstrüktif, Issey Miyake, A/W 2002 Defilesinden Yamalı Ceket.....	64
Şekil 32-	Rei Kawakubo	65
Şekil 33-	Rei Kawakubo tarafından tasarlanan ve 1982 yılına damgasını vuran tasarımı şimdi Londra Albert Müzesi, (solda) Londra; onun 2008 Sonbahar / Kış koleksiyonu.(sağda)	66
Şekil 34-	Rei Kawabuko, Comme Des Garçons S/S 83 Tişört Tasarımı.....	67
Şekil 35-	Cal McCrystal, Outrage at 'death camps' pyjama fashion, Independent on Sunday, 5 February 1995; Fot.: Herbie Knot.i.	68
Şekil 36-	Comme Des Garçons S/S 97 Dolgulu Elbise	69
Şekil 37-	Comme Des Garçons A/W92 Koleksiyonun Defilesinden Tasarımlar	69
Şekil 38-	Rei Kawakubo, Comme Des Garçons,A/W 1995 koleksiyonundan tasarımlar tarafından tasarlanan kıyafet örnekleri	70
Şekil 39-	Rei Kawakubo, Comme Des Garçons, "Beden Elbiseyle Buluşur, Elbise Bedenle (Body Meets Dress, Dress Meets Body)", 1997	72
Şekil 40-	Rei Kawakubo, Comme Des Garçons, "Beden Elbiseyle Buluşur, Elbise Bedenle (Body Meets Dress, Dress Meets Body)", koleksiyonunun sergi broşür kapağı "Art of the in Between" 2017	72
Şekil 41-	Dover Street Market Londra Mağazası.....	73

Şekil 42-	“The Infinity of Tailoring” A/W 2017 Comme Des Garçons Defilesinden Tasarımlar.....	75
Şekil 43-	Rei Kawakubo, Comme Des Garçons, A/W2017 "The Infinity Of Tailoring." koleksiyonundan Metropolitan Müzesindeki tasarımlar.....	75
Şekil 44-	Yohji Yamamoto, Photograph: Chris Moore	78
Şekil 45-	Yohji Yamamoto for his first fashion show, 1981	79
Şekil 46-	A look from Yohji Yamamoto’s Fall 1981	80
Şekil 47-	Yohji Yamamoto ve Rei Kawabukonun tasarımları karşılıklı sayfalarda Elle dergisi 1980.....	81
Şekil 48-	From the Corporate Priestess Archive: Yohji Yamamoto Women's Fall/Winter Collection 1984 / 1985	82
Şekil 49-	Yohji Yamamoto ve Wim Wender’s (solda), Notebook on Cities and Clothes sahnesinden alıntı (sağda).	83
Şekil 50-	“Yohji Yamamoto asılı kumaşlar arasında Takeyoshi Tanuma’ya poz verirken, 1981”.....	83
Şekil 51-	Yohji Yamamoto, Beyaz ipek gelinlik, 1998 Sonbahar/Kış Düğün Koleksiyonu.	84
Şekil 52-	White Cotton Shirt, Summer Wool Jacket, Spring/Summer 1997, Model.	85
Şekil 53-	Yohji Yamamoto the Men 4.1 2010 Tokyo koleksiyonundan.....	86
Şekil 54-	Yohji Yamamoto’nun İngiltere’deki ilk solo sergisi Londra Victoria ve Albert Müzesi tanıtım afişi.....	87
Şekil 55-	Yohji Yamamoto Markaları	88
Şekil 56-	Yohji Yamamoto F/W 2009 Koleksiyon Defilesinden Tasarımlar	89
Şekil 57-	Yohji Yamamoto F/W 2008 Koleksiyon Defilesinden Tasarımlar	90
Şekil 58-	Yohji Yamamoto Kampanya Fotoğrafı	91
Şekil 59-	Yohji Yamamoto by François Baudot Kitap Kapağı 1997	93
Şekil 60-	Yohji Yamamoto, multi-fabric pantsuit with jacket	100
Şekil 61-	Yohji Yamamoto Vintage Ceket İmaj Fotoğrafı	101
Şekil 62-	Yohji Yamamoto mimari özellikler taşıyan kıyafet tasarımlarına örnekler	102
Şekil 63-	Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture Sergi Kataloğu Kapak 2008	103
Şekil 64-	Rei Kawabuko,Comme Des Garçons A/W 2011 Koleksiyonun Defilesinden Tasarımlar.....	104

Şekil 65- Yohji Yamamoto Spring 2008 Erkek Koleksiyonunun Defislesinden Tasarımlar	105
Şekil 66- Yohji Yamamoto Spring 2009 Kadın Koleksiyonunun Defislesinden Tasarımlar	107
Şekil 67- Kapsül Koleksiyon Genel Görünüm.....	112
Şekil 68- Mood Board 2.....	113
Şekil 69- Mood Board 2.....	113
Şekil 70- Tasarım Paftası 1	114
Şekil 71- Tasarım Paftası 2	115
Şekil 72- Tasarım Paftası 3	116
Şekil 73- Tasarım Paftası 4	117
Şekil 74- Tasarım Paftası 5	118
Şekil 75- Tasarım Paftası 6	119

GİRİŞ

Moda tam anlamıyla nedir? Tarih boyunca farklı yan anlamlar yüklendiği için moda sözcüğünün tam bir tanımını yapmak zordur; sözcüğün anlamı ve önemi farklı toplumsal yapılardaki insanların giyim alışkanlıklarına ve adetlerine uygun olarak değişmiştir (Kawamura, 2016:21). Modayı maddi anlamda artıdeğeri olan bir giyim unsuru olarak ele almak moda fikri hakkında yanıltıcı olur. Moda, giyime fazladan bir artıdeğer katabilir ancak eklenen bileşenler sadece insanların hayal gücünde ve inançlarında var olurlar. Moda, görsel giyim değil, giyim tarafından kapsanan görünmez bileşenlerdir (Brenninkmeyer, 1963: 4).

Moda kavramı tarihsel olarak değişime uğradıkça moda olgusu da değişti. Olgunun olmasaydı, kavram da var olmazdı. 15. yüzyıldaki moda, 19. ve 20. yüzyıldaki modadan tamamen farklıydı. 15. yüzyılda sıradan kişilerin kendilerini şık olarak adlandırmaya gözü kesmezken moda, pratik olarak aristokrasinin tekelindeki bir statü göstergesi, saray ayrıcalığıydı; 19. yüzyıla gelindiğinde sosyal hayat büyük bir değişim geçirmişti. Polhemus'e göre hangi tarihi dönemden bahsederseniz edelim, modanın belirleyici özü değişimdir. Moda süreci tarzların çeşitliliğini ve değişkenliğini açıklar. Polhemus modanın bir toplumsal değişim ideolojisi ile görülmesini, değişimin mümkün ve arzu edilir bir hâle gelmesiyle izah eder. Hakim ideolojinin sosyal değişime ve ilerlemeye sıcak bakmadığı kimi toplumlarda moda var olamaz (Kawamura, 2005: 22).

Bireylerin sınıf ve cinsiyet farklarını ortaya koymak için kendilerini giysi ile ifade etmesi yüzyıllardır uygulanan bir tutumdur, fakat bireylerin psikolojik, siyasi, dinsel, kültürel farklılıklarını, düşüncelerini üzerlerine giysi olarak giymeleri özellikle de herhangi bir düşüncede karşıt rol oynuyor ya da toplumun kurallarına uymuyorsa giysilerini düşüncelerinin sessiz fakat görsel sembolü olarak kullanması 1900'li yıllarda başlamıştır.

Postmodernist sanat anlayışı içinde doğan ve şekillenen dekonstrüktif sanat yaklaşımı 1960'lı yıllarda, mimaride yorumlanmış ve moda alanında etkilerini

1980’li yıllarda göstermiştir. Özellikle Japon tasarımcılar, kavramın moda alanında yer bulmasında etkili olmuştur. Onlar geleneği yeni form ile ortaya koyarak, dekonstrüktif sanat anlayışını hem malzeme hem de yapı olarak iki şekilde çalışmalarına yansıtmışlardır.

İdeolojik açıdan, elbise tasarımı kuşkusuz tarih boyunca sosyal, politik ve ekonomik istikrarsızlıklara cevap vermiştir: 1970’ler, 1980’ler ve 1990’larda meydana gelen, yüksek oranlarda işsizlik, gençlik devrimleri, savaş karşıtı duygular, küresel yoksulluk ve çevresel felaketler gibi küresel olaylar modayı büyük ölçüde etkilemiştir.

Geleneksel Haute Couture tasarım anlayışının önemli özelliklerinden kusursuzluk, mükemmel dikim, simetriye karşı evsiz kadınlara gönderme yapan çoğunlukla siyah renkte, asimetrik, delik, kenarı kesik tasarımlar yaparak zaman zaman moda düşüncesinin kendisine bile isyan etmişler, ince işçilikten ve lüksten bilerek kaçınma, “yoksul yanlısı” bir tarz ortaya çıkartmışlardır. Eleştirel ve kendi manifestolarını oluşturdukları bu anti-trend, mükemmel olmayan (un-perfect) görünümle ile oldukça dikkat çekmişlerdir. Moda tasarımcıları ve tasarımlarını satın alan tüketiciler tekstil ve moda endüstrisi tarafından dayatılan trend öngörülerini takip etmek ve mükemmel estetik anlayışı yerine; deneysel tasarımlar yapan bu tasarımcıların ideolojik görünümlelerini benimsemişlerdir.

Moda ve giysi tasarımında ise dekonstrüksiyonun etkisi, temel tasarım ilkelerine karşıtlık, kumaş yapısında oynama veya değişiklik, geri dönüşümsel fikirler, stil karıştırmak, giysi ile beden uyumunu reddetmek, deneysel malzemelerin kullanımı, farklı giysi parçalarının bir araya getirilerek tasarımcının yorumuna bağlı yöntemlerle sonuç bağlamında düzensizlik içinde düzen yaratılarak yeni bir estetik anlayış ortaya koymak olarak kendini göstermiştir.

Dekonstrüksiyon tasarım aşmasında beklenilmeyen, planlanmamış ve öngörülemeyen değişim, hareket içindedir ve süreç boyunca tasarımcıya yeni deneyimler ve öğrenimler kazandırır, sonuçlar kişisel ve özgündür. Yohji Yamamoto dekonstrüksiyon kavramını benimsemiş ve tasarımlarında kendini ve düşüncelerini ifade ederken kullanan başlıca moda tasarımcılarından biridir. Yamamoto, kusursuz

olmayandan zevk alır, “lekeler, bozulmalar, düzensizlik görmek istiyorum” der ve tasarımlarına beden formlarını görmezden gelerek, sınıf, cinsiyet ve ırk ayrımını sorgular, daha önce uygulanmamış kesim ve kalıp model uygulamaları ile yapısal bozulmayı çok net bir şekilde gösterip geleneksel moda karşıtı anlayışı benimsemektedir.

Yohji Yamamoto, batının moda dünyasında kendine yer edinmiş ve arkasından gelecek olan dekonstrüktif yaklaşımı benimsemiş tasarımcılara yol açmış moda tasarımcılarından. Japon kültürü ve geleneksel giyim tarzına özgü unsurlara yer verip onları moddiffiye ederek oluşturdukları yeni anti-stil sayesinde Batılı moda eleştirmenleri Japon tasarımcıların varlıklarını ve başarılarını tanımak zorunda kalmıştır. Üsluplarında Japon kültürüne ait belirgin öğeler taşımalarına rağmen yenilikçi malzeme ve form kullanımlarıyla geleneksel giysi normlarını yıkmaları, uluslararası bir kimliğe kavuşmalarında çok daha önemli bir rol oynamaktadır. Bu tasarımcılar, Paris ve genel olarak Batı moda dünyasının evrensel olarak kabul ettiği güzellik normlarını sorgulamış ve değiştirmişlerdir (Kawamura, 2004: 91).

Yohji Yamamoto, tasarımlarında formlara anlam ve anı yükleyen kimliği sorgulayıcı bir felsefe benimsemektedir. Koleksiyonlarının normal kabul edilenin dışında olması ve ritüelistik parçaları, toplumun entelektüel kesiminin dikkatini çekmiş ve kendilerini ifade etme biçimlerinde etkili bir yöntem olarak kullanılmıştır. Yohji Yamamoto kendi tasarımlarını giyen kişilerim topluma söylemek istedikleri birşeyler olduğunu düşünmektedir. English’e (2011) göre tasarımcının koleksiyonlarını Sorbonne Üniversitesinde sergilemiş olması bu fikri kuvvetlendirmiştir. Yamamoto geçici ve yeni bir moda stili yaratmakla değil, zamansız bir giyim yaklaşımıyla ilgilenmektedir (English, 2011: 46). Batılı geleneksel moda anlayışının güzel-çirkin, feminen-maskülen, eski-yeni gibi sıfatlarla yaftalanmış estetik algısını sorgulayan ve keskin cinsiyet rollerini reddeden Yamamoto androjen kimliği, Japon etnik kökenleriyle batı kültürünün unsurlarını bir arada barındıran tasarımları, postmodern dekonstrüktivist avangart bir yorum olarak dünya çapında kabul görmüştür.

Çalışmanın birinci bölümünde; Moda olgusu incelenmiş, moda tasarımının sanat olup olmadığı, sanatın ne olduğu konularındaki tartışmalar konu alınmış, farklı kaynaklardan bakış açıları ile ortaya koyulmuştur. Felsefi sanat yaklaşımı olarak başlayan modernizm, anti tezi postmodernizm ve devamında doğan dekonstrüktivizm açıklanmaya çalışılmış özellikle dekonstrüktif yaklaşımının moda tasarımı ile ilgili olası etkileri bahis edilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde; Japon avangard moda tasarımcıları Issey Miyake, Rei Kawabuko ve Yohji Yamamoto'nun yeniden şekillendirdiği moda tasarım algısı ve tasarımlarındaki dekonstrüktif etki irdelenmiş, tasarımda dekonstruksiyon anlatılmıştır. Devamında ise Issey Miyake ve Rei Kawabuko'nun tasarım hayatındaki kırılma noktaları, ideolojileri, değişimleri ve deneyimleri koleksiyonlarındaki tasarım örnekleri ve çeşitli kaynaklar araştırılarak ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde; Çalışmanın ana konusu olan Yohji Yamamoto ve tasarımları çeşitli kaynaklar, kendi yorumları ve yaptığı işler ile birlikte ortaya koyulmuş tasarımcının ideolojisi incelenmiştir. Yamamoto'nun kendine has dekonstrüktif sanat yaklaşımının bütünü oluşturan uyumlu parçaların estetik bir görüntü sergilemesi değil, birden fazla, farklı ögenin bir uyum oluşturup oluşturmadığına bakmaksızın bir araya getirdikleri kolaj görünümünün yorumlaması ve bir ifade biçimi haline getirmesi anlatılmaya çalışılmıştır.

1. BÖLÜM

MODA VE DEKONSTRÜKTİVİZM

1. BÖLÜM

MODA VE DEKONSTRÜKTİVİZM

Dekonstrüktivizm moda anlamında bitmemiş, parçalara ayrılmış, geri dönüştürülmüş giysiler olarak düşünülebilir. İfadenin arkasındaki felsefeyi daha iyi anlamak, dekonstrüksiyonun felsefe ve diğer estetik yapılar aracılığıyla modayı incelemek temel etkindir. Dekonstrüktivizm sanatta geleneksel biçimlere karşı isyanı tanımlamak için kullanılmıştır. Moda da ise giysi üretiminin mekaniğine dikkat çekerek, yapı biçimlerini ortaya çıkarmak için kol evine değil kalçaya dikilmiş kollar, kıyafetin dışına dikilmiş astarlar estetik yanılısamaya dikkat çeker.

1.1. Moda ve Sanat İlişkisi

Sanata ilişkin sözlerin ortak noktası, insanlık ile yaşıt olduğu yönündedir. Tarihsel süreç içinde sosyal bir varlık olan insan, yaşadığı çevreyi tanımak ve yaşamını sürdürdüğü ortamda bireysel ihtiyaçlarını karşılamak, kendi varlığını diğerlerine bildirmek, ispat etmek ve başka bireylerin varlığı hakkında bilgi sahibi olmak istemiştir. Gereksinimleri doğrultusunda, çevresini zaman içinde değişikliğe uğratan insanoğlu, yaşadığı çevresel, kültürel, bilişsel veriler sayesinde de çevresi ile iletişim kurmuş ve bunu çeşitlendirmiştir. Öyle ki, doğayı keşfetmeyle başlayan bu serüven, bireyin içinde bulunduğu ortamda kendini en iyi ifade etme yollarını aramıştır.

Sanat sözlük anlamı olarak, “bir duygu, tasarı, estetik ve benzeri öğelerin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık, sanatçıda yaratıcı ve olağandışı nitelikleri olan, sanat yapabilecek yetkide olan kişi” diye tanımlanmıştır (TDK, 2012).

Sanat bazen güzelliğin, bazen duyguların anlatımı olarak nitelendirilmiş, bazen de çirkin ama düşündürten ürünler sanat yapıtı olmuştur (Etiğe, 2001: 1). Bu bağlamda, mağara resimlerinden günümüze kadar gelen papirüs kâğıtları, heykeller, kabartmalar ile sanat, insan için en etkili iletişim kanallarından biri haline gelmiş, o dönem insanına ait kültürel özelliklerin neler olduğu konusunda kültürel miras görevi

üstlenmiştir. Toplum içinde var olan bireyin alışkanlıkları ve ihtiyaçlarının değişikliği doğrultusunda, sanatta biçim ve şekil açısından değişimler yaşamıştır. Avcılık, toplayıcılık gibi çetin şartlar altında var olma mücadelesi içinde kalan insanoğlu, önceleri örtünmeyi beslenme ve barınma ile eşit tutmuş, iklim ve doğasal değişimler karşısında örtünme şekillerinde de değişimler yaşamıştır. Hitit, Mısır, Maya ve Aztek medeniyetlerine ait belgeler incelendiğinde neler giydikleri, saç ve sakal kesimleri, makyajlarını nasıl yaptıkları, o dönemin yaşam biçimini, giyim kültürünü o günlere ait olan sosyal yaşam şeklini, kısacası günümüz deyiimiyle o çağlara ait moda kavramı hakkında bilgiye ulaşmamızı sağlamaktadır (Çeliksap, 2015: 58).

Latince “modus” olarak ifade edilen ve oluşmayan sınır anlamına gelen “moda” kavramının pek çok tanımı olmasına karşın, en geniş anlamda; Bir moda, herhangi bir zamanda görülebilir olan ve zamanla bir sosyal sistem ya da bireylerin bir araya geldiği gruplarda değişen, özel maddi ya da maddi olmayan bir fenomende, kültürel olarak desteklenmiş bir anlatım biçimidir (King, ve Ring, 1980: 13). Moda soyut bir konu olup sosyolojik manada; maddesel bir ürün değil sembolik bir üründür ve birtakım sosyal anlamlar iletmektedir (Kawamura, 2005: 2). Bu özelliği ile moda kavramı için kültürel bir kavramdır tanımı yapılabilir. Bir başka deyişle moda, giyimle ortaya çıkan bileşenlerin tamamıdır. Duyusal ve düşünsel olarak deneyimlenen ve insanın yaşam anlatımına ait dışavurum aracı olan giysi ise, temel ihtiyaçlar arasında yer almaktadır. Öte yandan, bireyin sosyal ve psikolojik düzlemde kendini konumlandığı statülerden biridir. Giyim, 16. yüzyıla kadar gelenekler ile şekillenirken, 17. yüzyılda toplumsal olaylarda baskın rol oynayan orta sınıfın yarattığı moda hareketlerinden etkilenmiştir (Değerli, 2018: 1414).

Moda olgusu tarihsel süreç içinde incelendiğinde, toplumların belli kesimlerinde etkili olmuştur. İlk olarak, XIV. Louis Dönemi’nde (1643-1715) ortaya çıkan temel sanat düşüncesi ile sanat disiplinleri sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırma günümüzde modanın bir sanat mı yoksa sanat değil mi sorusuna yönelik ortaya çıkan tartışmaların temelini gözü kesmezken moda, pratik olarak aristokrasinin tekelindeki bir statü göstergesi, saray oluşturmaktadır. Öyle ki, sanatın temelinde insan, tabiat, hareket ve amaç gibi öğeler barınmaktadır. Bir başka deyişle sanat; duygu, zekâ,

ifade, yaratım, serbestlik gibi unsur bileşenlerinin bir kaçını ya da tamamını kapsamaktadır. 15. yüzyılda sıradan kişilerin kendilerini şık olarak adlandırmaya ayrıcalığıydı; 19. yüzyıla gelindiğinde sosyal hayat büyük bir değişim geçirmiştir (Boucher, 1967/1987; Perrot, 1994; Roche, 1994; akt: Kawamura, 2005). Moda 18. Yüzyılın son çeyreğinde İngiltere’de başlayan Endüstri Devrimi ile gelişen teknolojilere bağlı olarak yaygınlaşmıştır. Bu gelişim geleneksel zanaat düzenine dayanan üretim yöntemlerini ve düşüncesini tümüyle değiştirmeye başlamıştır (Küçükerman, 1996: 47). Şüphesiz modayı giyinme ile eş değer tutmak yanıltıcı bir tutum olduğu gibi maddi anlamda artı değeri olan bir giyinme unsuru gibi değerlendirmekte yanlıştır. Nitekim, moda giyimden daha fazlasını ifade etmektedir. Bu konuyu Yuniya Kawamura’nun Modaloji adlı eserinde bahsettiği gibi açıklamak mümkündür. Kawamura moda için, görsel giyim değil, giyim tarafından kapsanan görünmez bileşenlerdir demektedir (Kawamura, 2005: 21).

Tarih boyunca yaşanan sosyo-ekonomik, ideolojik, bilişsel ve kültürel değişimler ile çeşitli sanat akımları ortaya çıkmıştır. Akımlar, eğilimler ve ekoller üzerinden kabul edilen tüm anlayışların çeşitliliği küresel manada yaşanan değişim rüzgârlarıyla doğru orantılı bir şekilde etkilenmiştir. Benzer biçimde moda, doğası gereği sürekli yenilenme itkisine sahiptir. Bu açıdan ele alındığında tıpkı sanat gibi, modanın da yaşanan toplumsal değişim, gelişim ve olaylardan bağımsız olması düşünülemez. Bu bağlamda moda, değişime ve yeniliğe açık bir olgu olarak karşımıza çıkar. Buradan hareketle moda bir coğrafyada varolan ideolojinin sosyal değişime ve ilerlemeye sıcak bakmadığı toplumlarda var olamayacağını söylemek mümkündür. 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra, küresel boyutta yaşanan olaylar ve gelişmeler ile o zamana değin kabul gören anlayışlar, alışlagelmiş değerler geçerliliğini yitirmeye başlamıştır. Genel olarak kabul gören tüm kodların birbirine karışmasıyla disiplinler arası anlayışın temelleri atılmıştır. Her disiplinin kendine özgü doktrini, profesyonel dili, terminolojisi, entelektüel öncüleri ve takipçileri bulunur (Becher, 1989: 22).

Küreselleşme ile birlikte disiplinler arasından kalkan sınırlar, birbirinden farklı alanların iç içe geçmesini sağlamış, bu yaklaşımların sonucunda farklı alana sahip bu disiplinlerin birbirlerinden etkilenmesine de olanak tanımıştır. Bu

etkileşimin en bariz örneklerinden ikisi sanat ve modadır. Aslında bu iki disiplin, daha önceleri de birbirlerinden etkilenmiş ve hatta ortak kaygılar üzerinden kendini şekillendirerek, birbirlerinin yaratımlarından ve eserlerinden ilham almıştır (Parker, 2002: 373).

Elias Howe tarafından 1846'da bulunan dikiş makinesini takiben, Isaac Singer tarafından geliştirilen ayaklı dikiş makinesi ile endüstriyel manada giyim sektörü endüstri dallarından biri olmuştur. 19. Yüzyıl ortalarında anlam kazanmaya başlayan moda tasarımcısının rolü, özellikle bir İngiliz olan ve günümüzün modern giyim kurallarının temelini atan Charles Frederick Worth'un (1825-1895) faaliyetleriyle oldukça önem kazanmıştır. Moda'nın kalbi olarak bilinen ve Paris'te yaşayan tasarımcı seçkin müşteriler için özel olarak haute couture yaratarak sonrasında tüm Batı Avrupa'yı etkisi altına almıştır (Şekil 1). Tasarımcı haute couture sayesinde, giysiyi kişisel bir anlatım biçimine dönüştürmüştür. Bir başka deyişle giysi, artık sanatsal bir anlam kazanmaya başlamıştır. Charles Frederic Worth'un bu buluşu sayesinde, terzi ve kumaş ustalarının toplumdaki var olan algıları değişmiş, toplumsal konumlarında kökten bir değişimin oluşmasını sağlamıştır. Böylece, ilk moda evlerinin temelleri atılmıştır.



Şekil 1- Charles Frederick Worth tarafından tasarlanmış Haute Couture İpek Balo Elbisesi (1825–1895 Paris), (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/105336>, Erişim Tarihi: 05.06.2019)

Haute Couture, kişinin ölçülerine uygun olarak özel sipariş ile sadece bir tane hazırlanan giysileri ifade eden Fransızca'dan gelen moda terimidir (Değerli, 2018: 1414). El işçiliği ile hazırlanan bu giysileri prestijli yapan, müşteri odaklı moda tasarım ürünü olmasıdır. Charles F. Worth, tarzların ortaya çıkmasında asistan ve zanaatkârların desteğini almış, onlarla birlikte çalışmış bir tasarımcıdır. Zira, tasarımcının ilk dönemleri incelendiğinde eserlerinin çoğunda el işçiliğini ön plana çıkardığı görülür. İşçiliğin mükemmelliği couture giysilerin temel niteliğidir. Dikimin kusursuz, kesimin mükemmel olması beklenir (Crane, 2003: 205). Bu nedenle Worth tasarımlarında, sanatın inceliklerini kullanarak sanat ve zanaatın estetik açıdan ortaya çıkan niteliklerini bir arada kullanmaya özellikle önem vermiştir. Tasarımları, dönemin modasına damga vurmuştur. En yeni fikirlerini de kapsayan sezonluk koleksiyon kavramını yaratmış ve modaevinde mankenlerle sergilemiştir (Şekil 2) (Crane, 2003: 180). Nitekim Worth, haute couture moda tasarımında tarza ve tekniğe önem verir; tarz birleştirici ana motifi sağlarken teknik ayrıntılarda farklılık yaratmıştır (Crane, 2003: 180).



Şekil 2- Charles Frederick Worth'ün ilk canlı mankene kıyafet giydirilmiş defilesi 1960'lar Paris (<https://www.theguardian.com/fashion/2018/feb/15/the-view-from-the-front-row-a-history-of-the-fashion-show-photo-essay>, Erişim Tarihi: 07.12.2019)

Ameikalılardan, Avrupalı krallıklara, Fransız üst sınıftan moda öncülük eden aktrist ve fahişelere kadar geniş bir müşteri kitlesine sahiptir. Kusuruz el iş işçiliğinin örnek temsili Worth, kendisini kadın terzisi olmaktan çok sanatçı olarak görmeye başlamıştır. Güzel sanatların standartlarını ve ilkelerini giysi tasarımına uyarladığına inanmıştır (De Marly, 1991: 110). Worth'un sunduğu koleksiyondan birçok insanın aynı giysiyi sipariş edip alabileceği bugün de kullanılan moda sisteminin temelini oluşturmuştur (Iwagami, 2002: 153). Worth gibi pek çok tasarımcı da modayı sanatsal açıdan ele alırken, moda ve sanat arasında köprü görevi üstlenmiştir. Sanatsal giyimin kökenine bakıldığında, sanat ve zanaat olarak bilinen Arts and Crafts hareketi'nin etkisi karşımıza çıkmaktadır. Sanayi devrimi öncesinde geleneksel yöntem ve tekniklerle üretilen ürünler, sanayi dönemi sonrasında yeniden tasarlanarak standart hale getirilmiş; kalite yerini ucuz ve kolaylıkla üretilen fabrika ürünlerine bırakmıştır. Makineleşme ile el işçiliği yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. Makineleşmenin ve ucuz üretime tepki olarak doğan sanat ve zanaat hareketi; estetiğin yanı sıra ekonomik ve politik mesajlar veren bir akım olmuştur (Günay, 2012: 51).

19. Yüzyıl İngiltere'sinde ortaya çıkan akım, kısa sürede sanat ve zanaatçılar tarafından yayılmıştır. Sanat ve zanaat akımının tinsel temelleri İngiliz yazar, sanat

eleştirmeni, şair ve toplum eleştirmeni John Ruskin'in yazdığı “*Mimarlığın Yedi Lambası*” (*Seven Lamps of Architecture*) ve “*Venedik'in Taşları*” (*Stones of the Venice*) adlı eserler ile atılmıştır (Şekil 3) (Bektaş, 1992: 14). John Ruskin (1819-1900), üretimin ve makineleşmenin geleneksel zanaatçılığı ve el işçiliğini yok ettiğini savunarak her türlü eşyaya kişiliğini kaybettirdiğini ileri sürmüştür (Karaören, 1997: 143).



Şekil 3- The New Galler’de düzenlenen Arts and Crafts Sergisi’nin bileti 1890
(<https://trc-leiden.nl/trc-needles/organisations-and-movements/artistic-movements/arts-and-crafts-movement>, Erişim Tarihi: 05.06.2019)

Sanat ve zanaat hareketi, ilk amacıyla çağdışı kalmış bir ayrımı yıkmayı denerken, bunu Ortaçağ’a özgü bir üretim biçimiyle başarmaya çalışmıştır. Dolayısıyla, bir yanda ilerici bir işlevi olmuş, öte yanda ise; yıkılan bir anlayışın savunuculuğunu yapmıştır (Sözen ve Tanyeli, 1996: 77). Ruskin’in düşüncelerinden etkilenen ve hareketin kuramcısı olarak bilinen bir diğer kişi sosyalist yazar, şair ve tasarımcı William Morris’tir. Ruskin ve Morris de sanattaki yeni doğuşun, Ortaçağ koşullarına geri dönülerek sağlanacağını düşünenlerdendi (Gombrich, 1997: 535). Hareketin yayılmasında oldukça büyük rolü olan Morris ayrıca el sanatlarının titiz ve ince işçiliği ile vitray, duvar çinileri, kitap ve yazı karakteri de tasarlamış (Morris, 2003: 21), öte yandan, elle yapılan geleneksel kalıp baskı ve dokuma tezgâhını kullanarak; insanların ev tekstillerine, özellikle baskılı kumaşlara ve duvar kâğıtlarına bakış açısını değiştirmiştir (Jackson, 2002: 10).

Sanat ve zanat akımı olarak bilinen bu hareket, duvar kağıtlarından, mobilyaya, yazı karakterinden kitaba, mimarlıktan, iç mekân uygulamalarına kadar uzanan bir çok alanda örnekler ortaya koymuştur. Diğer alanlarda olduğu gibi modada da, estetik giysi ve artistik giysi kavramlarının doğuşu bu akımın çıktığı döneme denk düşmektedir. Arts and Crafts hareketi, 1870’lerde doruk noktasına ulaşmış (Meller, 1991: 408). Ancak 1910’dan sonra etkisini yavaş yavaş yitirmeye başlamıştır. Bu hareket ile, sanatta var olan yapıt, yaratıcı ve izleyici üçgeni modaya da yansımış, estetik bir hazzın oluşmasını sağlamıştır (Givry, 1998-1999: 21).

Arts and Crafts hareketinin etkilendiği en önemli kültürlerin arasında şüphesiz Japon kültürü bulunmaktadır. Sanat ve zanaat arasında ayırım yapmayan, aksine her ikisini bir bütün olarak algılayan Japon sanatı, özellikle 1850’lerden sonra batının dekoratif sanat anlayışı üzerinde önemli bir etkiye neden olmuştur. Dekoratif sanat öncesinde organik desenlerin, kıvrımların hakîm olduğu Art Nouveau akımı (1880-1910) Avrupa’da ilk olarak grafik tasarım alanında, daha sonraları ise, uygulamalı sanatlarda karşımıza çıkmıştır. Etkin olduğu bazı alanlar ise; mimarlık, iç mimarlıktır. Tüm alanlarda olduğu gibi moda alanında da oldukça etkili bir akım olarak kabul edilmektedir. Art Nouveau akımı, nesnenin hem biçimi hem de yüzey dekorasyonunda kendini gösteren ayırt edici, akışkan kıvrımları ile ön plana çıkan akımın önemli temsilcisi mimar, iç mimar ve ressam olan Henry Van de Velde’dir (1863-1957) (Jackson, 2002: 28).

19. yüzyıl ile birlikte kadın bedeninde “S” şeklinde kıvrımları oluşturan korselerin kullanıldığı görülür. 20. yüzyılın başında kadınlar için dar korseli, erkekler için ise resmi giysiler söz konusudur (McDermott, 2008: 8). Art Nouveau’nın idealleri olan kıvrımlı, dolambaçlı organik formlara, çan şeklindeki etek ise, Art Nouveau sanatçıları tarafından çiçek motifine benzetilmektedir (Iwagami, 2002: 153). Fransa’da Art Nouveau adıyla anılan akım, İngiltere’de “Decorative Style”, Avusturya’da “Secession”, Almanya’da “Jugendstil”, İtalya’da “Stile Liberty”, Türkiye’de “Yeni Sanat” ya da “1900 Sanatı”, İspanya’da “Modernista”, ABD’de ise “Modern Style” adları ile karşımıza çıkmaktadır. Fonksiyonel dekoratif sanat ile fonksiyonsuz güzel sanatlar arasındaki mücadelenin kızıştığı bu dönemde Avrupa’da birçok sanatçı artistik giysi yaratmaya merak salmıştır (Leventon, 2006: 12-14).

Modernizmin de başlangıcı olarak kabul edilen gelenekselliğe karşıt olarak ortaya çıkan ve yeniye ulaşmayı hedefleyen bu sürecin başlangıcındaki en büyük etken, İngiliz Sanayi Devrimi ile Fransız İhtilali olarak kabul edilir. 20. yüzyıl sanatının ilk çeyreğinde öne çıkan “soyutlama”, modern sanat ile eşanlımlı kullanılır hale gelmiştir (Yılmaz, 2006: 16).

Süslemeden ziyade, fonksiyon açısından önem kazanma arayışı Bauhaus düşünce okulu ile karşımıza çıkmaktadır. Alman mimar Walter Gropius'un (1883-1969) kurduğu ve 1933 yılında Nazi yönetimi tarafından kapatılan mimarlık okulu olarak tarihe geçen, ve güzel sanat disiplinlerinin bir arada bulunduğu Bauhaus düşünce yapısının savunduğu kuramlar kısaca "İşlevselcilik" ile özetlenir. Buna göre, eğer bir şey amacına uygun tasarlanırsa, güzellik kendiliğinden gelecektir (Gombrich, 1997: 560). Okul, sanat ve zanaatin beraberliğine vurgu yaparken, aynı zamanda makina çağını kutsamakta ve geleceğe bakmaktaydı (Günay, 2012: 52). Okulun kurulma amacı, sanatçıyı içinde yaşadığı toplum, sosyal konular üzerinde bilinçlendirmek ve ona sorumluluk yüklemektir. Aynı zamanda okul, sanatçı kitlelerinin sorunlarını dile getireceği gibi, sanatın kitlelerin sorunlarına çözüm getirmesini de hedefliyordu (Erkmen, 2009: 18). Okul'un kurucusu Walter Gropius kuruluş manifestosunda okulun uygulamalı bilimlerle güzel sanatlar arasındaki engelin kalktığına şöyle vurgu yapmıştır;

“Mimarlar, heykeltıraşlar, ressamlar biz hepimiz zanaata geri dönmeliyiz. Çünkü sanat mesleği diye bir meslek yoktur. Öz olarak sanatçı zanaatkârın yücelmesidir. Öyle ölçsüz ve sınırsız bir zanaatkârlar loncası oluşturmamız ki, sanatçı ile zanaatkârlar arasındaki ayrılık ortadan kalksın. Geleceğin yeni yapısını hep birlikte istemeliyiz, düşünmeliyiz ki, bütün (sanatsal) unsurlar bir bütünde vücut bulsun” (Enis, 1997: 237; Bingöl, 1993: 6-7).



Şekil 4- Bauhaus Sanat Okulu, Berlin 1926 (<https://www.bauhaus-dessau.de/en/history/bauhaus-dessau.html>, Erişim Tarihi: 05.06.19)

Bauhaus içinde güzel sanat ve uygulamalı bilim dallarının bir arada olması disiplinler arası yakınlaşmanın da örnek temsilidir (Şekil 4). Modern tekstil tasarımı süreci, sanatla teknolojiyi birlikte ele alan Bauhaus dokumacıları tarafından başlatılmıştır (Akbostancı, 2012: 9). Sanatsal giyimin kökeni olarak kabul gören okulda eğitim-öğretim; hazırlayıcı öğretim (temel sanat eğitimi), teknik öğretim (mesleki sanat eğitimi) ve strüktüel öğretim (mesleğe yönelik çalışmalar, proje çalışmaları) olmak üzere üç ana bölümden oluşmaktadır (Bingöl, 1993: 7). Bauhaus içinde bulunan dokuma atölyesi yaşanan tüm siyasi baskı ve değişimlere rağmen, 14 yıl boyunca ayakta kalabilen tek alandır. Ancak tekstili sadece kadınların uğraşı olarak algılaması lif sanatçıları ve giyilebilen sanat yapan sanatçılar için olumsuz bir yöndür (Leventon, 2006: 20). Dokuma atölyesi Bauhaus'un tasarım ilkelerine bağlı kalmanın yanında, hazırlık kursu sonrası avangard stil denemeleri, farklı malzeme çalışmaları yapılmıştır.

19. yüzyıl sonu ile 20. Yüzyılın ilk çeyreğine bakıldığında, sanat alanında yaşanan köklü değişimlerin yanı sıra, yeni oluşumların ivme kazandığı bir süreç göze çarpmaktadır. Özellikle, önceleri egemen olan gelenekselciliğin yerini anti gelenekçiliğe bıraktığı bu dönem Sanatın Öyküsü Kitabında şu ifadelerle açıklanır; 19. Yüzyıl sanatının tarihi, çağının en çok aranan ve en iyi ödenen ustalarının tarihi değil; tersine karşı-gelenekçi olma korkusuzluğunu ve inatçılığını gösteren, zamanın egemen geleneksel kurallarını eleştirerek korkmadan didik didik eden ve sanatlarına

yeni olanaklar yaratan insanın sanatı olarak ön görülmüştür. Bu bağlamda, yeni sanat akımlarının ortaya çıkışı beraberinde anti görüşleri ortaya çıkarmakla kalmamış, destekleyici geleneksel tutumları da beraberinde getirmiştir (Gombrich, 1997: 504). Avangard sanatın ortaya çıkışı ile birlikte farklı görüşler ortaya çıkmış ve bu farklılıklar neticesinde, sanatta ciddi bir kriz ortamı oluşmuştur. Bilindiği üzere, avangard terimi askeri bir terimdir ve öncü anlamına gelmektedir. 19. Yüzyıl başında avangard, ilk kez ütopyacı sosyalist Saint-Simon aracılığıyla siyaset dilinde kullanıma girmiş ve modernliğin düşün dünyasını temellendirmiştir (İlkyaz, 2013: 30).

Sanatın yinelenme ve yenilenme sürecinde avangard anlayış kısmi açıdan etkin olmuş ve nihayetinde o dönem için politika retorığı içinde kalmıştır. Bir çok akımı tıpkı domino etkisi gibi altına alan modernleşme sürecinde ortaya çıkan her türlü düşünceler ve akımlar, zamanla tüm disiplinleri etkisi altına almıştır. Avangarde anlayışın zaman zaman yeniden filizlendiği yadsınamaz bir gerçektir. Önceleri sanat ve estetik ile ilişkilendirilen avangarde anlayış için, Richard Murhy şu şekilde bir açıklama yapmaktadır; Avangard, Modernizm'in varsayımlarını, boşluklarını sorgularken; Modernizm, Avangard'ın eleştirisine cevap vermektedir. Avangard'ın başarısızlıklarını kendi poetikasının konusu yapar (Murphy, 1999: 2).

Valerie Steele Fashion and Art kitabındaki Curators and Critics bölümünde 1981'de American Artist dergisinde yayınlanan 'Fashion is art?' (Moda Sanat mıdır?) adlı makalenin yazarı aynı zamanda sanat eleştirmeni Lori Simmons Zelenko'nun, Vogue'un en eski editörlerinden, moda öncüsü olarak anılan aynı zamanda Metropolitan Sanat Müzesi Kostüm Enstitüsünün Özel danışmalığını yapmış olan Diana Vreeland ile gerçekleştirdikleri ropörtajda; Diana Vreeland moda'nın sanat olmadığı konusundaki görüşünde ısrar etmiş ve şu şekilde devam etmiştir, 'Sanat çok ruhani, olağanüstü, dikkat çekici birşeydir. ... Moda ise günlük yaşamla ilgilidir.' Vreeland'ın naif ve modası geçmiş bir sanat görüşüne sahip olması şaşırtıcı değil, ancak moda görüşünün çok basit olması şaşırtıcı, özellikle de Metropolitan Sanat Müzesinde Cristobal Balenciaga ile büyük bir sergi düzenlemişken (Geczy ve Karaminas, 2012: 19).

20. yüzyılın ilk çeyreğinde yeniden filizlenen ve Bauhaus okulunda yaşanan usta çırak ilişkisine ihtiyaç duymayan bu anlayışın temellerinde, başkaldırı yattığı açıkça ifade edilebilir. Avangard giysi tasarımlarına bakıldığında, haute couture'ün usta işçiliğini açıkça reddeden giysiler olduğu görülür. Öyle ki, 1980 ve 1990'lı yıllarda, Paris'te yükselen moda dünyasındaki rekabet, yabancı tasarımcıların pazara girmek için avangard stratejiler üretmelerine neden olmuştur. 1980'lerin başlarında Japonya'da yaşayan ama koleksiyonlarını Paris'te sergileyen Japon tasarımcı Rei Kawakubo, böyle bir yaklaşım benimseyerek bir hayli ilgi görmüştür (Şekil 5) (Crane, 2003: 204).



Şekil 5- Rei Kawabuko tarafından kendi markası Comme De Garcon için tasarlanan Rasgele yerleştirilmiş deliklerle süslenmiş siyah el örgüsü kazak ve asimetrik siyah örme etek, 1982, Tokyo (<https://collections.vam.ac.uk/item/O73390/jumper-kawakubo-rei/>, Erişim Tarihi: 02.09.2019)

Tasarımlarında hauture couture geleneğini alaşağı eden bir tavır sergileyen Kawakubo, bilinçli bir şekilde kazakları delmiş ve etek uçlarında bilinçli kıvrımlara yer veren elbiseler tasarlamıştır. Giysilerinin hazırlandığı makineler kasten bu biçimde kullanılmış ve böylece hatalı giysiler üretilmiştir (Sudjic, 1990: 80). Sonraları Belçikalı tasarımcılar da Paris'in moda dünyasında tanınmak adına avangard stratejiler kullanmışlardır. Kıyafetlerde bilinçli yarattıkları deformasyonlar

ve yoksulluğu anımsatan tasarımların asıl amacı, aynı dönemde yeniden ortaya çıkan ve günlerce süren çalışmalar neticesinde tasarlanan ve daha çok işçiliğiyle ön planda tutulan kuyruklu elbiselerin yeni ve dolayısıyla da haute couture'ün yeniden filizlenmesine tepkidir. 2. Dünya Savaşı sonrasında pek çok sanatçının Amerika'ya göç etmesi ile oluşan yeni koşullar artık sanatın merkezi Paris'ten New York'a taşınmıştır. Moda açısından haute couture geleneğinin Paris'te kalması sanat ile modanın arasındaki mesafenin doğal olarak açılmasına neden olmuştur (Wollen, 1998: 14).

Hazır giyim sektörünün teknolojiyle bağlantılı olarak gitgide artması, ısmarlama giyim sektörünün de zaman içinde yörüngesini değiştirmesine neden olmuştur. Tarihsel sürece bakıldığında aslında giysinin bireyin kendini ifade etmede kullandığı, estetik bir kaygı barındıran ve bireyin bulunduğu toplum içinde kabul görme esasına dayalı bir araç olduğu söylenebilir. 1960 ve 1970'li yıllarda giyilebilir sanatın azınlık ve feminist gruplarda öne çıktığı görülmektedir. Yine daha öncesi 1950'lerde ise, performans sanatçılarının tercihi kostümsel bağlamda giyilebilir sanat yönünde olmuştur. Performans sanatçısı eylemlerinin bir parçası olarak kostüm tasarlamakta ve onu bedeninde veya başka nesneler üzerinde sunmakta ya da performansının sonucu olarak bir sanat nesnesiymişcesine ona kimlik vermekteydi (Wollen, 1998: 14). Giyilebilir sanat bu bakımdan ele alındığında modadan ziyade sanatsal yönüyle daha ön planda tutulmuştur. Yukarıda bahsedilen tüm bilgiler ışığında, aslında moda ve sanatın olgusal bağlamda zaman zaman birbirine yakınlaştığı, ancak sanayinin ilerlemesi ve buluşların yardımıyla ısmarlama giyimle hazır giyim arasında bir rekabetin başlamasıyla oluştuğu görülür. Farklı dönemlerde yeniden filizlenen zanaat ve sanatın bilhassa 1980 sonrasında yeni görüşlerin fitilini ateşlediği de bir gerçektir. 19. yüzyılın sonlarına doğru kadının gündelik hayatta rol alması ve hayata olan katılımları ile giyim tercihlerinde de değişikliğe gitmiştir. O zamana kadar sokakta fazla görünmeyen kadın spor ve hobi kulüpleri gibi sosyal alanlarda belirli bir yer elde etmeye başlamış ve gündelik yaşamda onu en iyi anlatan kıyafetlerini daha sportif hale dönüştürmüştür. Diğer bir gelişme olan feminist görüşün alevlenmesi, abartılı kıyafetlerin yerini daha sade, modern bir silüete geçişi sağlamıştır. Ayrıca, otomobil ve bisikletin gündelik hayata katılmasıyla bu araçların kullanımı için basit giysi tasarımları gerekmiştir (Watson, 2007: 387).

Modernist akımların sonrasında ortaya çıkan ve bilhassa Japon tasarımcıların öncü rol izlediği postmodernizm adıyla tanımlanacak yeni dönemin ilk çağdaş tezahürlerin, 1976'da giyilen kıyafetlerde ortaya çıktığı söylenebilir. 19. yüzyılın sonlarında erimeye başlayan sanat ve moda arasındaki sınırlar, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren belirgin biçimde yok olmaya yüz tutmuştur. Moda ve sanat arasında sembiyotik (birbirlerine bağımlı/ortakyaşar) bir ilişki vardır. Bu iki alanın icracıları arasında yakın bağlar ve kesişmeler olmuştur (Şenel ve Karaoğlu, 2017: 309). Yüzyıllar boyu ayrı tutulmuş olan işlevsellik ve estetik değer, endüstri tasarımı sayesinde yeniden birleşme imkanı bulur (Tunalı, 2009: 62). Postmodernizmin ilk ışıklarının da etkisiyle artan bu birleşme, hem sanat hem de moda safında çıplak gözle görülür hale gelmiştir (Karoğlu ve Şenel, 2017).



Şekil 6- Issey Miyake, Cocoon Coat, 1976

(<http://mds.isseymiyake.com/im/en/work/> Erişim Tarihi: 01.08.2019)

Giysi korunma ve örtünme görevi ile başlayıp yüzyıllar içerisinde gelenekler, coğrafi ve etnik kökenlere göre şekillenmiştir. Moda olgusunun ortaya çıkması ile 15. Yüzyıllarda asiller ile halkı ayıran sınıfsal bir sembole dönüşmüş, İlk olarak, XIV. Louis Dönemi'nde sanat ile ilişkilendirilmiştir. Giyim modası 18. Yüzyılın son çeyreğinde İngiltere'de başlayan Endüstri Devrimi ile yaygınlaşmaya başlamış, 19. Yüzyıl ortalarında özellikle bir İngiliz olan ve günümüzün modern giyim kurallarının temelini atan Charles Frederick Worth'ün tasarımları ve tasarımı ele alışı sayesinde moda tasarımcısının rolü önem kazanmıştır. Worth Paris'te Haute

Couture kavramı ortaya çıkartmış, giysiyi kişisel bir anlatım şekline dönüştürmüş ve giysinin üzerine yaptığı tasarım detaylarıyla zanaatin önemini artmıştır. İlk moda evlerinin temelleri atılarak moda tasarımcılarına sanatçı gözüyle bakılmaya başlanmıştır. Worth'ü örnek alan diğer tasarımcılarda modayı sanatsal açıdan ele almış, moda ve sanat arasında bir ilişki olduğunu öne sürmüştür. 19. Yüzyıl İngiltere'sinde ortaya çıkan Arts and Crafts hareketi bu fikri desteklemiş sanat ve zanaatin biraraya gelerek bir bütün oluşturabileceğini savunmuştur. İngiliz Sanayi Devrimi ile Fransız İhtilali modernizimin başlangıcı olmuş ve “soyutlama” kavramı ile modern sanatın ilk adımları atılmaya başlanmıştır. 1883'de güzel sanatların bütün disiplinlerini bir araya getiren ve disiplinler arası etkileşimi başlatan Bahaus sanat okulunun açılmasıyla süslemeden ziyade işlevselliğin önemi ortaya çıkmış, bu düşünce yapısına göre bir şey amacına uygun tasarlanırsa güzelliğin kendiliğinden geleceği savunulmuştur. Böylece güzellik ve estetik anlayışına farklı bir bakış açısı gelişmiş, Worth'ün giysiyi kişisel ifade yöntemi olarak ortaya atması ile Güzelliğin işlevsellikten geldiği düşüncesi karşı karşıya kalmıştır. Giyside hazır giyim ve haute couture kavramlarının ayrımı ortaya çıkmaya başlamıştır. Hazır giyimin sanayileşmeye bağlı olarak tekdüzeleşmesi zaman içinde hazır giyim sektöründe de farklılaşmaya gitme çabasına neden olmuş, bireyin kendini ifade ederken aynı zamanda estetik kaygılarında karşılayan tasarımlar yapılmaya başlanmıştır. 1980'li yıllarda postmodernist sanat akımının kavramsallığı önemseyen bakış açısı, Japon tasarımcıların avangard tasarım anlayışıyla birleşmiş, batı modasının yerini eski görünümlü, salaş, estetiği biçimden çok fikir olarak ifade ettiklerine inanan yeni bir tasarım anlayışına bırakmıştır. Daha önceleri ortaya çıkmış Punk akımıyla benzerlikler gösteren fakat daha çok halihazırdaki giysi yapılarını bozup yeni bir şekil vererek postmodernist bir mimari akım olan dekonstrüktif sanat anlayışının modadaki ilk örneklerini yapmaya başlayan bu tasarımcılar 1990 yıllara gelindiğinde Paris'den başlayıp bütün moda tasarım estetiği algısını değiştirmişlerdir.



Şekil 7- Yohji Yamamoto ilkbahar/yaz 1983

(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/163117?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Yohji+Yamamoto&offset=20&rpp=20&pos=36>, Erişim Tarihi: 03.06.2019)

1.2. Dekonstrüktivizm (Yapı Bozumu)

Şüphesiz, küreselleşmenin ortaya çıkmasından sonra disiplinler arasında var olan sınırların zamanla erimesi ve özellikle sanayi devrimi sonrası dönemlerde artık çıplak, gözle görünür ölçüde bu sınırların ortadan kalkmasıyla birlikte, farklı disiplinlerin birbirleriyle daha fazla yakınlaştığı ve birbirlerinden büyük ölçüde etkilendiği görülür. Tıpkı sanat ve moda arasındaki ilişkinin çok önceleri başlamasına ve çeşitli dönemlerde birbirlerine ilham olmalarına karşın, küreselleşmenin bir etkisi olarak bu iki disiplin arasındaki etkileşimin büyük ölçüde ivme kazandığı görülür. Öyle ki, tarih boyunca moda tasarımcıları moda endüstrisinin gerekli ihtiyaçlarını yerine getiren üretimler yapmalarının yanı sıra, kimi dönemlerde tasarımın gerekliliği olan yaratıcılığı kullanarak sanatsal bir ürün ortaya koyma eğiliminde bulunmuşlardır. Elbette sanat ile içiçe geçen modanın sanat akımlarından etkilenmemesi olağan dışıdır. Bu nedenle, tasarımcıların sanat ile olan

etkileşimlerinin sonucu olarak ürünlerini bir sanat eseri gibi sundukları görülür. 1980’lerin sonlarına doğru ortaya çıktığı kabul edilen dekonstrüktivizm akımı, ilk olarak 1960’lı yıllarda ünlü Fransız filozof Jacques Derrida’nın mimariden esinlenerek ortaya attığı dekonstrüksiyon kavramı ile ortaya çıkmıştır. Derrida ‘dekonstrüksiyon’ kavramını pek çok alanda tanımlamakla kalmamış, etkinliğinin diğer alanlarda da aktif olarak gözlenmesine olanak sağlamıştır. Etkilenen alanlardan biri de moda tasarımıdır. Zira, kendini sürekli olarak yenileyen bir yapıya sahip olan moda tasarımı, dekonstrüksiyon kavramının getirdiği yeni fikir ve uygulamalar ile yeni bir sürece girmiştir. Moda tasarımı, 1980’lerin ilk yıllarında dekonstrüksiyon kavramı ile tanışmış ve günümüzdeki etki kapsamını genişletmiştir (Çileroğlu ve Balcı, 2018: 14).



Resim 8- Comme Des Garçons S/S95 Koleksiyonunun Defilesinden Postmodern Tasarım Örnekleri (<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1995-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#24>, Erişim Tarihi: 04.06.19)

Dekonstrüksiyonun anlamını irdeleyen Prix’e göre; “terimde yer alan ‘de-’ ön eki bir şeyin dışarı atılması, bozulması anlamına gelmekte, ‘kon-’ eki de bir araya getirme anlamı taşımaktadır (Enes, 2017: 69). Fransızca bir sözcük olan deconstruction Türkçe’ye dekonstrüksiyon, yapısöküm, yapıçözüm, yapıbozum, kurgubozum, kurgusöküm olarak farklı karşılıklarla çevrilmiştir (Saydam, 2009: 160). Dekonstrüksiyon, bir yapıyı parçalara ayırarak çeşitli malzemelerini yeniden

kullanmak veya geri dönüştürmek için kurtarmak anlamına gelir (Şekil9). Geleneksel yıkımın alternatifi olarak uygulanmaktadır (Ayan, 2013: 21).



Şekil 9- Yohji Yamamoto S/S00 Koleksiyonunun Defilesinden Postmodern Tasarım Örnekleri (<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2000-ready-to-wear/yohji-yamamoto/slideshow/collection>, Erişim Tarihi: 04.06.2019)

Filozof Derrida dekonstrüksiyonu, varolan yapının eleştirel sorgulanmasına dayanan bir yöntem olarak kabul eder ve kendinden önce varolan akımlara tepkisel bir güdüyle sorgulayıcı bir üslupla yaklaşır. Buradan hareketle, dekonstrüktivizm akımının aslında modernizm ve postmodernizm etkileşimi ile 20. Yüzyıla ait tüm hareketlerinin de referansını oluşturmaktadır. Dekonstrüktivizm yapı itibariyle, modernizmin ve postmodernizm ortaya koyduğu daraltıcı kuralları reddeder. Hayatın her alanında yaygınlık gösteren, yansımaları her yerde görülen moda ve dekonstrüktivizm yapısı sınırlandırılması zor, geniş bir alandır. Nitekim dekonstrüktivizm öncesinde yaşanan modernizm ve postmodernizmin kural ya da anlayışlarını kimi zaman reddedici bir tavır tutunurken, kimi zamanda yakınlaştıracı bir tavır sergilemektedir. Bu nedenle dekonstrüktivizm konusuna geçmeden önce modernizm akımı ile postmodernist sürecin tanımlanması yerinde olacaktır.

1.2.1. Modernizm

Modernizm akımı öncesi hemen hemen hayatın her alanında nihai referans olarak gösterilen Tanrı ve devletin en üst düzey mecrası olarak bilinen kilise, tüm bilgi akışının geçtiği ve şekillendiği otoritelerden birisi idi. Öyle ki, var olan ya da ortaya çıkan bilgi üretimi ve kitlelere duyurulması kilise tarafından örgütlenmekteydi. Bu bakımdan kilisenin aslında, kendini merkezde tutan bir anlayışı ve siyasi bir misyonu bulunmaktaydı. Kilisenin baskıcı rejimi hayatın her alanında etkin şekilde hissediliyordu. Bu baskıcı rejim, öncelikli olarak Amerika'nın keşfi ve akabinde yaşanan küresel ölçüdeki değişimler neticesinde ortaya çıkan Rönesans ve Reform hareketlerinin etkisiyle bugün adına "aydınlanma" denilen süreç ile yeni şekline kavuşmaya başlamıştır. Modernleşme olgusu, reform hareketlerinin oluşumu ile dinden bağımsızlaşma olarak görülen Rönesans sürecinden etkilenmiştir. Reform süreciyle birlikte gerçekleşen, Rönesans dönemi evren, insan, din ve bilim anlayışıyla bir bakıma modernizmin felsefi temellerinin ortaya konulduğu bir dönem olmuştur. Aydınlanma çağı süreci yeni toplumsal algıların şekillenmesine etki etmiştir (Tarhan, 2010: 20). Öyle ki, önceleri sadece kilisenin elinde olan otoriter rejim ve feodal yapı kendi çıkarlarına ters düşen tüm anlayışları reddetmiştir. Reformun kadercisi anlayışının tersine, yenilenmeyi kabul eden Rönesans bilime, bilimsel kuşku ve deneye yüklediği misyon ile aydınlanmanın önünü açmıştır. Aydınlanma düşüncesi temelinde seküler (laik) yaklaşımın ağırlık kazanmasını sağlamış böylece teknik ve bilginin önemini vurgular hale getirmiştir. Böylece, artık insanlar doğal olayları ruhani biçimde değil, dünyevi unsurlarla açıklamaya başlamış, Bacon da deney ve tümevarım yöntemiyle ilahi takdir yerine insani nedenleri ön plana çıkarmaya çalışmıştır. Bilimsel yol ve yöntemler geçerli olmaya başlamıştır (Hampson, 1991: 75). Aydınlanma düşüncesi ile ortaya çıkan akılcılık anlayışı, temelde özgürlük, insan hakları, seküler (laik) anlayış ile bilimsel düşünce gibi kavramları ön plana çıkarmıştır. İlerlemenin ancak ve ancak ideal toplum düzeninin sağlanması ile oluşacağını ön gören aydınlanma, akılcı görüşlerin ortaya çıkmasını sağlayan bir mekanizmaya sahiptir. Aydınlanma çağı, insanlık tarihinde akıl ve düşünen bireyin en güçlü yetisi olarak birleşmiş bir biçimde, dünyanın ve toplumun metafizik ve mistifiye edilmiş anlaşılmasına dayalı,

geleneksel toplumun bilgi yapılarının ortadan kaldırılmasını ifade eder (Pektaş, 2006: 72).

Aydınlanma süreci zaman içinde tüm disiplinlere sıçramış ve bu kavramdan nasibini moda da almıştır. Bilindiği üzere, modanın en önemli özelliklerinden biri de sosyolojik yönüdür. Moda, toplumsal düzenlemenin belirli bir sistemidir. Toplumsal tutumların, örflerin, gelenek ve göreneklerin, kısaca tüm normların toplumsal düzeni sağlamadaki işlevine moda da katılmaktadır (Sayın, 1994: 100).

Moda her ne kadar kısa süreli gibi gözükse de, diğer toplumsal düzenlemelere göre uzun bir sürekliliği içinde barındırır. Dolayısıyla yaşanan toplumsal gelişmelerin şekillenmesinde tıpkı modern döneme geçiş sürecinde de olduğu gibi toplumun gelenek, örf ve ananelerine göre şekil almıştır.

Modern kavramının ilk olarak 18. Yüzyıl itibarıyla hayatın içine girdiği kabul edilmektedir. Fransızca kökenli bir sıfat olarak bilinen modern kavramı, aynı zamanda çağcıl anlamına gelmektedir (TDK, 2019).

“Eski” olandan “yeni” olana geçiş anlamı içeren modern kelimesi yararlı ve güzel olanı akla getirir. Kavramsal açıdan modern, köklü bir değişiklikten sonra ortaya çıkan durum olarak tanımlanmakta; insana ve çevresine ait olan hemen her şeyi kapsamaktadır (Jeanniere, 1993: 15).

Daha çok sanat alanı ile ilişkilendirilen modernizm ise, klasik anlayışın aksine ortaya çıkmış kültürel ve estetik bağlamda yaşanan tüm değişimleri kapsamıştır. Daha önceleri kabul gören mitolojik, tanrısal ya da doğasal güçlere boyun eğen toplumdaki birey, aydınlanma süreci ile kendi özgürlüğünde, kendi rasyonel etkinliği ile akla uygun yürütülen bir yaşamı vaad etmektedir. “Modern” teriminden türetilen “modernleşme” (modernisation) ise geleneksel toplumsal yapılarda ve değerlerde ekonomik gelişmenin etkisini göstermek için kullanılmaktadır (Pektaş, 2006: 77).

Modernleşme sürecinin birden bire ortaya çıkmadığı her değişim sürecinde ki gibi zaman içine yayılarak ve sürekli yenilenme göstererek uzun bir periyotun sonucu olduğu söylenebilir. Öyle ki, 14. Yüzyıldan 18. yüzyıla kadar ki süreçte,

tarım toplumunda bulunan insanın şehircilik ile iktisadi alanda rol üstlendiği görülür. Şehirler, kapalı köy topluluklarına oranla sosyal ve entelektüel hareketliliğe ve alışverişe daha uygun bir ortam hazırladıklarından, geleneksel yaşam tarzlarının ve düşünce sistemlerinin çözülmesi, değer sistemlerinin değişmesi ve yeni fikirlerin hayat tarzlarının geliştirilip yaygınlaştırılması için uygun bir zemin oluşturmuşlardır (Demir, 1997: 14). Modernleşmenin ilki kabul edilen şehirleşme süreci, modern üretimin gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Modernite sürecinde bir diğer önemli dönüm noktası da Fransız İhtilali'dir. Yeni siyasi oluşum ve yaklaşımlar günümüz toplumlarında kabul edilen vatandaşlık hakkı ve temel medeni hakların oluşmasını sağlamıştır. Modern dönemin oluşumunda özellikle 2. Dünya Savaşı sonrasında, küresel ölçekte yayılan toplumsal kurum ve düşünce sistemi küresel kültürün oluşumunu sağlamıştır. Genel olarak pozitivist, teknoloji merkezli ve rasyonalist eğilimli olarak algılanan modernizm ve doğrusal gelişmeye ve mutlak doğrulara inançla toplumsal düzenin rasyonel biçimde planlanmasıyla ve bilgi ve üretimin standartlaşmasıyla özdeşleştirilir (Harvey, 2010: 25).

Tüm bu yaşanan gelişmeler ışığında denilebilir ki, modernite önce insanı sonra toplumları etkileyerek, küresel anlamda değişimin genel adı olarak karşımıza çıkmıştır. Her ne kadar kökeni 14. Yüzyıla kadar uzanan bir geçmişe sahip olsa da, modern terimi 18.ve 19. Yüzyılda endüstrileşmenin net sonucu ile ortaya çıkan tüketim ile yakından ilişkili bir kültürdür denilebilir. Modernin zamansal ardılık vurgusu taşıyan bir tespit, modernleşmenin bir süreç, modernliğin bir durum, ve modernizmin de varılacak “nihai” çerçevenin ideolojik açıklaması olduğunu söylemek mümkündür (Pektaş, 2006: 78).

Modern anlayış, yeniyi kabul ederken klasik olan eski görüşü reddeder. Aklın öncülüğünde tasarladığı uygarlığı özgürlük eksenine oturtma eğilimi gösterir. Aslında modernlik, “özgürlük, eşitlik, kardeşlik ütopyası, (...) Tanrı iradesi yerine insanın özgür iradesini temel alma yolundaki kararlılıktır (Birkan, 1992).

İdeolojik çağrışımlar olarak karşımıza çıkan modernizm, modernleşme sürecini bir dünya görüşü şeklinde insanlığa sunar. Bireysel kahramanlığa izin vermeyen modernizmin akılcı / rasyonel bir tutumu bulunur. Öznenin merkezi insan

olarak tanımlanır. Bu nedenle, modernizm karakteristik bir takım özellikleri bulunmaktadır. Sahip olduğu bu karakteristik özellikler ve kurallar sırasıyla;

- Modern olanın üstün ve en iyi olduğunu kabul eden ilerlemecilik ve evrimcilik,
- Özgücülük ve İndirgemecilik,
- Evrenselcilik,
- Batı Merkezilik,
- Totalizm,
- Düalizm
- Sanat ve kültürel yapıdaki hiyerarşizm bulunur.

Modernizm kavramının sanatsal süreç içinde ilk mimaride ortaya çıktığı kabul edilir. Üslubun kaotik ortamını en doğru çözümleyen sanat dalı mimari olarak karşımıza çıkar. Öyle ki, Gombrich Sanatın Öyküsü adlı kitabında bu konuyu şu şekilde yorumlar;

“Fransız İhtilali sonrasında sanatçılar üslup konusunda bilinçlenmişler, deneyler yapmaya başlamışlar ve “izm”li sloganlar öncülüğünde yeni sloganlar yaratmışlardır. Gariptir ki genel üslup karmaşından en çok çeken sanat dalı olan mimari, yeni ve kalıcı bir üslup geliştirme konusunda en büyük başarıyı elde etmiştir” (Gombrich, 1997: 556).

Modernizmin ortaya koyduğu mimarlık soyutlama odaklı, süslemeden ve tarihsel göndermelerden uzak bir anlayışın eseridir. Bu anlayışta hedef, netlik ve mükemmelliğin yanı sıra kesin ve çelişkisiz olma en önemli unsurlar arasında sayılır. Modern mimarinin kent anlayışında, geleneksel kenti geri plana itme, barınma, çalışma, eğlenme gibi “işlevler”e göre hiyerarsik bir ayırım yapma söz konusudur (Pektaş, 2006: 80).

Önceleri teknolojik gelişmeleri tutarlı bir şekilde benimseyen Amerika, daha sonra mimariye güzel sanatlar olarak bakan, yeni mimari yaklaşımı benimseyen ilk ülkedir. Zaman içinde süslemenin geride bırakıldığı ve işlevselliği öne süren bu anlayışın en başarılı ismi Frank Lloyd Wright kabul edilmektedir (Şekil 10). Wright önceki dönemlerde kabul gören katı simetri anlayışını toptan inkâr etmiş, mimaride cephenin değil içyapının iyi planlanmış ve işlevsel olmasına özen göstermiştir.

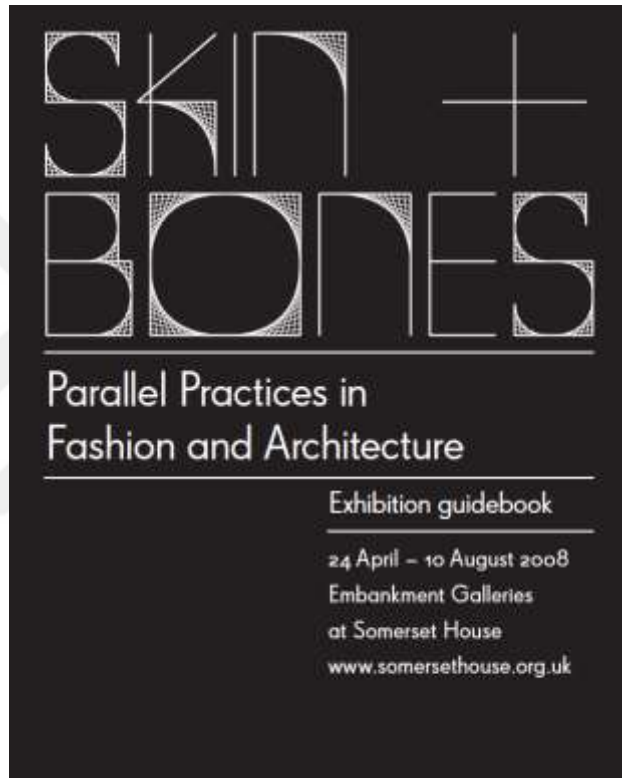
Mimari alanında yaşanan bu gelişme kısa sürede Avrupa’da da karşılık bulmuştur. Mimarının cesur buluşları ve yeniliklerini yaygın biçimde benimsenmiştir, ama pek az kişi, resim ve heykel sanatında da durumun aynı olmadığını farkına varmıştır (Gombrich, 1997: 561). Ultra modern anlayışın önceleri plastik sanatlarda kabul görmemesi yaşanan değişimden etkilenmedikleri anlamına gelmemelidir. Nitekim, ultra modern şeyler olarak ifade edilen üslupların resim sanatında geliştirdiği renk ve biçimler doğrultusunda günümüz grafik anlayışının oluşmasına zemin hazırlamıştır. Modernizmin en önemli sonuçlarından biri sanatçıların insan özündeki yaratıcılığı keşfidir. Picasso’nun 20. yüzyılın en önemli sanatçısı olmasının özünde, insanın hiç görmemiş olduğu bir yeryüzünün ve hiçbir zaman olmadığı biçimde imha edilen şeylerin garip tadını yakalamış olması yatmaktadır (Pektaş, 2002: 85).



Şekil 10- Frank Lloyd Wright’ın 1926’da planlarını çizdiği fakat hayata geçirilemeyen Postmodern Katedral Planı (<https://www.interiordesign.net/articles/16973-frank-lloyd-wright-biography-chronicles-the-iconic-architect-s-redemption-in-new-york/>, Erişim Tarihi: 12.01.20)

Modayı tekrar değerlendirmek gerekirse, aslında moda güzelliğin zamana göre durmadan yenilenen göreceli ögesine sahip yapaylığı kutsayan bir özelliği de içinde barındırır. Modernizm temelinde eleştirel ve akılcıdır. Yapısında orijinal, özgün bir özerklik taşır. Bilindiği üzere insanoğlunun temel ihtiyaçları sıralamasında beslenme, barınma ve giyinme bulunur. Mimari insanoğlunun barınma ihtiyacına

cevap verirken aslında moda da giyinme ihtiyacının karşılığıdır. Buradan hareketle, aslında her iki disiplin türünün de insanoğlunun temel gereksinimlerine cevap verdiği söylenebilir. Bir başka ifadeye göre; İnsan için tasarım düşüncesinde birleşen mimarlık ve moda tasarımı, tektonik ve yapısal stratejiler bağlamında da benzerlikler göstermektedir (Avcı, 2010: 423). Daha açık ifadeyle her iki disiplinin kökeni arkaik tekstile dayanmaktadır. Her ikisinin de kökeninde, insan bedeninin çevresindeki mekânı kuşatma rolü vardır (Quinn, 2003: 152).



Şekil 11- Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture Sergi Kataloğu Kapak 2008 (https://garmentstructuringarchitecture.files.wordpress.com/2012/12/skinbones_exhibition_guide.pdf, Erişim Tarihi: 02.03.2020)

Skin and Bones Sergisi mimarlar ya da moda tasarımcısı ve mimarların ortak giysi tasarımları örneklerini içerdiği için önemlidir (Şekil 11). Skin and Bones, moda ve mimarlığın altını çizdiği ortak görsel ve entelektüel prensipleri irdeleyen bir sergidir. İki disiplinin de başlangıç noktasının insan bedeni olması, ve fikirlerini kişisel, politik ve kültürel kimliğin dışavurumu olarak mekan ve hareket üzerine geliştirirler (Açımız, 2013: 36).

“Mimarlar ve moda tasarımcıları, mekansal farkındalıklar üzerinden çevreler tanımlarlar ve strüktürleri, hacim, oran ve malzeme üzerine kuruludur.” (Hodge, 2006)

Modernizmin en önemli sosyoloğu olarak tanınan Charles Baudelarie modayı, yeninin en çarpıcı ifadesi olarak tanımlar ve sözlerine şöyle devam eder; moda doğaya, doğanın hamlığına, korkunçluğuna meydan okur. Doğayı dönüştürerek adem oğlunu heykelleştirir (Baudelarie ve Artun, 2003: 199). Kostüm tarihine bakıldığında da, mimarının modayla işbirliği çok net görülür. Öyle ki, Antik Yunan’da kolonlarda kullanılan oluklu alanlar, aynı dönemin en popüler giysisi olan “chiton”un drape katlarına ve silindirik formuna referans olmuştur (Tavşan ve Sönmez, 2018: 159). Ortaçağ’a bakıldığında gotik üslubun elbisenin özelliklerinden biri haline geldiği görülür. Gotiğin sivri kuleleri elbiselerin kollarına, şapkalarına, ayakkabıların burunlarına; Barok dönemin gösterişi drapeler, volanlara, bolluklara, eteklerin zenginliğine, saçlara, şapkalara, kısaca her detaya kendini hissettirecek kadar yansımıştır (Gezer, 2008: 24). Sanayi devrimi sonrası mimarının işlevselliği ve sadeleşmesi yine giysi üzerinde gidilen sadeleşme ile de kendini göstermektedir. Rönesans, Barok, Klasisizm, Romantizm, Natüratizm, Empresyonizm, Neo Tealizm vs gibi “izm”li tüm hareketler herşeye etki etmiş damgasını vurmuştur. Bu açıdan ele alındığında modada yaşanan tüm bu değişimlerin gerisinde kalmamış kendine ait yeni üsluplar geliştirmeye başlamıştır. Bilindiği üzere tarih boyunca toplumsal tabakalaşmanın olmadığı bir başka deyişle, toplumsal hiyerarşinin bulunmadığı hiçbir uygarlık yoktur. Sözü edilen bu tabakalaşma kuramlarını iki başlık altında toplamak mümkündür. Bunlardan birincisi Marksizm’den esinlenmiş, radikal eğilimli çatışmacı kuramlar; ikincisi ise Amerikan sosyolojisinde sıkça dile getirilen, muhafazakar eğilimli işlevsel kuramlardır. Çatışmacı kuramlar sınıf savaşımının toplumu nasıl evrimleştirdiğini göstermeye çalışırken, işlevselciler de toplumsal hiyerarşi yapının niçinini araştırmaktadır (Sayın, 1994: 102). Bahsedilen bu hiyerarşik yapının üzerinde neden durulduğunu açıklamak gerekirse bilindiği üzere moda, toplumlarda varolan toplumsal tabular arasında farkın ortaya çıkmasında aracı görevi üstlenmektedir. Öyle ki, moda toplum içinde var olan sınıflar arasındaki mesafenin en net göstergesel anlatımlarından biridir. Modernizmle birlikte modanın toplumun tüm kesimlerine hızlı bir şekilde yayıldığı görülür (Barbarosoğlu, 2013:

199). Moda belli aşamalardan geçerken toplumsal özelliklerde bu süreç içerisinde değişime uğramıştır. Modadaki modernleşme, toplumsal anlamda giyim anlayışında da etkili olmuştur. Toplum gelenekselden endüstri toplumuna dönüşürken, bireyin psikolojik ve sosyo-kültürel yapıları da değişime uğramıştır. Bu gelişmeler ile beraber, kişinin davranışları ve giyim kültürü de farklılaşarak, gelenekselde sosyal statüyü sembolleştiren giyim, modernleşme sürecinde bu etkiyi taklit boyutuna getirmiştir (Barbarosoğlu, 2013: 24).

Sanayi toplumu ile birlikte ortaya çıkan burjuvazi sınıf sadece kendisi için değil tüm insanlığa ait bir dünya yaratmıştır. Feodalitenin hâkim olduğu dönemlerde asil sınıfı ile asil olarak sayılmayan sıradan halkın oluşturduğu iki kesim karşımıza çıkarken, sanayi devrimi sonrasında kapitalistleşme sürecinde burjuva veya soylu sınıf olarak tanımlanmaktadır. Burjuva sınıf sanayi sonrası mali açıdan Rönesans'ın oluşumuna büyük katkı sağlamıştır. Bu döngü içinde diğerlerinden ayırt edilmek istemesinin nedeni olarak yine toplumsal sınıflaşma gösterilebilir. Burjuvazinin oluşturduğu dünyada moda çok büyük ve önemli bir yer tutar. Sınıf yasal olarak herkese açıktır, fakat gerçekte yarı kapalıdır. Burjuva kendisi için yarattığı dünyasına, diğer toplumsal kesimlerin girmesini engellemek için modayı kullanır (Sayın, 1994: 107). Sanayi toplumunun müttefiki olarak adlandırabileceğimiz modayı en iyi kullanan burjuva sınıfını başta orta sınıf olmak diğer toplumsal kesimlerde taklit etmiştir. Hiç şüphesiz modern hayatın getirdiği kendine özgü tempo tüketimle paralellik gösterir. Kapitalizmin ön gördüğü üretim ve tüketim çarkının dönebilmesi adına sanat tasarım boyutuyla gündelik hayatın içine yerleşmiştir. Buna en güzel örnek olarak Duchamp'ın hazır yapıtları gösterilebilir. Artık sanat podyumlarda meta estetiğine dönüştürülen bir olgu haline gelmiştir (Pektaş, 2002: 91). Meta estetiği aslında, moda terimi ile yakından ilintilidir. Öyle ki, bu anlayış modern toplumlarda yer alan en etkin güç ifadelerinden biridir. Modernitenin diğer nitelikleriyle de beslenen meta estetiği aslında modanın ta kendisidir (Pektaş, 2002: 94).

Karl Marx'ın ünlü eseri *Das Kapital* I. Cildin ilk bölümünde, meta kavramına geniş yer verilmiştir. Marx'a göre meta; her şeyden önce bizim dışımızda bir nesnedir ve taşıdığı özellikleriyle şu ya da bu türden insan gereksinimlerini

gideren bir şeydir. Burada nesnenin, bu gereksinimleri geçim aracı olarak doğrudan doğruya mı yoksa üretim aracı olarak dolaylı yoldan mı nasıl giderdiği de bizi ilgilendirmemektedir (Marx, 2003: 45). Moda tasarımları gibi her türlü endüstri ürününün estetik değerini kavramak ancak meta estetiğini anlamakla mümkündür (Şenel ve Karaalioğlu, 2017: 311). Meta, geleneksel güçleri, din, eğitim ve sanat gibi dikkate alarak ve onları bir noktaya kadar süzgeçten geçirerek, medya ile bağlantısını kurarak, belki de her gün milyonlarca insanın kolektif hayal gücünü belirleyen en etkin güç haline gelmiştir (Pektaş, 2002: 92). Modernizmin oluşturduğu birikime dayalı sistemin akılcı ve iyimserlik üzerine kurulu işlevi Fransız Devriminin sancılarının sürdüğü ve akabinde 2. Dünya Savaşı sürecindeki yaşanan olumsuzluklar modernizm sürecinin insan özgürlüğünü vurgulayan anlayışın aksi durumların oluşmasına neden olmuştur. 20. yüzyıl, ölüm kampları ve ölüm mangalarıyla, militarizmi ve iki dünya savaşıyla, nükleer yok olma tehdidi ve Hiroşima-Nagazaki deneyimiyle, hiç kuşkusuz bu iyimserliği tuzla buz etmiştir (Pektaş, 2002: 99). Modernliğin, doğruyu temsil etmenin ancak ve ancak tek gösterim tarzıyla mümkün olacağına ilişkin savı 19. Yüzyılın ikinci yarısına doğru çökmeye başlamıştır. Bilhassa, sanatta ve edebiyat alanındaki farklı gösterim şekillerinin de ortaya çıkarılması ve bu konuda yapılan araştırmalar ışığında aydınlanma düşüncesinin kategorisel sabitliği sorgulanmaya başlanmıştır. Bu sorgu sürecinin oluşması hiç şüphesiz değişim rüzgârlarının habercisidir ve bu değişimin yeni adı postmodernizm olacaktır.

1.2.2. Postmodernizm ve Değişen Moda Algısı

Hakkında pek çok tanım olmasına ve kimine göre bir dönemin adı, kimine göre modernizmin devamı olarak anılan postmodernizm kavramı, temel olarak sahip olduğu düşünce ve pratiklerinin tamamının 2. Dünya Savaşı sonrasında filizlendiğini söylemek mümkündür. Öyle ki, postmodernitenin öncü isimlerinin modernizm dönemi içinde de yer alması soğuk savaş sonrasında sürecin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Aslında modernizm de postmodernizm de temelinde değişim olgusunu barındıran düşüncesele sistemler ve dönemlerdir. Pek tabi, her değişim sürecinin beraberinde yaşanan sancılı dönemler ve olaylar bu iki akımın ilk evrelerinde farklı şekillerde ortaya çıkar. Modernizmin cevaplayamadığı, modernizmin ötesindeki

sorulara cevap arayan postmodernizm akımı, belirli bir tarihsel süreci temsil etmektedir. Modernizmle ilişkisi içerisinde tanımlanmaya çalışılan postmodernizm, modernizmden bir kopuş olarak görülse de ona bir tepki olarak ortaya çıkan bir akım olduğunu savunanların sayısı az değildir. Yıldız Ecevit’e göre 20. yüzyılın başlarında modernistlerin edebiyat başta olmak üzere birçok alanda başlattıkları devrim, aynı yüzyılın ikinci yarısında da etkisini hissettirmiştir (Ecevit, 2006: 57; Özsevgeç, 2017).

Modernizm akımının sonlarına doğru ortaya çıkan postmodernizm, kültürel ürünlerde taklit etmenin kullanılması anlamına gelmekte, stilistik bağlamda ise öz-paradi ve ironiyi kapsamaktadır (Turner, 2003: 27). Genel olarak postmodernizm; dünyanın ve insanların halen içinde bulunduğu koşullara ve sorunlara, bir eleştiri, bir tepki niteliğinde ortaya çıkmıştır (Sezer, 1993: 35). Postmodern kavramına öncülük eden kitap, Jean-François Lyotard’ın 1979’da yayınlanan “Postmodern Durum” adlı eseridir. Kitap içeriğinde, modernite kavramının aslında toplumsal durumu yansıtmaktan uzak daha çok bilgi biçimi olarak ele almıştır. Postmodernizm kavramı esasında, modernitenin ülkülerine kaynaklık eden tüm kavram ve düşünsel süreçler yeniden sorgulanmaya başlandığında, insanın özgürleşmesini hedef olarak tutan bilim, teknoloji, sanat ve siyasal özgürlükler adına yapılan her şeyin özgürlüğü getirmediği sonuçlarına varılmasıyla önem kazanmıştır. Nitekim modernleşme kavramı, bilimsel ve teknolojik keşifler ile sanayi alanında yaşanan ilerlemeler sonucunda oluşan nüfus hareketleri, ulus devlet anlayışını doğurmuştur. Ulus devlet anlayışı ile ortaya çıkan kitlesel hareketler, sosyal ve ekonomik hayatın bir çok alanında değişimlerin oluşmasını sağlamıştır. Modernizm de, daha çok sanat alanlarıyla ilişkili olarak klasizme karşıt bir sanat anlayışı olarak ortaya çıkmış kültürel ve estetik biçimler dizisi olarak görülmektedir (Sarup, 1995: 156). Geleneklere karşı baş kaldırı şeklinde karşımıza çıkan modern kavramı, insan aklını temelde esas olarak alır. Modernizme göre insan, sadece aklıyla mutlu olacak, böylece özgürlük ve tadacaktır (Timur, 1999: 321). Ancak ne varki, rasyonellik, özgürlük ve evrensellik gibi ana maddelerin modernizm içinde çözümlenememesi, bu tanımlamaların teorik temellerinde oluşan sorunların aşılammaması postmodern düşüncenin temel hedefleri arasında karşımıza çıkmaktadır. *Bir Tarih İncelemesi* adlı eserinin yazarı Arnold Toynbee, modern dönemin I. Dünya Savaşı’yla bittiğinin

altını çizerek, bu sürecin bundan sonraki adının postmodern dönem olduğunu ileri sürmüş ve ilk kez bu terimin lügata girmesini sağlamıştır. Sanayi toplumu olgusu çerçevesinde kavramsallaştırılan kapitalizm, 1970'lere ciddi bir krizle girmiş ve bu krizden çıkış yolları yaşanacak değişimin de ilk habercisi olmuştur (Şaylan, 2009: 173). Modernleşme dünyayı gittikçe küçülen, en sonunda da mega-köye dönüştüren bir süreç olarak varlığını sürdürürken, iletişim teknolojilerinde yaşanan hız bilgi toplumunun oluşmasına zemin hazırlamıştır. Postmodernizm konusuyla ilgili tartışmalar, önce güzel sanatlarda başlamış, daha sonra, 1980li yıllardan itibaren toplumsal kuramla ilgili olarak Batılı toplumların entellektüel yaşamında en tartışmalı alanlardan biri haline gelmiştir (Huyssen, 1993: 109).

Bu tartışmaların temelinde hiç şüphesiz modernizme tepki olarak karşımıza çıkan postmodernizmin aslında varlığını yine modernizmden almış olması yatmaktadır. Ortaya çıkan bu paradoksal durum postmodernizmin karmaşık yapısının en temel basamağıdır. Postmodern kavramı içindeki ötesi ya da sonrası anlamına gelen “post” eki bize modernizmin aslında bitmediğini, modernizmin hoşnutsuzluklarına yeni bir yaklaşımı ve çoğunlukla da modernizmle hesaplaşma ve başkaldırının anlamını vermektedir (Dinçer, 2012: 11). “Post” ekine çoğunlukla yukarıda ki gibi sonrası anlamında yaklaşılmasına rağmen Lyotard: “[...] post ekini önce olarak kullanıyor ve diyor ki, postmodern dediğimiz şey aslında modernliğe gebe olan bir şeydir ve modernlikle postmodernlik arasında sadece bir kopuş olduğu kadar bir geçiş de söz konusudur. Dolayısıyla bunun belli bir dönemselleştirilmesinin yapılmasının mümkün olmadığını söylemektedir” (Akay, 2002: 62; Dinçer, 2012: 11)

Modernitenin hastalıkları olan gelir dağılımındaki adaletsizlik, milliyetçiliğin faşizme evrilmesi, bürokrasinin vatandaşlar üzerindeki baskısı, heyecan yaratan ama büyük facialara yol açan komünizmin iflası modern değerlerin sorgulanmasının önünü açar. Nitekim postmodernizm denilen düşünce, sanat, kültür ve edebiyat akımı modern değerlerin sorgulandığı yerde filizlenir (Bingöl, 2017: 22).

Fransa’da Kristeva ve Lyotard. Almanya’da ise Habermas bu kavramı ilk kullananlar arasında yer almaktadır (Huyssen 1993: 109). Postmodernizm, Batı toplumlarının var olan konumunun gerek toplumsal değişkenler, gerekse ürettiği

bilinç açısından yeni bir toplum kuramıdır (Kahraman, 1992: 12). Alman sosyolog ve filozofu olarak bilinen Max Weber, kültürel modernliği, aklın üç özerk alana ayrılışı olarak tanımlar: Bilim, ahlak ve sanat (Erinç, 1994: 33). Ona göre akıl ile ortaya çıkarılan özerklik ahlâk ve sanat alanında ilerleme yaratırken bir yandan da toplumdaki kültürel açılmaları meydana getirir. Böylece ortaya kültürel bir yoksullaşma çıkar. O halde modernizm, daha önce belirtildiği gibi hem klasizmi, hem de kültürel yoksullaşmayı bir arada barındırır. Modernin veri birikimine dayalı sistematik işleyişinin aksine, postmodern estetik; entropinin manipüle ettiği, rastlantısal ve deneysel datalar zemininde gelişir (Gülen, 2014: 37). Günümüzde modernizmin aslında tıkanık bir yapıya sahip olduğunu ancak postmodernizm sonrasında tartışabilir hale gelmiştir. Farklılıkları ortaya koymayı amaçlayan posmodernist anlayış şaşırtmacalar ile doludur. Tüm değerleri sorgulamayı amaç olarak belirlemesine karşın, yarattığı problemlere çözüm önermekten de kaçınan bir tavrı vardır. Daha önce de üzerinde durulduğu gibi karmaşık bir düzeneğe ve anlayışa sahip postmodernist düşünceye sistemini açıklayan net bir tanımlama yapılamaması anlaşılacağı üzere oldukça zordur. MacKenzie'ye (2017: 123) göre postmodernizm, teorik olarak büyük anlatıları, toplumsal hiyerarşileri, alçak ve yüksek kültür ayrımını ve otokratik kurumları reddetmeyi belirtir. Postmodernizm yerelin, bölgeselin ve kendine özgü olanın gücünü açığa çıkarıp serbest bırakmış ve bunların homojenleşmesine yardımcı olmuştur (Eagleton, 2011: 43). Farklılığın altını çizen bu akım gerçek bir doğru ya da yanlışın bulunmadığı söyler. Sosyolog Zygmunt Bauman'a (İnal, 1992: 218) göre postmodernizmi dile getirmek, anlatmak o kadar kolay değildir, çünkü kolay dile gelir bir yanı yoktur, herkese göre değişen bir yapılaşma ve kayma, bünyeleşme gösterir diyor Gülse İnal (1992), modernizm ve postmodernizmin sahip olduğu paradoksal sorununun altını çizmektedir. Postmodernizm tarihi (geçmişi), gelenekleri, ikonografi'den arabesk bezemeye dek, her türlü, yöresel ya da evrensel sanatı içine almak durumundadır. Yani modernizm, bakış açısına göre sınır tanınamaktadır (Erinç, 1994: 33). Edebiyat alanında etkin şekilde gözlemlenen postmodernist anlayış, farklı olma ve farklı olanı ön plana sürmeyi istemektedir. Bu durumu *Tanımı Yapılamayan Postmodernizm* makalesinde Kemal Timur şöyle açıklamaktadır;

“Postmodernizm; bilmediği bilemeyeceği bir gerçeği açıklamak, öğretmek ve anlatmak istemez. Onun amacı her türlü yöntemi kullanarak metinde anlam boşlukları, suskunluklar oluşturmak ve bu yolla gerçek olan değişmeyi, belirsizliği ve farklı olmayı okurlarına aktarmaktır. Ayrıca şaşırtmaca, işaretleri kasten yanlış yere koyma, yazılanlar arasında boşluklar bırakma, yaşanılmayanları moda olarak gösterme, fazla düşünmeyeni filozof gösterme, hisleri öldürme yazıdaki bütün üslupları bozma gibi özellikler de postmodernizmin özelliklerindendir” (Timur, 1999: 5).

Hem öyle hem böyle anlayışını benimseyen postmodernizm düşünce yapısına ünlü İtalyan düşünür ve edebiyatçısı Umberto Eco, çift anlamlılık ve yorum şeklinde ele alır. Onun yapıtlarını, kurmaca-üstkurmaca-metinlerarasılık gibi postmodern yazının özelliklerini yoğun biçimde yansıtır (Yılmaz, 2018: 195). Postmodern ve bu anlayışı ya da düşünce tarzını benimseyen postmodernizm, bir akım olarak 1950’lerin sonlarında kendinden söz ettirmeye başlamışsa da, bilindiği gibi esas yaygınlığını, günlük yaşama girişini 1980’lerin başlarına borçludur (Erinç, 1994: 31).

Postmodernizmin felsefe, edebiyat ve sosyoloji alanından sonra plastik sanatlarda ilk olarak mimaride ortaya çıktığı görülür. Post-Modernizm terimi 1975’te Charles Jencks tarafından ortaya atılmıştır. Modern mimari ile özdeşleştirilmiş İşlevcilik (Fonksiyonalizm) öğretisinden bıkmış bir mimar olan Jencks (Gombrich, 1997: 619), Postmodern Mimarinin Dili (1977) isimli eserinde postmodernizmi bir kavram olarak popülerleştirmeye çalışır. Jencks beton ve camdan inşa edilen, düz hatlı ve süslemeden yoksun gökdelenleriyle modern mimariyi şiddetle eleştirir ve ödüllü Pruitt- Igoe konut sitesinin 1972’de yıkılmasıyla modern mimarinin de öldüğünü ilan eder (Möngü, 2013: 31). Tate Gallery’de bulunan Turner Koleksiyonu’na ev sahipliği yapan Clore Gallery James Stirling (1926-1992) tarafından tasarlanmış bir yapıdır (Şekil 12).



Şekil 12- James Stirling ve Michael Wilford Clore Gallery'nin girişi, Tate Gallery, Londra, 1982-1986 (Gombrich, 1997: 620)

Bu mimari incelendiğinde, modernizm ile ortaya çıkan Bauhaus binalarının sert ve ürkütücü hatlarının daha yumuşatıldığı görülür. Öyle ki, bu süreç içinde sadece mimari yapıların dış cephelerinde değil, aynı zamanda içyapılarında sergilenen eserlerde değiştirilmiştir. Modern Sanat'ın karşıt olduğu ve aşağıladığı eserlerin gün yüzüne çıktığı görülmektedir. Estetik zevki işlevsellığe indirgeyen modern mimari geleneksel üslupları terk ederken postmodern mimari geleneksel üslupları kullanma yoluna gider (Bingöl, 2017: 29).

Ancak belirtmelidir ki, postmodernizmin geleneği yeniden diriltme gibi bir gayreti yoktur. Nitekim, modernizmin reddettiği geleneğe bağlı olmasının yanı sıra, bu geleneği oluştururken yeni bir dönüşümden yararlanır. Modernist düşüncenin postmodernist düşünceyle ayrıştığı nokta mekânın algılanış farklılıklarından dolayıdır. Öyle ki, Harvey bu konudaki düşüncelerini şöyle açıklamıştır;

“Modernistler, mekânı, toplumsal amaçlar uğruna biçimlendirecek bir şey olarak görürken, postmodernistler için mekân, belki zaman dışı ve hiçbir çıkar gözetmeyen bir güzelliğin kendi içinde bir amaç olarak elde edilmesi hedefi hariç, her şeyin üzerinde yükselen bir toplumsal amaçla zorunlu hiçbir bağı olmayan hedef ve ilkelere göre biçimlendirilecek bağımsız ve özerk bir şeydir” (Harvey, 2010: 85).

Postmodernizm neye karşılık gelirse gelsin hiç şüphesiz o, temel dinamiklerini modernite içinde bulan yeni bir felsefi bakış, düşünce, üslup ve yeni

bir söyleme işaret eder (Möngü, 2013: 29). Mimaride Postmodernizm kendini bir tür "estetik popularizrn", bir başka deyişle de kitle estetiği şeklinde ortaya koymak zorundadır (Erinç, 1994: 33). Estetik bağlamda postmodernizm modernizmin üzerinde durduğu rasyoneliği bir kenara bırakarak gündelik ve sıradan olanın üzerinde yoğunlaşır. Modernizmde toplumun bireyi olan insan, postmodernist anlayışta özgürce seçtiği gruplar içinde kendi özerk kimliğini yaşar. Modernizmin ya da daha önceki anlayışların kabul ettiği hiyerarşik yapının aksine, imaj kültürüne dayalı bir tüketim kültürü düzeni içinde şekillenmiştir. Öncelikli olarak kaotik bir süreç olarak da bakabileceğimiz postmodernizmin, çağın getirdiği teknolojik-bilimsel gelişmeler ve toplumsal olayların oluşturduğu etkiye karşı kültürel bir tepki bir cevap olduğu söylenebilir (Pektaş, 2006: 4). Felsefe ve politikanın çözüm arayan sorularına cevap olarak kullanılan postmodernizm, tarih ve ekonomik süreçte yeni bir bakış tarzı, mimaride kullanılan bir yöntem, edebiyat ve plastik sanatlarda dallanıp budaklanan bir akım haline gelmiş, daha sonraları yaşam tarzı ve dünyayı sorgulayıcı eleştirel bir araç kimliğine bürünmüştür. Günümüz tüketim kültürünü oluşturan toplum ve yaşantısı, postmodernizmin var olmasına ve dikkatleri üzerine çekmesine neden olmuştur (Pektaş, 2006: 5).

Moda alanına bakıldığında, modern seri üretimin yarattığı aşırı giysi üretiminin bir sonucu olarak çeşitli formlar birleşerek yeni ve eskinin bütününden oluşan yeni stillerin ortaya çıktığı görülmüştür. Tüketildikçe yeniden inşa edilen kültürün en önemli etkileyicileri; moda, boş zaman algılamaları, popüler kültür, küreselleşme, sosyal sınıf, materyalist düşünce anlayışları, reklamlar ve son olarak da medya olarak sınıflandırılabilir (Karaca, 2010: 46). Kitle kültürünün yaygınlaşmasıyla popüler denilen bir kültür ortaya çıkmıştır (Pektaş, 2006: 7). Moda, bir bireyin yeniden üretilmesi, kimlik kazanım süreci, erkek veya kadın olmak noktasından hareketle cinsiyetçi algılamaları yaratan, din, ahlak ve ideoloji gösteriminin biricik ve tek göstergesidir (Kırılmaz ve Ayparçası, 2016: 48). Bu açıdan ele alındığında moda, bireylerin ilk kimlik göstergesidir. Bu gösterge, statü kavramının yok olduğu postmodernist anlayışta aslında dönüştürülmüş bir statü kavramını ortaya çıkarır. Cengiz Yanıklar (2006: 38), Tüketimin Sosyolojisi adlı kitabında da bahsettiği gibi moda, Marksist ideolojiye göre üst sınıfları etkiledikten sonra bu sınıflardan alt sınıflara doğru yayılan ve sürekli bir yenilik, farklılaşma ve

taklit etme süreci içinde statü ayırımlarını sürdüren ya da yeni statü yolu kazanım aşamasına bir etken olarak kabul edilmektedir. Bir başka deyişle, moda tasarımcılarının ürettikleri tasarımlar önce üst tabaka tarafından kullanılır, postmodernizmin etkisi ile bu ürün kısa süre içinde daha ucuza mal edilerek alt tabakaya kadar ulaşır. Böylece alt tabakada yer alan birey yeni bir statünün sahibi olarak karşımıza çıkar. Burada en önemli olgu küreselleşmenin ortaya çıkardığı bireyselleşme etkisidir ki bu bireyselleşme sürecinde birey kendi özerkliğini kendi seçtiği imaj ile yaratmaktadır. Postmodernitede realitenin yerini imaj almıştır (Pektaş, 2006: 7). Postmodernizmde her an kıymetlidir zira postmodernizm, gündelik hayata ayak uydurmak zorunda, hızlı olmak durumundadır. 1950’li yıllarda yeniden Viktorya döneminin kabarık etekleri kısa bir biçimde karşımıza çıkarken, 1960’lardan sonraki refah yıllarından ortaya çıkan tarz bolluğunda ve modanın hızlanan ritminde bunu görmek mümkündür (Pektaş, 2006: 8). Modernizmin yarattığı kusursuzluk nedeniyle modanın kullandığı korseler yerini daha aykırı, alışılmış normların dışında çarpıcı hale getirmiştir. 19. yüzyılın sonlarına doğru çok da kullanışlı olmayan kalça yastıkları yok olmuş ve estetik hareketinde etkisiyle pastel bir renk yelpazesine sahip çiçekli, yumuşak hatlı etekler aranan giysiler olmaya başlamıştır (Vassilliev, 2004: 34).

Postmodernizm düşüncesinde bireyin düşünceleri, inançları ya da dürtülerini tartışma eğilimi bulunmaz. Bu çağda hakikat arayışına yer yoktur. Güzel ya da çirkin kavramları rafa kaldırılmış olup tüm kalıpların yıkıldığı gözlemlenir. Farklı zevklerin renkli bir yelpazesidir. Şüphesiz, ortak cinsiyetli giyimin 18. yüzyıl ya da daha öncesi dönemlerde kabul görmeyeceği bir gerçektir. Ne var ki, 18. Yüzyılın sonlarına gelindiğinde bu anlayışın değişime uğradığı gözlenir. Özellikle İngiltere’de yaşanan toplumsal değişim hareketleri aristokrat sınıfın burjuvaların hakîmiyetine karşı toplumsal açıdan zenginlik ve önem kazanmalarıyla sonuçlanmıştır. Bu kesimdeki genç erkeklerin giyimlerinde ciddi oranda değişimler görülür. Dandy, dude, flaneur ya da Türkçe sözlük anlamıyla “züppe” olarak çevrilen dandy, çağdaş İngilizcede; isim olarak “tüm zamanını ve parasını, giysileri ve dış görünüşü için harcayan eski moda bir adam” anlamında; sıfat olarak da mizahi anlamda “çok iyi” (Longman, 2005: 395) anlamında kullanılmaktadır.

Edebi bir figür olan dandy tipolojik açıdan hor görülen bir kadınsı bir figür olarak karşımıza çıkar. Ancak dış görünüşü betimleyen dandy kavramı, İngiliz Naipliği ya da original adıyla Regency Period (1811-1820) adını verdikleri seçkin dönemi anlatmak üzere kullanılmaya başlanmıştır. Söz konusu dönem, ilk kez İngiltere’de George Bryan Brummell (1778-1840)’in kendi uygulamalarıyla geliştirdiği yeni bir giyim tarzı ve tavır estetiği ile donanmış eril erkek tipolojisinin toplumda yaygın biçimde uygulanmasıyla dandylik akımının yaşandığı tarihsel kesiti içine almaktadır (Çubuk, 2017: 49). Dandy görüntüsü her ne kadar İngiltere çıkışlı olsa da kısa sürede Fransa üzerinden tüm Avrupa’yı etkisi altına almıştır. Fırfırlı gömlek ve stilize sapka gibi kadınsı giysiler benimseyen dandy görüntüsü abartılı süslemelere yer vermekten çekinmemiştir. Geleneksel kılık kıyafetin yerine yeniliğin habercisi aykırı bir tutuma sahip olan dandy görüngüsü, yaşadıkları dönem için “ikon” haline gelmişlerdir. Üniformalı işçi sınıfı ile aralarındaki toplumsal mesafeyi daha belirgin kılmak isteyen aristokrat ve bohemler arasında yaygınlaşmıştır. 1903’te kurulan The Vienna Workshops insanı değerli olarak değerlendirmesi nedeniyle hayatın her alanı (mimariye uygun mobilya, iç mekân içinde yer alan her türden eşya) için özel, şık kıyafet üretmiştir (Şekil 13). Sonraları hayata geçirilen moda departmanı insan hayatındaki hıza yetişmeye çalışan artistik giysiler tasarlamaya başlamıştır.



Şekil 13- The Vienna Workshops Logosu 1903 (<https://www.idesign.wiki/wiener-werkstatte-vienna-workshop-1903-1932/>, Erişim Tarihi: 03.06.2019)

Sade ve süslemeden uzak ilk üretimlerindeki tasarımlar zamanla yerini süslemelere bırakmıştır. Takip eden akımlara örnek hayatın hızlı temposunu kendine yörünge olarak alan futürizm akımı ile moda alanında üretilen kıyafetlerin asimetrik ve dinamizm içeren geometrik şekillerle bezendiği görülür. 20. yüzyılda soğuk savaşın akabinde, kadın estetiği yerini kaos ortamında hayatta kalmaya çalışan insana bırakmıştır. Öyle ki, savaş sonrası ekonomik mücadele ve yıkım neticesinde Paris'te moda mağazaları bir bir kapanmış ve modanın merkezi olma görevini bu sürede Biarritz ve Monte Carlo üstlenmiştir. Bu dönemde karşımıza çıkan Coco Channel savaş döneminde rahat tunikleriyle büyük cepli Jarse ceketleri tasarlamıştır (Pektaş, 2006: 124). İngiltere'de ise danteller yerini erkek görünümüne benzeyen kadın giysilerine bırakmış, kadının rolünü sosyal bir statüsü olan kimlik olarak tanıtmaya başlamıştır. Şüphesiz savaşın yarattığı kaotik ortam insanın ekonomik açıdan etkilemesinin yanı sıra, psikolojik ve sosyolojik açıdan da olumsuz etkilemiştir. 1918 yılında Paris'in yeniden moda dünyasına kapısını açmasıyla birlikte savaş sonrası Rus ihtilalinden kaçan Rus mültecilerin İstanbul'dan Berlin ve Paris'e yayılmasıyla moda dünyasında ciddi bir hareketlilik yaşanmaya başlamıştır. Takvimler 1919 yılını gösterdiğinde Bauhaus okulunun açılması üzerine zanaatçılık ön plana çıkmıştır. Bauhaus okulunun ressamaları, mimarları, tasarımcıları değişen yeni çağın teknolojisine gündelik yaşamına, düşünce sistemlerine göre çevrenin baştan sonra yeniden düzenlenmesinde önemli etkiler yaratmışlardır (Lehnert, 2000: 30). 2. Dünya savaşı sonrası dünya genelinde yaşanan savaş ve büyük buhran olarak tanımlanan Amerikan Ekonomisi'ndeki çöküş tüm dünya ülkelerini bilinmezliğin içine sürüklemiştir. Savaşın izlerinin silinmesi uzun sürmüş, bu dönemde moda sıkıntılı bir sürece doğru sürüklenmiştir. Ekonomik yoksulluğun neticesinde kadın ve erkek modasında ayrıntılar sadeleştirilmiş, karmaşık düzenden uzak durulmaya özen gösteren üniforma şeklinde tasarımlar uzun süre kullanılmıştır. Her ne kadar savaş sürecinde askıya alınan moda halk için sade bir giyinme aracı olarak kalsa da, Paris'in burjuvazisi haute couture tasarımcıları kadınların ortak cinsiyet giyim tarzını canlı tutmuştur. Bu sırada plastik sanat dallarında yaşanan gelişmeler özellikle dada sanatçısı Marcel Duchamp'ın nesneyi tekilleştiren bir anlayışı sanat yapıtı olarak yücelten görüşü postmodernist dönemin sinyallerini belirgin şekilde

farkettirmektedir. Öyle ki Duchamp, Ready made kavramını literatüre sokmuştur. Duchamp bu konudaki görüşlerini şöyle açıklar;

“Ready made kavramı o dönemlerde aklıma geldi. Özellikle belirtmek isterim ki; bu hazır-yapımların seçimi hiçbir zaman estetik nedenlerle olmadı. Seçim, bir görsel aldırılmazlığa tepkisi olan hiçbir iyi veya kötü zevk çağrıştırmayan, toplu bir anestezinin sonucuydu. Önemli bir özellik, kimi zaman hazır yapımın üzerine yazdığım kısa cümleydi. Bu cümle, nesneyi bir resim başlığı gibi tasvir etmek yerine izleyicinin aklını başka ve daha sözel alanlara çekmek içindi” (Baykam, 1994: 78).

Nesnenin tekilleştirilmesi sonraları Pop Art sanatçılarının nesne imgesine verdikleri değeri çoğaltmaları, sanatın aslında uçucu bir kimliğe sahip olduğu yaklaşımlarını ortaya çıkarmış ve tüketim düşüncesinin herşeyin üstünde sayılmasını öngörür hale getirmiştir. Giysiler ise, nesnelerin geçtiği yolu izleyince işlevlerinin temel özelliğinden koparak başka bir rol üstlenmiş; düşünceye dayanak oluşturmak için tasarlanmaya başlamıştır (Givry, 1998-1999: 18). Görünüş, imaj ve tüketime dayalı boş zaman faaliyetleri üzerine kurulan postmodern kimlik akışkan, hızlı değişime açık, hareketli, tüketilip tekrar tekrar yeniden üretilen bir yapıya sahiptir ki; bu da kaçınılmaz olarak çoğulculuk ve çeşitliliği getirir (Möngü, 2013: 34).

Bocock (2005: 84; akt: Hatipler, 2017: 36) da postmodernizm terimini analitik bir kategori olarak kabul edilebileceğini ifade ederek, bu kategorinin, aynı şekilde bir başka analitik kategori olan modern kavramının, sosyokültürel yaşamın özellikleri ile uyuşmayan bazı yanlarına dikkat çekmektedir. Böyle bir postmodern kavramı, aynı zamanda, tüketimi önemli bir sosyal ve kültürel süreç, tüketimciliği ise bir ideoloji ve postmodernizmin önemli özelliklerinden biri olarak vurgulamaktadır. Modernizmde sosyal statü belirleyici olurken, postmodernizmde tüketim kültürünün karakteristik yapısını bireyin kendini sosyal bir hiyerarşi içinde düşünmemesi, üst sosyal statü gruplarının yaşam tarzını ve tüketim kalıplarını taklit etmekten vazgeçmesi ve doğal olarak kendi tarzını oluşturmayı tercih etmesi oluşturmaktadır. Bu farklılaşma farklı tüketim kalıplarının bir aradalığını doğurmuştur (Bocock, 2005: 86-87; akt: Hatipler, 2017: 37).



Şekil 14- Jean-Paul Gaultier'in Madonna için tasarladığı Takım elbise üstüne korse tasarımı, 1990 (<https://www.vogue.com/article/madonna-blonde-ambition-jean-paul-gaultier-cone-bra>, Erişim Tarihi: 02.05.2019)

Bu dönemde aşırı giysi üretimi ile insanlar çeşitli formları birleştirmiş ve ortaya eskiyle harmanlanmış yeni akımların ve stillerin çıkmasına yol açmıştır. Yapıbozumculuk (dekonstrüktivizm) ve brikolaj da bu yeni akımlardan birkaçıdır (Taştepe, 2018: 494). Nesnenin temel işlevini bozma fikri Japon tasarımcılarda 1980 yıllarına doğru gözlemlenmiştir. Bu yıllarda yaygın olan geleneksel anlayışlara baş kaldırının bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Kavramsal sanat olarak nitelendirilen bu baş kaldırı stratejisini, Gaultier'in giysi üstüne dış giyim olarak giyilen ünlü korsesini tasarlaması (Şekil 14) ve Helmut Lang'ın vatkalı dışarıda bulunan giysiler (Şekil 15) üretmesi de bu stratejinin örneklerindendir (Şenel ve Karoğlu, 2017: 313).



Şekil 15- Helmut Lang'ın Sonbahar-Kış 2000 koleksiyonundan vatkalı dışarıda tasarımlar (<http://www.eyeseestyle.com/en/diary/helmut-lang-archive-ollection-photos>, Erişim Tarihi: 02.05.2019)

Aynı biçimde, Comme des Garçons'un kurucusu Rei Kawakubo'nun tasarladığı değişik boylara sahip düğmelerle bezeli gömlekleri ve şimdiye değin üretilen gömleklerin standart tarzına aykırı tavrı ile bedensel algının yıkımı avangard stratejilere örnek teşkil etmiştir. Avangard stratejilere başvuran Japon modacılarından Issey Miyake'nin kreasyonları, hayat ve sanatla sürekli diyalog içinde özgün sanatsal anlatımlar sunan biçimlerin, hacimlerin ve mimarinin bir tarihi olarak okunabilir (Şenel ve Karoğlu, 2017: 315). Tüm verilen bilgiler ışığında dekonstrüktivizm ya da yapıbozumculuk olarak tanımlanan bu yeni anlayışın daha iyi anlaşılabilmesi adına, öncelikle plastik sanatlarda nasıl ortaya çıktığını irdelemek ve sonrasında moda üzerindeki etkilerini detaylıca incelemek gerekmektedir.



Şekil 16- Soldaki: Comme des Garçons Fashion Show, Sonbahar/Kış 1982;
Sağdaki: Comme des Garçons takım İlkbahar/Yaz 1998
(<https://www.heroine.com/the-editorial/comme-des-garcons-diversity>,
Erişim Tarihi: 02.05.2019)

Yohji Yamamoto ise tasarımlarında asimetrik, bol kumaş katmanları kullanarak vücut şeklini gizlemeyi öncelik olarak görüyor. Provokatör kişiliği sebebiyle kadınlar için belirlenen şıklık algısı, giymeye zorlanan kıyafetler ile feminenliğini ön tarafa çıkarmak zorunda kalan kadınlar, cinsiyet ve sınıf farkının ayrımının giysi üzerinden işaretlenmesine karşıdır. Daha sonraları androjen kelimesinin ortaya atılıp modada kullanılmaya başlamasıyla cinsiyetsiz tasarım yerine bu kelimeyle anılmaya başlamıştır. Tasarımlarında kalıp model uygulamalarındaki farklı tarzı, kıyafetin bugüne kadar bilinen, öğrenilmiş neyin nerede durması gerektiği kavramını bozar (Şekil 17). Kıyafete bakıldığında bu nereden giyiliyor algısı yaratmaktadır, bir çeşit bulmaca çözmeye benzer, siyah hakimiyetindeki, bol, gösterişsiz ama seçici bir moda anlayışı olanlar için fazla gösterişli, kendi içinde paradoks yaratan, konuşmaya ve düşünmeye sebep olan, her bir koleksiyonunda farklı hikayeler anlatan bir tasarımcıdır. Yohji'nin bu konuda şöyle söylemiştir;

“Kıyafet seçimi bir yaşam tarzı seçimidir”



Şekil 17- Yohji Yamamoto Sonbahar/Kış 1983

(<https://archivings.net/tagged/Yohji+Yamamoto/page/2>, Erişim Tarihi: 03.06.2019)



Şekil 18- Yohji Yamamoto, Yün asimetrik katmanlı ceket, Autumn/Winter 2018.
(<https://www.anothermag.com/fashion-beauty/11129/perpetual-revolution-the-paradox-of-yohji-yamamoto>, Erişim Tarihi: 03.06.2019)

2. BÖLÜM

JAPON GİYSİ TASARIMINDA DEKONSTRÜKSİYON

2. BÖLÜM

JAPON GİYSİ TASARIMINDA DEKONSTRÜKSİYON

Dekonstrüktif sanat yaklaşımı, 1960'lı yıllarda, mimaride yorumlanmış ve moda alanında etkilerini 1980'li yıllarda göstermiştir. Özellikle Japon avangard tasarımcılar, kavramın moda alanında yer bulmasında etkili olmuştur. Onlar geleneği yeni form ile ortaya koyarak, dekonstrüktif sanat anlayışını hem malzeme hem de yapı olarak iki şekilde çalışmalarına yansıtmışlardır. Yohji Yamamoto ile birlikte dekonstruktivizmi tasarımlarında iki şekilde de yorumlayan diğer Japon moda tasarımcıları İssey Miyake ve Rei Kawabukudur.

2.1. Japon Giysi Tasarımcılarında Dekonstrüktivizm Etkisi

Endüstrileşme ile birlikte insanlık tarihi değer ve kabul sisteminde köklü değişimlere tanık olmuş ve mimarlık alanı da bu değişimlerin yaşandığı ortamda değişimlerden nasibini almıştır. Tüm sanatlarda olduğu gibi mimarlıkta daima “bilinmeyen” ve “yeni”nin arayışı içinde olmuştur (Maden, 2008: 1). Avangard modernizmin sunduğu çeşitlilik içinde gelişen bir tavır olarak karşımıza çıkar. Bu tavır, 20. Yüzyılın ilk ışıklarıyla birlikte etkisini her alanda hissettirmiştir. Mimarın asırlık geleneklere baş kaldırması ile, içerik ve biçim yönünden değişikliklere uğramıştır. Mimarın anarşist akımı olarak tanımlanabilecek dekonstrüktivizm, yapıbozumculuk ya da yapısal analiz olarak adlandırılan ve 1980'lerin sonlarında ortaya çıkan postmodern bir mimari akımdır. Avangard tutumun sıklıkla dekonstrüktivizm ile bağdaştırıldığı görülse de, bu ilişkilendirme kısa değinmelerin ötesine geçememektedir. Sahip olduğu içerik ve biçimsel oluşumuyla, geniş kapsamlı bir değişimin karşılığı olarak değerlendirebilen Dekonstrüktivizm, hiç kuşkusuz bir farklılaşmayı ortaya koymaktadır (Görgül, 2002: 3).

Jacques Derrida'nın 1960' larda ortaya koyduğu Dekonstrüksiyon kavramı ile Moda Tasarımı arasındaki bağlantı tartışmalı ve geliştirilmeye devam eden bir süreçtir. Derrida kuramını çoğu zaman mimarlık üzerinden açıklamayı, örneklendirmeyi ve anlatmayı tercih etmiştir. Yapısızlaştırma söylemleri -"söküm"

"bölüm", "kopma", "katmanlar"- sanat, film, moda, edebiyat ve mimarlık da dahil olmak üzere diğer birçok disiplin tarafından seçildi. Bu süreçte tasarımcılar Derrida'nın ortaya koyduğu kuramın farklı yönlerini tartışıp, tasarımlarına kendi yorumları ile yansıtmışlardır (Hodge, Mears ve Sidlauskas, 2006: 30).

Kültürel bağlamda her çalışmanın deneye dönüştürülmesi estetik olarak kabul gören ölçütlerin de askıya alınmasına neden olmuştur. Deneysel yaklaşımlar sayesinde ortaya çıkarılan farklılıklar dekonstrüktivist anlayış içerisinde avant garde tavrın özelliklerinden faydalanmaktadır. Bir başka deyişle, dekonstrüktivist söylem aslında modernist bir özelliğe sahip olmanın yanı sıra, davranışsal anlamda avangardtır.

Modada yapısöküm oldukça yeni bir terim olmasına rağmen, özellikle kesikli ve yırtık olarak dokunmuş zengin ipekler gibi, 16.yüzyıl' da Alman Rönesansın da birçok örneğe rastlanmaktadır. Rönesansın bir diğer ilginç moda fenomeni Bold Charles 1447 yılında İsveç ve Almanlar arasındaki savaşta paralı askerler tarafından acımasızca öldürülmesiyle ortaya çıkmıştır, bu askerler yırtılan kıyafetlerine zengin Burgonya' lılardan yağmalanmış çeşitli kaliteli kumaşlarla yama yapmıştır. 1500lerin ilk dönemlerinde, aristokratların Batı Avrupa mahkemelerinin tamamında bu gösterişli yeni stile hakim olduğu söyleniyordu. Giyisilerinin kasıtlı olarak kesilmiş kolları kumaşın alt tabakalarını açığa çıkardı, bu nedenle birkaç tür kumaş ayı anda gözüküyordu. Aşınmış görünüm için bir başka emsal de atılan tekstil ürünlerini ve kıyafetleri satmayı başaranlarla ortaya çıkmıştır. On dokuzuncu ve yirminci yüzyıl boyunca yazar Charles Baudelaire ve Walter Benjamini oldukça etkileyen, Caroline Evans ın açıkladığı gibi, geri dönüşüm için giyiseliri temizleyip, kapitalist toplumlar tarafından kenara atılan kültürel döküntüleri geri alan paçavracılardı. (Hodge, Mears ve Sidlauskas, 2006: 30).

Küresel ölçekte yaşanan değişimler, gelişen teknoloji ve iletişimin de katkısıyla tarih öncesi dönemden beri varolan giyim olgusunu, kısa bir süre içinde evrensel bir konuma ulaştırmıştır. Öyle ki, özellikle sanayi devrimi sonrası ortaya çıkan meta üreticiliğinin önem kazanması farklı kültür, zevk ve renkleri harmonisinin yaratımlandığı moda kavramını giyinmekten öteye taşımıştır. Artık moda giyimden daha ötesidir ve belli bir statü, yaşam ve beğeni tarzının empoze edilmesi anlamını

taşımaktadır. Burada en önemli kıstas pek tabi ekonomik bağlamda güç sahibi olan ülkelerin kendi kültür ve politikalarını da beraberlerinde dünyaya yaymasıdır. Özellikle 20. Yüzyılın ilk yarısına bakıldığında, Amerika Birleşik Devletleri'nin Avrupa'dan sonra ikinci finansal güce sahip olduğu görülür. Zaman içinde bu finansal güce bağlı kültürel bir yaygınlaşma söz konusu olmuş ve New York hayatın bir yansıması olan modanın merkezlerinden biri olmuştur. Küreselleşme beraberinde güç sahibi büyük devletlerin pazar arayışları rekabeti, bu rekabet ise paralelinde kaynak paylaşımında anlaşmazlıkları ortaya çıkarmış, bu anlaşmazlıklar neticesinde de 1. ve 2. Dünya Savaşları yaşanmıştır. Bu süreçleri takiben özellikle Japonya'da hızlı bir kalkınma süreci gözlenmiştir. Batı'nın gelişim sürecini takiben iletişim ve etkileşimin artması sonucunda hem Avrupa'da hem de Japonya'da giyim kuşam anlamında değişimler meydana gelmiştir. 2. Dünya Savaşı'na kadar olan süreçte Japonya ile batının karşılaşması 1570 li yıllarda başlayan ticaret ve iş birliğine dayanır. 1600'lerde ise Japon rejiminin Batıya kapılarını kapatmasından 1850 yıllarında Amerika'nın baskısı ile tekrar kapılarını batıya açan döngü içine giren bir tarihe sahiptir. Soğuk savaşları takiben kültürel ve finansal anlamda büyük güç haline gelmeye başlayan Japonya, 1950'li yılların sonlarına doğru moda alanında Doğu Avrupa ve Amerika'daki tekstil sanatından etkilenmeye başlamıştır. Öyle ki, Japon tasarımcılar Batı'nın kullandığı öyküsel anlatım biçiminden etkilenmiş, kullandıkları göz alıcı ve cüretkâr renklerin yanı sıra, eserlerindeki sosyal ve politik yorumlamaları örnek almaya başlamıştır (Şekil 19).



Şekil 19- Solda; Hiroşima Barış Köprüsü Sağda; Grace Jones' un Issey Miyake'nin tasarımı içinde köprüden esinlenerek verdiği poz. 1978 Paris

<https://www.heroine.com/the-editorial/master-class-issey-miyake>,
Erişim Tarihi: 03.12.2019)

Japon sanatının sanat ve zanaatı birbirine kenetleyen ve her türlü emeğin saygı gördüğü tutumdan etkilenen Batı ise, kullandıkları şiirsel ve ruhanî temalardan oldukça etkilenmiştir. Öyle ki, Japon tekstil sanatı minimal anlamları içinde barındırmaktadır. Özellikle form tekrarlarını seven Japon tekstil sanatı, asimetri ve simetrinin yakaladığı kontrastla bütünleşmekte ve her tür tekniğin kullanıldığı malzeme detaylarını ön plana çıkarmaktadır. Soğuk savaş sonrası Japonya'nın kültürel ve küresel ölçekte yükselişe geçtiği dönem, batı toplumundaki bireylerin teknolojik hız ve standartlaşmaya tepki duyduğu döneme denk düşer. Batı insanı artık dünya kültürlerini öğrenmek istemeye başlamış, standartlıktan sıkılmış, gelişim ve hıza ayak uydurmanın zorluğunu hissetmeye başlamıştır. Batı toplumlarının kendi tarihini yeniden keşfetme çabası beraberinde 1968 gençlik ayaklanmalarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sosyal bağlamda değişim sinyallerini içinde barındıran bu süreç 1960'ların ortalarından 1970'lerin başlarına değin Batı Almanya, Polonya, Fransa, İspanya, İtalya, Yunanistan, Cezayir, Senegal, Zambiya, Hindistan, Pakistan, Japonya, Güney Kore, Kanada, ABD, Kostarika, Venezuela, Kolombiya, Ekvador, Arjantin ve daha birçok ülkede öğrenci ayaklanmaları meydana gelmiştir (Kalouche ve Mielants 2008: 224).

Özellikle Fransa'nın merkez üssü olarak kabul edildiği 68 öğrenci ayaklanmaları basit çapta bir ayaklanma değil, 2. Dünya savaşı sonrası süreçte yaşanan en büyük kitlesel hareketlenmelerden biri olarak bilinmektedir. Geniş bir coğrafyada meydana gelen ayaklanmalar arasında sadece Fransa'da ve belli ölçüde İtalya'da, egemen ideolojinin reddi ile işçi sınıfı hareketi arasında bir eşzamanlılık ortaya çıkmıştır (Ross, 2002: 4).

2. Dünya savaşı sonrası yaşanan süreçte ülkelerin elde ettikleri refah düzeyinin artması, metropollerde bebek ölümlerinin azalması ile sonuçlanmış bu da genç nüfusta bir artışa neden olmuştur. Genç nüfusun ülke üretim sürecine katılmaları için sahip olmaları gereken nitelikler gerekçesiyle eğitim süreçleri uzamış, emek sürecine katılımlarında gecikmeler yaşanmaya başlamıştır. Eskisine oranla daha geç yaşlarda hayata adım atmaya başlayan genç nüfus, ekonomik açıdan

salt tüketici konumuna gelmiştir. Gençliğin bir toplumsal kategori olarak ağırlığının artmasıyla birlikte bağımsız bir “gençlik kültürü” ve bu kültürün üretilip pazara açıldığı bir “piyasa” oluşmuştur (Öztürk, 2018: 375). Başta müzik ve moda alanında etkisini gösteren kültürel ve ticari bir alan olan gençlik kültürü, hızlı tüketime ayak uydurmakta zorlanmış ve bunu sorgulamaya başlamıştır. Radikal gençlik gruplarının ve akımlarının ortaya çıkması yaşanan tek tip anlayışa karşı geliştirilmiş bir savunma olarak kabul edilir. Öğrenci ayaklanmaları kısa süre içinde politik dünyada da kendine vücut bulmuştur. 20. yüzyılın geniş bir coğrafyada yayılan ve en büyük hareketi olarak kabul edilen öğrenci hareketlerinin yaşandığı döneme eş zamanlı, Batı ve Japon etkileşiminin de bir sonucu olarak, Japon sanatçı tasarımcı ve mimarlar ABD kaynaklı popüler kültür ile Japon tüketici teknolojilerini bir araya getirmeye başlamıştır. Batı Avrupa ve A.B.D’nin tekelindeki moda dünyasında 2. Dünya Savaşı sonrasında yükselen güç olan Japonya da söz sahibi olmuştur (Günay, 2009: 3).

Issey Miyake, Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto gibi moda tasarımcıları ise, o döneme sahip estetik anlayışı değiştiren yeni anlayışlar geliştirmeye başlamıştır. Bu tasarımcılar batının alışlagelmiş bakış açısını değiştirecek, onlara farklı bir yaşam felsefesi kazandıracak ve şimdiye değin bilinen estetik anlayışta farklılıklar ortaya koyarak küresel ölçekte bir devrim yaratacaklardır.

Japon Avangardının Paris’te ki sarsıcı başarısı ve yarattıkları devrimin tasarım alanındaki etkilerinden başlıcası günümüzde “Antwep6” olarak anılan 1980’li yılların ortasından itibaren Antwerp Royal Academy of Fine Arts’ta eğitim görmüş radikal, Belçikalı moda tasarımcıları, Çağdaş Japon tasarımcılarını takip ederek Fransız moda sistemi içinde kendilerini göstermeye başlamışlardır (Kawamura, 2004:164). Bu altı tasarımcıdan dekonstrüksiyon uygulamaları ve modayı kavramsal sorgulamaları ile öne çıkmış. Mason Martin Margela’dır. Tasarımlarındaki dekonstrüksiyon yaklaşımı, Batı modasının giysi ve kalıp uygulamalarına benzer olsa dahi ilk olarak Kawakubo ve Yamamoto tarafından oluşturulan bir kavramsal temelin üzerine kurulmuştur. Ancak dekonstrüksiyon terimi ilk kez Margiela ile birlikte kullanılmaya başlanmıştır (Steel, vd, 2010: 189).

2.1.1. Issey Miyake

Issey Miyake, 1938'de Hiroshima'da dünyaya geldi (Şekil 20). 200 bin insanın öldüğü ve Hiroşima kentinin yerle bir olduğu atom bombası felaketinin yaşandığı yıllarda henüz yedi yaşında olan Miyake, felaketten tam üç yıl sonra osteomiyelit adıyla bilinen bir kemik iliği hastalığına yakalandı. Kısa süre sonra annesini kaybeden Miyake, yaşadığı trajik olayların üstesinden gelmek amacıyla, Tama Üniversitesi'nde grafik tasarım eğitimi almak için 1964 yılında Fransa'nın moda merkezi Paris'e gitmiş ve burada moda tasarım alanında tasarımlar yapmaya başlamıştır. Takvimler 1966 yılını gösterdiğinde Miyake, La roche ekibinde yer almış, 1968 yılında Gvench'nin yanında çalışmak için buradan ayrılmıştır. 1969'da New York'a gidip Geoffrey Beene ile geçirdiği iki yılın ardından 1970'de Tokyo'da Miyake Design Stüdyo'yu (MDS) kurmuştur.



Şekil 20- Issey Miyake

(<https://www.artemide.com/en/company/designers/2157356/issey-miyake>,
Erişim Tarihi: 03.12.2019)

Tasarımcı Tokyo'ya döndüğünde, Japonya ekonomik alanda olduğu gibi moda alanında da köklü bir dönüşüm yaşamaktadır. Öyle ki, Japon kültürünün bir parçası olan kimonolar ile Batı'nın kullandığı kalıplar birleştirilerek bir sentez oluşturmuştur. Özellikle 1970'lerin sonlarına doğru daha nitelikli kumaş oluşturma çabası ile başlayan ve birbirinden farklı yöntemleri barındıran araştırmacı-yaratıcı süreç neticesinde, Issey Miyake, Reiko Sudo gibi ünlü sanatçı tasarımcılar, olmayanı

üretmiş, farklı görüneni geliştirmiş ve kumaş modasına yeni bakış açıları kazandırmışlardır (Yaşar, 2010: 125).



Şekil 21- Constructible Clothes, 1969. Photo: Kishin Shinoyama
(<http://mds.isseymiyake.com/im/en/work/>, Erişim Tarihi: 24.03.2019)

Japonya'nın geçirdiği dönüşüme geri dönülecek olursa, bu değişim aynı zamanda Miyake yıldızının daha da parlamasına ön ayak olmuştur. Bunu fırsata çeviren ve yeni bir yöneliş arayışına giren Miyake, alışılmışın dışında bir koleksiyon tasarlayarak taçlandırmıştır. Miyake Doğu ve Batı kültürlerini birleştiren bu anlayışı tasarımlarında yeni malzemeler ekleyerek genişletmiş, avangard teknolojileri kullanarak yeni şekil ve kumaşları deneyimlemiştir. Ve defile günü gelip çattığında Miyake'nin, ilk koleksiyonunda modellerden biri üzerindeki Miyake kreasyonunu striptiz yaparak çıkartmıştır (Watson, 2007: 305). O dönem için büyük sansasyon yaratan defile ile birlikte gündem artık Miyake adıyla açılır hale gelmiştir. Miyake, bu alışılmadık koleksiyonunu, Comme des Garçons'un Paris'te büyük bir fırtına yaratmasından sekiz yıl önce gerçekleştirmiştir. Bu tarihten itibaren ilki New York (1971), ikincisi Paris'te (1973) olmak üzere iki başarılı sunuma imza atan Miyake aynı dönemde ilk mağazasını Tokyo'da (1971) açmıştır. Miyake, tasarımcı olarak aslında batının kültürel dalgalanmalarının en üst seviyeye çıktığı yıllarda savunduğu farklı bir felsefenin temsilciliğini yapan en önemli Japon tasarımcılar arasında yer almıştır. Miyake, kendi kültürel kodlamalarını asla terk etmeyen, aksine bu kültürel

benliğine sıkı sıkıya bağlı bir tasarımcıdır. Öyle ki onu temelinde hümanist ve doğaya saygı duyan, Zen duyarlılığına sahip, yalın, alçak gönüllü yaşam felsefesini benimseyen Japon kültürünün bir parçası olarak tanımlamak mümkündür. En başından beri Miyake'nin tasarımlarının ana başlığı tek parça kumaş kavramına dayanmaktadır. Bu süreçte Miyake ipliği tek başına inceler ve bundan materyal yaratmaya başlar. El sanatlarının teknolojiye dahil edilmesini de avantaja çeviren tasarımcı 1970'lerde o dönemde üretilen pek çok yeni kumaşı boyama ve dokuma tekniklerinin geleneksel tekniklerini zamanın en ileri teknolojilerine dahil ederek yenilikçi ürünler ortaya koymayı başarmıştır. O dönem insanının yaşam tarzını oluşturan ihtiyaçlarına yönelik çalışan üretici ve sanatçılarla iş birliği yaparak tek parça kumaş kavramının marka olarak gelişmesini sağlamıştır.



Şekil 22- Issey Miyake: East Meets West, 1978 P84-85, Hocho Cut, 1975
Photo: Tatsuo Masubuchi (<http://mds.isseymiyake.com/im/en/work/>, Erişim Tarihi: 24.03.2019)

Bir tasarımcının yanı sıra, bir heykeltıraş olan Miyake, kağıt fenerler ve eski zırhı hatırlatan pelerinler, geometrik şekiller ve son derece dinamik verev kesimlerle yüksek teknolojiye sahip bir origami yaratır (Piazza, 2016: 333). Issey Miyake, modadan önce formu, elbiselerden önce konsepti düşünür. Elbiseleri organik objelere dönüştürerek insanları şaşırtma yeteneğinden hiç vazgeçmez (Watson, 2007: 324). Giysi yapımında yaptığı teknolojik keşifler ve sonuçta ortaya çıkan organik heykelsi kreasyonları, tasarım endüstrisinde silinmez bir iz bırakmıştır (Hodge, Mears ve

Sidlauskas, 2006: 164). Miyake'nin minimalizmi vücudu saran ve boşluğa uzanan karmaşık çalışmalar ve kumaş kombinasyonları sayesinde şekillenir (Piazza, 2016: 333). Öyle ki, Miyake'nin koleksiyonlarının manastır kıyafetlerini anımsatan bir yönü vardır. Ancak bu kıyafetler her ne kadar estetik ve bütünüyle anlaşılmasa da tasarımcının takipten ziyade sorgulamayı tercih eden yönü ile bağlantılıdır.



Şekil 23- Issey Miyake, No.1 Elbise, No.1 Jacket, 2010
(<http://mds.isseymiyake.com/im/en/work/>, Erişim Tarihi: 24.03.2019)

Miyake'nin kıyafetleri bir krokiden doğmaz, bir karalamadan doğar (Watson, 2007: 305). Kıyafetlerinde kullandığı tiyatral çizgiler bu sorgulamanın bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır (Şekil 23). İlhamı Madeleine Vionnet ve Fortuny'nin çalışmalarını içerir (Piazza, 2016: 333). Giysi tasarımları için kendi kumaşlarını üretme arzusu ile Miyake, birçok malzemeyi araştırmıştır. Özellikle sentetik kumaşların, kimyasal işlemlerle ya da ısıyla akışkan, titrek, görünümlere elverişli olduğunu keşfetmiş ve bu kumaşlarla tüm dünyada ilgi gören tasarımlar hazırlamıştır (Yaşar, 2010: 121). Miyake de imzasını attığı tasarımlarını oluştururken kullandığı tavrı kendi ifadesiyle şöyle açıklar;

“Ne yapmaya çalışıyorum ve ne yaptım? Bir kıyafet yapmak gerçekten çok ama çok uzun zaman alıyor. Gerçekte onların hiçbiri var olmadı ve ben aslında hem modaya uygun hem de estetik kıyafet yaratan bir tasarımcı

değilim. Ben yaşam tarzıma uygun olanı yapıyorum, yaşamın dışında bir tarz değil." (Miyake, 1984; akt: Blackman, 2014: 336).

1980'li yıllarda Miyake, Bodywork koleksiyonu için hazırladığı defilede kimisi tavandan sarkan, kimisi karanlığa dalmış bir ifadeyle duran siyah silikon modeller kullanmıştır. Demir, kağıt, kamış, bambu, silikon ve taşları kullanarak insan formunu yeniden şekillendirir. Bu, bir bambu ve rattan ustası olan Shochikudo Kosuge tarafından 1982 yılında dokunan rattan yapılmış büstiyerde görülebilir (Morar, 2010: 4).

Miyake, vücudun hareketlerini ve şeklini göz önüne alarak geliştirdiği, bir yandan kumaştan malzemeler kullanırken diğer yandan plastik, kağıt ve tel kullanarak tasarladığı bodyworks olarak da adlandırdığı işleri moda sektörü açısından bir yenilik olarak kabul edilir. Öyle ki, Şubat 1982'de Amerikan'ın ünlü sanat dergisi Artforum, Miyake tarafından yaratılan eserini kapağına taşımış ve o dönem ilk kez bir sanat dergisinin kapağında kıyafetler yer almıştır (Şekil 24).



Şekil 24- Issey Miyake Sonbahar Yaz Koleksiyonu ArtForum dergisi kapak, 1982 (<https://www.artforum.com/print/198202>, Erişim Tarihi: 02.03.2019).

1982'de, 1975'ten beri tasarlamakta olduğu, gömlek-cekete varyasyonundan oluşan bir erkek giyim koleksiyonu sundu (Watson, 2007: 305).



Şekil 25- Issey Miyake'nin 1980'lerdeki çalışmaları
(Gülen, 2014: 81)

Bu koleksiyonların tümünde Miyake, bedenin form ve hareketlerini esas almıştır (Şekil 25). Kullandığı materyaller arasında plastik, kağıt ve tel gibi malzemeleri de ekleyerek deneysel kumaş tasarımı çalışmalarına devam etmiş, bu kumaşlarda ortaya çıkardığı giysileri tasarladığı döneme ise “Body Works” türkçesi “Beden Çalışır” adını koymuştur (Gülen, 2014: 79). 1988 yılında Miyake'nin fotoğraf sanatçısı Irving Penn ile çalıştığı ve içinde şaşırtıcı fotoğrafların bulunduğu bir kitap hazırladığı görülür. 1992 yılında ise, Litvanya'nın olimpiyat formalarını tasarlayan Miyake, aynı yıl Winchester katedralinin cübbelerine de imzasını atmıştır. Çok sayıda ödüle sahip olan tasarımcının ödülleri örnek olarak Fransız hükümetinden aldığı Legion d'honneur ve Londra Kraliyet Sanat Akademisi'nden aldığı fahri doktora ünvanı sayılabilir.

Resim ve heykelin sanat alanı içindeki egemenliğinin zayıfladığı ve kavramsal sanat, enstelasyon gibi kavramların öne çıktığı bu dönemde tasarlanan giysiler sanatın bir parçası olarak yer almaya başlamıştı (Günay, 2012: 052). Issey Miyake'nin yakaladığı başarı sayesinde tekstil sektörü hafif ancak akışkan görünümlü kumaşlara yönelmeye başlamıştır. Artık lif, iplik, dokuma veya bitim

işlemlerinde kumaş görünümünü etkileyen faktörler araştırılmaya başlanmıştır. Bu faktörlerin doğru kullanımı ile ağır ve kalın bir kumaş hafif ve akışkan bir görünüm kazanırken, şeffaf ve sert bir kumaş akışkan ve dökümlüymüş gibi de görünebilmektedir (Yaşar, 2010: 121).



Şekil 26- Plastic Body, 1980, Photo: Daniel Jouanneau
(<http://mds.isseymiyake.com/im/en/work/>, Erişim Tarihi: 24.03.2019)

Beden Sanatı (Body Art)'nın tekstil ve moda sanatlarına uyarlamasını yapan ünlü Japon moda tasarımcı Issey Miyake, 1970'li yılların sonunda, batı ile doğu kültürünü birleştiren motiflerle vücutta ikinci bir deri görünümü veren vücut dövmelemlerini tasarımlarında ustalıkla kullanmıştır (Ünsal ve Sarı, 1997: 256). 1980'lerin sonuna gelindiğinde farklı tekstil üretim yöntemlerini kullanmak suretiyle kullandığı “plise” metodu ile yeni bir döneme girildiğinin ilk sinyallerini vermiştir. Miyake, bir parça polyesterin belirli bir giysi şeklinde kesilip dikildiği, daha sonra kağıt tabakaları arasında zımparalanıp kıvrılıp bir ısı presi makinesine beslendiği bir kıvrılma işlemine öncülük etti (Hodge, Mears ve Sidlauskas, 2006: 164).



Şekil 27- Issey Miyake, “Pleats Please” koleksiyonu kampanya çekimleri 1994
<http://the-rosenrot.com/2012/08/the-brilliance-of-issey-miyake-a-retrospective.html>,
 Erişim Tarihi: 24.03.2019)

Frankfurt Balesinin “The Loss Small Detail” adlı gösterisi için tasarladığı giysilerde Miyake, ince örme kumaşlar üzerine plise yöntemi kullanmıştır. Deneysel bir yöneme dayalı olan bu yeni plise yöntemi ile, geleneksel plise yöntemi arasındaki en bariz farkı şu şekilde açıklamak mümkündür (Şekil 27); Geleneksel plise yöntemine göre, plise yapılmış kumaş kesildikten sonra dikime verilir. Ancak Miyake’nin plise yönteminde durum biraz daha farklıdır. Önce standart sayılabilecek ölçüden daha büyük bir kumaş kesilir ve dikilir. Dikim sonrası form verilen kumaşa kağıttan katmanlar kullanılarak kumaş preslenir. Böylece kumaşın kendi “hafızası”ndaki biçimiyle pliseler yerini korur ve kumaş eski haline gelmez (Gülen, 2014: 80). Kumaşın hafızasında saklı duran kıvrımların kağıt presi kullanılarak oluşturduğu bu hazır giyim stili "Giysi Katlamak" olarak adlandırılır. Miyake’nin kıvrımlı giysileri, giyildiğinde arkitektomatik şekilleri alır ve kullanıcının hareketi, onların zıplamalarına, dalgalanmalarına ve genişleyen ve daralan kinetik sanat

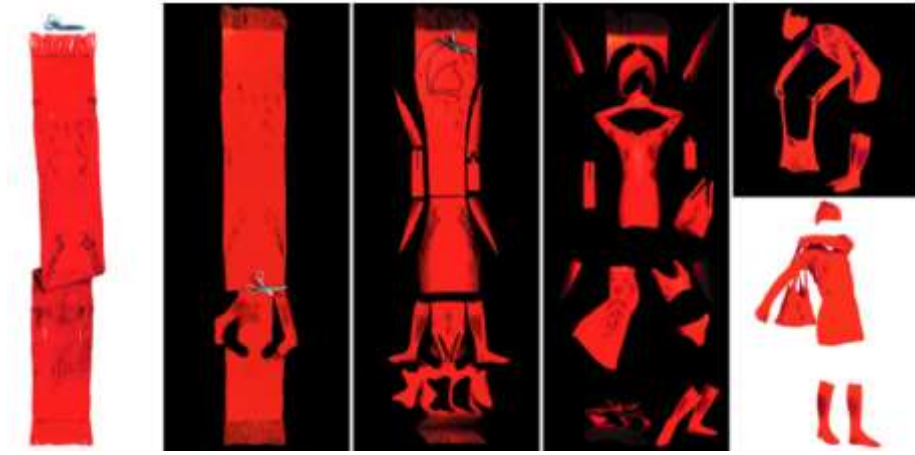
eserleri gibi hareket etmelerine neden olur (Miyake, 2004). Böylece “Pleats Please” koleksiyonunun ilk versiyonu 1994’de sergilenir.

Issey Miyake’nin hemen hemen her koleksiyonunda estetik referans noktaları bulunmaktadır. Koleksiyonlarında esnek insan heykellerini kutsar. Öyle ki sanatçı Yasumasa Morimura onun için şu yorumu yapar:

"Miyake kendi tasarımları hakkında sorular sorar. ‘Neden?’ Der. İşte bu soru işareti yaratıcı enerjinin kaynağıdır. ‘Neden’ sorusu kişinin düşüncelerini sarsacak bir güce sahiptir. Buna etonnement denir (Watson, 2007: 305).

Kumaşların beden formlarındaki etkileri üzerine deneysel çalışmalar da yapan Miyake kavramsal modayı teknolojiyle birleştirmek istedi ve 1976 yılında a Piece of Cloth (tek parça giysi) konseptini ortaya atmıştır. 1997’ de ortaya çıkan ve ödüller alan A-POC projesi Miyake’nin kafasında 1976’dan beri evrimleşmeye devam Piece of Cloth (tek parça giysi) konseptinin gelişmiş halidir.

1997 yılında aslen tekstil mühendisliği mezunu olan, Miyake Stüdio’nun tasarım direktörü ve Issey Miyake’nin sağ kolu Fujiwara Dai ile birlikte endüstriyel teknoloji ile tasarımı bir araya getiren bir proje ortaya koydular. Issey Miyake’nin APOC, A Piece of Cloth (bir parça giysi) kelimelerinin kısaltmasıdır. Tüp örme sistemi inovatif bir şekilde kullanarak, sonsuz örülen kumaşa doku olarak ilmek boşlukları bırakarak kendinden birleşik hazır giyim giysi ürettirler. Tüp örme makinesine bağlı bilgisayara istedikleri deseni yükledikten sonra kumaş kendinden desenli olarak örülür. Örülmüş kumaş parçasındaki ilmek boşlukları kumaşta desen gibi görünür. Satın alan kişi isterse makas yardımı ile sınır çizgileri keserek dikişsiz giysilerin çıkarılabildiği, boru şeklinde örülmüş tasarımlardır. APOC ile amaçlanan fire vermeden kıyafet üretmektir (Şekil 28). A-POC olarak tanımlanan bu işlem kumaş, doku ve tamamlanmış bir örgünün tek bir işlemde yapıldığı endüstriyel bir işlemdir. Miyake’nin giyim tasarımında oluşturduğu bu büyük yenilik, moda ve mühendislik tasarımı kavramlarının birlikte anılmasını sağlamıştır. (<https://www.moma.org/collection/works/100361>, Erişim Tarihi: 10.11.2019)



Şekil 28- Issey Miyake APOC projesi ile ürettiği firesiz örme kumaş ve giysiye dönüşme aşamaları 1997 (<https://www.moma.org/collection/works/100361>, Erişim Tarihi: 10.11.2019)



Şekil 29- “Weaving the Future” A-POC Quatro Cotton, 2001, Photo: Cary Wolinsky and Barbara Emmel Wolinsky Shown by Alvin Ailey Dancer Dwana Adiaha Smallwood (National Geographic, 2003: 72-73 (<http://mds.isseymiyake.com/im/en/work/>, Erişim Tarihi: 02.03.2019)

2010 koleksiyonu için Miyake tek yaprak kağıtlardan üç boyutlu geometrik şekiller oluşturan bir yazılım programı geliştiren bilgisayar bilimcisi Jun Mitani ile işbirliği yapmıştır (Morar, 2010: 3).

1988’de ilk çalışmaya başlanan ve tekil örnekleri olan pilise yöntemi ile yapılan tasarımlar 1994’deki defile ile kendi başına bir konsept haline geldi. Uygulanan pilise yöntemi “Pleate Please” koleksiyonunun son versiyonu İssey Miyake’nin patentlediği pilise yöntemi ile yine kendisine patentli olan APOC bilgisayar destekli tüp örme sistemini birleştirerek 2016’da koleksiyon olarak

tasarladı. APOC sistemindeki en az fire özelliği ile olduğundan iki kat büyük elbiseler yapıp en son pilise işlemi yapılmıştır.



Şekil 30- Issey Miyake, Pleats Please 2016 Koleksiyonu Kampanya Çekimi (<https://www.isseymiyake.com/pleatsplease/en/concept/>, Erişim Tarihi: 02.03.2019)

Issey Miyake kariyerinin en başından beri giysi ve giysiyi üreten bütün teknolojileri ve materyalleri kullanarak deneysel tasarımlar yapmayı hedefledi (Şekil 30). İplikten başlayıp, içerik, kumaş teknolojisi, tekstil mühendisliği, giysi üretim teknolojilerine kadar bütün disiplinleri çok yakından takip edip, kendi ortaya koyduğu fikirlere yapılmaması uygulamalar olarak yansıttı. Sonuç daha önceden var olan bir bilgiyi kendi süzgecinden geçirip multidisipliner anlayışıyla yoğurup hiç düşünülmemiş bir şekilde karşımıza çıkarttı.

Batıda sanatsal giyimin en güçlü olduğu 1980'ler Issey Miyake ve çağdaşı diğer Japon tasarımcıların batı modasına köklü ve sarsıcı değişiklikler sundukları dönemdir (Black, 2006: 13). Bu değişimleri daha iyi anlamak adına Miyake çağdaşlarından, öncelikli olarak Rei Kawakubo sonrasında ise, Yohji Yamamoto'nun çalışmalarına bakmak Miyake'nin giyilebilir sanat yaklaşımı ile tasarımlarını daha anlaşılır kılacaktır.



Şekil 31- Dekonstrüktif, Issey Miyake, A/W 2002 Defilesinden Yamalı Ceket (<https://www.heroine.com/listings/3481937-issey-miyake-issey-miyake-aw2002-military-green-deconstructed-patchwork-vest-jacket-jp3-l>, Erişim Tarihi: 05.06.2019)

2.1.2. Rei Kawakubo

Postmodernizmin avangart tasarımlarında farklılıklar yaratan ve bugün bile öncü Japon moda tasarımcılarından biri olarak sayılan kadın moda tasarımcısı Rei Kawakubo, 1942 yılında Tokyo’da doğdu. 1964 Keio Üniversitesi Güzel sanatlardan mezun olduktan sonra kimyasal ve tekstil firmalarının reklam tasarımlarını yapmış, kısa süre içinde kendini moda tasarım alanında geliştirmeye adanmıştır. 1967’den sonra serbest moda tasarımcısı olarak çalışmaya başlamıştır (Piazza, 2016: 105).

Aynı zamanda edebiyat eğitimi de alan Kawakubo, 1973 yılında, Tokyo’da Comme Des Garçons adıyla kendi markasını kurmuş ve yine Tokyo’da açtığı ilk butikle, önce kadın giyimi üzerine çalışmaya başlamış, sonrasında erkek giysi koleksiyonları da hazırlamıştır. Rei Kawakubo, devrim niteliğindeki enerjisinden dolayı modadaki yapısızlığın ana temsilcileri arasında yer almaktadır (Piazza, 2016: 107).



Şekil 32- Rei Kawakubo (<https://www.lofficiel.com.tr/moda/kawakubo-onuruna>, Erişim Tarihi: 03.04.2019)

Japon tasarımcı Rei Kawakubo (Şekil 32) tarafından 1973 yılında kurulan ve kırk yıllık bir döneme adını altın harflerle yazdıran Comme des Garçons markası, her yönüyle moda sektöründeki diğer markalardan farklı bir konumdaydı. Kurulduğu günden bu yana, moda dünyasının büyük ilgisini toplamayı başaran marka, bu ilginin yanı sıra moda dünyasında tartışmaların oluşmasına neden olmuştur. 1975 yılında yalnızca kadın giyimi üzerine kıyafetler satan bir butik açan tasarımcı, takvimler 1978'i gösterdiğinde markasına erkek giyimini de dahil etmiştir. 1980'de Paris'e taşındıktan tam bir yıl sonra oluşturduğu tasarımlarını sergilemiş, bu sergi ile birlikte moda sektörünün kıyafete yeni bir bakış açısı kazanmasını sağlamıştır. Büyük tartışmalara da neden olan tasarımları 1970'lerin ve 80'li yıllarda kabul edilen güzel, çekici ve kışkırtıcı olma gibi ideal batılı kadın olgularını hiçe sayan bir özelliğe sahipti. Bunun yerine yoksulluk ve yıkım gibi unsurları çağrıştıran "Hiroşima sonrası" görünümü yansıttığı konusunda tartışmalar başladı (Fischel, vd, 2013: 403).



Şekil 33- Rei Kawakubo tarafından tasarlanan ve 1982 yılına damgasını vuran tasarımı şimdi Londra Albert Müzesi, (solda) Londra; onun 2008 Sonbahar / Kış koleksiyonu. (sağda) (<https://www.tsemrinpoche.com/tsem-tulku-rinpoche/art-architecture/rei-kawakubo-grand-dame-of-hiroshima-chic.html>, Erişim Tarihi: 02.04.2019)

1982’de geliştirdiği bu koleksiyonda ağırlıklı olarak kullanılan rengin siyah olması bu yıkım izlenimin oluşmasına neden olmuştu (Şekil 33). Kıyafetler üzerinde yapılan kasıtlı parçalanmalar ile erkeksi bir algı yaratılmış ve kadınların görünümünde kabul gören klasik algıyı yerle bir etmiştir. Erkek gibi anlamına gelen Comme des Garçons markasında Kawakubo tasarımları heykelsi bir görünüm sahipti. Öyle ki, kumaşı vücudun belirli bölgelerini estetik biçimde saklamak ya da açığa vurmak için kullanarak silüete de meydan okuyordu (Fischel, vd, 2013: 403). Kawakubo’nun ilk tasarımları kıyafetten ziyade bir sanat eseri gibi algılanmasının nedeni giyimi zor olmasından kaynaklanmaktadır. Kullanıcının onu görme çabasını gerektiren ya da kendini yeni bir formda bulması, ayrıca bu yeni formsuzluğa yeni bir anlam vermek zorunda olan kullanıcının katkısını gerektiriyordu (Piazza, 2016: 107). Bir başka deyişle, Kawakubo’nun erken dönem kıyafetlerinde kullanıcının bu formsuzluğu kabul eden bir desteği vermesi ancak kıyafeti anlamlı hale

getirmekteydi. Rei Kawakubo, vücut, boyun, sırt ve kollar gibi sıra dışı bölgelere dolgu malzemesi ekleyerek yeni vücut formlarını araştırdı ve böylece normatif batı güzellik tanımlarına meydan okudu. İlkbahar/Yaz koleksiyonu'nun Paris'te sunulmasının ardından (1983), Kawakubo moda dünyasında tartışmaları yeniden fitilledi. Koleksiyon bu sefer donuk renkli ve delik deşik sert kumaşlardan oluşuyordu. Aykırılık konusunda Batı algısına meydan okuyor ve yoksulluk içindeki “dilenci” görünümünü gözler önüne seriyordu (Fischel, vd, 2013: 403).



Şekil 34- Rei Kawabuko, Comme Des Garçons S/S 83 Tişört Tasarımı
(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/79854>,
Erişim Tarihi: 02.03.2020)

Kawakubo'nun bu aykırı tavrı her ne kadar eleştirilerin odak noktası haline gelse de Comme des Garçons markası 1980'lerin ortalarına doğru uluslararası düzeyde bir ün kazanmıştır. İlk moda şovunu 1985 yılında ABD'de modaseverlere sunan Kawakubo, bu şovun ardından Uluslararası Moda ödülü'nü kazandı. Comme des Garçons markası, kıyafetlerin arka planlarına vurgu yaparak onlara bir gizem havası katan sanat dergileri ve profesyonel fotoğrafçılıkla eş anlamlı olmuştur (Fischel, vd, 2013: 403).



Şekil 35- Cal McCrystal, Outrage at ‘death camps’ pyjama fashion, Independent on Sunday, 5 February 1995; Fot.: Herbie Knot.i. (Zborowska, 2014: 235)

Takvimler 1992 yılını gösterdiğinde ünlü tasarımcı ilkbahar sezonu için hazırladığı koleksiyonda kıyafetten ziyade henüz bitmemiş bir işi andıran, kağıt şablonları gibi görünen parçalar hazırladı. Bundan tam üç yıl sonra Paris Moda Haftası sırasında 27 Ocak 1995 tarihinde, Japon moda evi Comme des Garçons uyku başlıklı bir erkek koleksiyonu sundu (Şekil 35) (Zborowska, 2014: 234). Kafaları kazınmış erkek modellere çizgili pijamalar giydirerek podyuma çıkaran Kawakubo, Yahudi grupların eleştirileriyle karşılaştı. En önemli Fransız televizyon kanalları TF1 ve Fransa 2 dahil olmak üzere, medyada geniş yer bulan defilenin provoke amacıyla hazırlandığı ileri sürülüyordu. Bunun nedeni olarak, Comme des Garçons koleksiyonuna ait kıyafetlerin Almanya’nın Nazi soykırımının yapıldığı ve ölüm kampı olarakta bilinen Auschwitz-Birkenau kampında çekilen fotoğrafları andırmasından kaynaklanıyordu. 1997 ilkbahar sezonunda da içinde soğan biçimli dolgular bulunan kıyafetler giymiş modelleri Paris’te podyuma çıkararak izleyicileri şoke etti (Fischel, vd. 2013: 403).



Şekil 36- Comme Des Garçons S/S 97 Dolgulu Elbise
(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/80949>,
Erişim Tarihi: 02.03.2020)

Günümüz tasarımlarında Kawakubo silüetleri daha yapılandırılmıştır. Buna rağmen Kawakubo eserlerinde görsel etkiden daha çok kavramsal içeriğe odaklanan alternatif estetik anlayışı; kumaş, teknik ve malzemeler ile yapılan deneysel tasarımlar tasarımcının en başta gelen amaçlarını karşılamaya devam etmektedir (Şekil 36). Japon geleneğine ilişkin var olan kromatik ve formal basitlik algısı içinde oluşturduğu düzen, mimar Le Corbusier ve Tadao Ando gibi mimarların hacim ve estetiklerini andıran bir forma sahiptir. Kawakubo için işin çekirdeği kumaştır.



Resim 37- Comme Des Garçons A/W92 Koleksiyonun Defilesinden Tasarımlar
(<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-1992-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#59>, Erişim Tarihi: 03.05.19)

Kıyafeti tasarlarırken kıyafeti oluşturan parçaların fonksiyonel yapısıyla daha çok ilgilenir. Bu fonksiyon ve yapı birlikteliği sayesinde bir araya gelen bileşenlere görsel şok dalgaları göndererek dokunsal ve mekânsal algının altüst edilmesini sağlamaktadır. O hatayı, kasıtlı olarak yapar ve bunu el işçiliğinin bir lütfu olarak görür. Temel felsefesinde insan hata yapar mottosunu barındıran Kawakubo tasarımları, endüstri çağının hatasız, makineleşmiş, soğuk yanına eleştiri niteliğindedir. El işçiliğinin doğallığına ulaşmak pahasına makinesinin bir vidasını gevşeterek tasarımlarını oluşturduğu söylenen Kawakubo, 1980'lerin başlarında tasarladığı, düzensiz ve garip olarak da nitelenebilen, dramatik, katmanlarla yüklü, asimetrik, üç boyutlu, heykelsi giysileri ile Avrupa moda dünyasının dikkatini çekmiştir (Aksoy Gülen, 2014: 73).



Şekil 38- Rei Kawakubo, Comme Des Garçons, A/W 1995 koleksiyonundan tasarımlar tarafından tasarlanan kıyafet örnekleri
(<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-1995-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection>, Erişim Tarihi: 03.05.19)

Tasarladığı kıyafetlerin nasıl görüldüğünden çok ne olduğu, ne ifade ettiğini açıklamaya çalışan Japon tasarımcı Kawakubo için aslolan tasarımın ardında bıraktığı histir (Şekil 38). Onun sıra dışı giysileri, bizim güzellikle ve insan bedeniyle ilgili ön yargılarımıza meydan okur. Bozucu, beklenmedik bir etki yaratır ve aynı zamanda olağanüstü gösterişlidir (Göksel ve Utkun, 2009: 9). Rei Kawakubo kendi kültürüne ait değerleri oryantalleştirmeden, evrensel bir tasarım çizgisiyle sunmayı

başarmış bir tasarımcıdır. Gereksiz tüm detayları atan ve geri kalanın güzelliğini dokuları harmanlayarak elde eden tasarımcının detay reddedişinin temelinde minimalizm yatmaktadır. Kawakubo'nun anlayışının yansıması delikler; Doğu felsefesinde önemli bir yeri olan insan doğası ve ruh hallerinin endüstri çağındaki birer yansımasıdır (İşbilen, 2015: 361). Kawakubo'nun sıklıkla kullandığı diğer bir unsur da üç kollu ceketler, neresinden giyileceği belli olmayan kazaklar, bir tarafı diğerinden uzun ceketlerle örneklenebilecek asimetridir (Özüdoğru, 2017: 128). Delikli asimetrik formların yanı sıra vücudu paketlermiş gibi saran giysiler, vücudu yok ederek heykelimsi bir görüntü yaratmaktadır. Onun kıyafetlerinde kasvetli bir hava hakimken ne kadın ne erkek olabilen cinsiyetsiz imgelemeler sayesinde 1980'li yıllarda çığır açan bir algı yaratmıştır. Onun yarattığı bu algı temelde insanı ele almakta ve kadın bedeninin modayı seksist hale getirmesine tepki gösteren, humanist ve insanların oldukları gibi görünmesi gerekliliğini iddia eden bir tasarımcı olmasından kaynaklanmaktadır. Kendi 'düşünsel laboratuvarında' özne ve nesne, beden ve giysi, insan eti ve yumuşak, kaz tüyü vatıklar arasındaki ilişkiyi sorgulayan tasarımcı, yarattığı bu spekülative prototipler ile, koleksiyonunu sunduğu kitleye, insanın bir 'yaratık' olarak sahip olduğu bedenin fiziksel özelliklerini tekrar düşündürmeye çalışmıştır (Aksoy Gülen, 2014: 76). Bunun vurgulanması ile tasarımcı endüstriyelleşmenin ortaya çıkardığı donuk bedenleri yeni bir perspektif ile izleyiciye sunmayı hedeflemiştir. 1983 ve 1984 yıllarına ait koleksiyonlarında Kawakubo, gövdenin etrafında kıvrılan, örgülü ve geniş panellerden oluşan bir dizi giysi tasarımı meydana getirmiştir. Tasarımcının buradaki en belirgin amacı hacim yaratarak giysiyi giyen kullanıcının vücut şekline abartı sağlamaktır. 18 ve 19. Yüzyılda Avrupa kadınlarının kadın formunu öne çıkartmak ve beğenilen kadınsı ideal ölçüleri yakalamak maksadıyla vücutların manipüle eden korse ve yastıkları kullanılmıştır. Kawakubo bu estetik anlayışı 1997 yılında bedeni bilinçli bozmak için kullandı. Bedenin kıvrımlarını bozmak maksadıyla farklı yerlerde topak ve yumrular kullanan tasarımcı vücut ve elbisenin bir bütün haline gelmesi için yeni vücut şekillerini ortaya çıkarmaya çalışmıştır.



Şekil 39- Rei Kawakubo, Comme Des Garçons, “Beden Elbiseyle Buluşur, Elbise Bedenle (Body Meets Dress, Dress Meets Body)”, 1997

(<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1997-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#14>, Erişim Tarihi: 03.02.2019)

1997 yılında defilesini yaptığı “Beden Elbiseyle Buluşur (Şekil 39), Elbise Bedenle (Body Meets Dress, Dress Meets Body)” koleksiyonundan bazı tasarımlar 2017 yılında Metropolitan Museum’da “Art Of The In Between” ismi ile sergilendi. Yves Saint Laurent’ın ardından ilk kez hayatta olan bir tasarımcıya bu şerefi uygun gören müze komitesi Paris’te ki. İlk defilesinden 2017 yılına kadar tasarlanmış 120 adet Comme De Garçons tasarımına yer verdi.



Şekil 40- Rei Kawakubo, Comme Des Garçons, “Beden Elbiseyle Buluşur, Elbise Bedenle (Body Meets Dress, Dress Meets Body)”, koleksiyonunun sergi broşür kapağı “Art of the in Between” 2017

(<https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2017/rei-kawakubo>, Erişim Tarihi 03.02.2019)

2004 yılında Londra’da Dover Street Market adında kendi tasarladığı bir mağaza açtı ve hem Comme des Garçons hem de geliştirmekte olan tasarımcıların kreasyonlarını sattı (Piazza, 2016: 107). Başlangıçta pop up olarak tasarlanan Dover Street Mağazası kısa süre içinde tanınır hale gelmiş biri New York diğeri Ginza’da olmak üzere iki şube olarak açılmıştır. Bu mağaza içinde satılan ürünlerin tasarımcıları Kawakubo tarafından seçilmekte ve Dover Street Market’e özel ürünler tasarlanmaktadır. Ünlü tasarımcı 2004 yılında Berlin’de ilk *gerilla mağaza* konseptini geliştirmiş ve sonrasında dünya çapında çeşitli varyasyonlarını kurmuştur (Şekil 41) (<https://www.lofficiel.com.tr/moda/kawakubo-onuruna>, Erişim Tarihi: 02.04.2019).

Aalışveriş merkezleri ya da ünlü cadde üzerinde bulunan mağazalara tepki olarak bilinen gerilla mağazacılığı, tam olarak Kawakubo tutumuna uyan anarşist bir tavra sahiptir. Bu mağazalar insanların çok bilmediğı ünlü sayılmayan yerlerde satış yapmaktır. Çoğu zaman moda konusundaki tartışmaların tam ortasında yer alan Rei Kawakubo, ilgi odağı olmaktan kaçınır ve çok nadir röportaj vermektedir (Fischel, vd, 2013: 403). Bunun en temel nedeni olarak yaptığı tasarımların ve yine tasarımlarında verdiği mesajların önüne kendi hayatının geçmesini istememesinden kaynaklandığı söylenebilir.



Şekil 41- Dover Street Market Londra Mağazası
(<https://london.doverstreetmarket.com/new-spaces>, Erişim Tarihi 03.02.2019)

2007 sonbahar kış koleksiyonunda Kawakubo bu sefer hiç görülmemiş bir tasarıma imza attı. Aşırı silüetlerden oluşan bu tasarımlarında kullanıcının boyun, üst sırt, kalça ve kalça üstüne aşağıya doğru eğilimli yastıklar sokuşturduğu ceplerden oluşuyordu. 2010 sonbahar kış koleksiyonunda ise bu sefer omuzlar, sırt ve kalçalar da dahil olmak üzere vücudun sahip olduğu tüm çizgileri bedeni yeniden oluşturmak amacıyla bozdu.

Yıllar geçtikçe Comme des Garçons Levi's, Lacoste, Fred Perry, The North Face, Nike, Moncler ve H&M' i de içerisine alan işbirliklerinde kapsül koleksiyonları hayata geçirdi (Piazza, 2016: 107).

2017 yılında düzenlediği sonbahar kış defilesinin ismi "The Infinity of Tailoring" (Şekil 42-43) Türkçe olarak söylemek gerekirse “Sınırsız Terzilik “ anlamına geliyor. Jo-Ann Furniss’ın Vouge Mart, 2013 sayısındaki defile hakkındaki yorumlarında;

“Defilede takım elbise stillerinden yola çıkılmış tasarımların uygulanan kalıp ve dikim detayları bioformik şekiller yaratıyor. Yüksek işçilik kullanılmış, bol kesimli, başka bir forma dönüşmeye çalışıyormuş gibi görünen sıfatları belki tasarımları anlatmaya yardımcı olur” diyerek duygularını anlatmaya çalışmıştır (Furniss, 2013).

Yukarıda bahsedilen Japon tasarımcılar söz konusu olduğunda tasarımcıların tasarımlarında eski Japon geleneklerine bağlı ama bir o kadar da provokatör, inovatif bir yenilik arayışı içinde kıyafetten çok kıyafetin kuramsal kimliğini öne çıkartmaya çalıştıkları görülür. Kıyafetlerin yapıtaşı olarak geleneksel Japon giysisi Kimono’dan yola çıkan tasarımların batının dayattığı geleneksel anlayışa başkaldırı niteliğinde olan tasarımlardır.



Şekil 42- “The Infinity of Tailoring” A/W 2017 Comme Des Garçons Defilesinden Tasarımlar (<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2013-ready-to-wear/comme-des-garcons>, Erişim Tarihi: 02.03.2019)



Şekil 43- Rei Kawakubo, Comme Des Garçons, A/W2017 "The Infinity Of Tailoring." koleksiyonundan Metropolitan Müzesindeki tasarımlar (<https://www.nycgo.com/photo-galleries/fashioning-the-avant-garde>, Erişim Tarihi: 02.03.2019)

Batılı modern moda sistemi ortaya çıktığı zamandan beri sınıflar, cinsiyetler ve ırklar arasındaki ayrıma dayandırılmaktadır (Vinken, 2005: 109). Onların

tasarımında tıpkı kimono kıyafetinde bulunan cinsiyetsizlik kavramına vurgu yapmaktadır. Beden hatlarının yok edilişi, giysinin sahip olduğu cinsiyet kavramını yok etmekte ona yapısal düzende kavramsal bir üslup kazandırmaktadır. Kawakubo, modern modanın bu yönüne dikkat çekerek, modanın kadın bedenini vurgulamak yerine insanların oldukları gibi görünmelerine izin vermesi gerektiğini iddia etmektedir (English, 2011: 38). Tıpkı Kawabuko gibi Issey Miyake’de tasarım kaynağı olan kimonoyu geleneksel süslemeler ve kumaş yüzeylerini kullanarak kendi kültürüne ait çeşitli kumaşları birleştirerek tasarımlarını genişletmiştir. Batı’ya ait onların çıkışına değin beden ve mekan ilişkisi Kawakubo, Miyake ve Yamamoto ile yeniden tartışılır hale gelmiştir.

Issey Miyake 1970’li yıllardan itibaren Japon modasının ve tasarımcılarının dünyaya tanıtılmasında ve Paris modasına giriş yapmasında önemli bir rol oynamıştır. Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto’da onun izinden giderek Paris’ gelmiş döneme sahip estetik anlayışı değiştirirken beden-form ilişkisini irdeleyerek kavramsal moda tasarımını ortaya çıkartmışlardır. Bu tasarımcılar batının alışlagelmiş bakış açısını değiştirmiş, giyime farklı bir yaşam felsefesi kazandırmış ve şimdiye değin bilinen estetik anlayışta farklılıklar ortaya koyarak küresel ölçekte bir moda devrimi yaratmışlardır. Miyake, Kawabuko ve Yamamoto’nun birlikte anılmasındaki en büyük etken desenysel tasarıma yatkınlıkları, farklı malzemeleri daha önce uygulanmamış formlarla biraraya getirmeleri ve her tasarımın altında yatan bir hikaye bir geçmiş gelecek bağlantısı olmasıdır. Bu ortak özellikleri onların tasarımlarının müzelerde sergilenmesine, tasarımlarının sanat olup olmadığı tartışmalarına ve modanın zaman çizgisinde kırılmalara sebep olmalarını sağlamıştır. Provokatif ve sorgulayan bakış açılarını her yeni koleksiyonda çok yönlü, disiplinler arası, felsefi ve avangard fikirler ile ortaya koymaktadırlar. Hepsinin koleksiyonları fonksiyonlite ve sanat olarak iki ayrı yöne ayrılmakta böylece hem avangarde hem hazır giyim koleksiyonları yapmaktadırlar.

3. BÖLÜM

YOHJI YAMAMOTO

3. BÖLÜM

YOHJI YAMAMOTO

Japon tasarımcı olan, Yohji Yamamoto'nun çalışmalarında, dekonstrüksiyon kavramını benimsediği ve tasarımlarında kendini ve düşüncelerini ifade ederken kullandığı bilinmektedir. Yamamoto, kusursuz olmayandan zevk alarak, giysilerinde yapısal bozulmalarla bireyleri sınıflandırmadan uzaklaştıracak yeni formlar oluşturmuştur. O'nun çalışmaları dekonstrüktif sanatın moda alanında yansımaya çok güzel bir açıklamadır.

3.1. Yohji Yamamoto'nun Yaşamı

3 Ekim 1943'te Japonya'nın Yokohama şehrinde doğan Yohji Yamato (Şekil 44), '2. Dünya Savaşı'nda Mançurya'da babasını kaybetti ve annesi Yumi tarafından yetiştirildi. Yamamoto Tokyo'nun Keio Üniversitesi'nde hukuk bölümünden mezun olur olmaz, akademik bir kariyer yapmak ya da hukuk alanında ilerlemek yerine, asıl ilgisi olan moda tasarımı alanına yöneldi ve Bunka Moda Koleji'ne (orijinal adı: Bunka Fukuso Gakui) kaydoldu. Bir süre serbest bir tasarımcı olarak çalıştıktan sonra 1971'de Y Company isimli şirketini kurdu (Watson, 2007: 387).



Şekil 44- Yohji Yamamoto, Photograph: Chris Moore (English, 2011: 37).

Takvimler 1977'yi gösterdiğinde Yamamoto Japonya'da ilk pret-a-porter koleksiyonunu sergiledi. İlk koleksiyonları dokuma koton ve ketenden oryantal kesime ve kimono detaylarına sahip derin kol ağızlı kıyafetlerden oluşuyordu (Watson, 2007: 387). 1. Dünya Savaşı'nın ülkesinde yaşadığı yıkıma tepki veren Yamamoto, 1977 yılına düzensiz kesimler, yırtıklar ve kombinasyonlardan, ham ve kabartmalı kumaşlardan oluşan üniseks bir tarzla giriş yaptı (Piazza, 2016: 511). Tasarladığı kostümlerde geleneksel Japon baskılarının yoğun olarak kullanıldığı görülüyordu. Tasarımlar aynı zamanda atom bombası sonrası insanı anlatan kostümleri andırıyordu (Şekil 45). Yamamoto'nun 1981'de Paris'te sergilediği defile basında büyük bir heyecan dalgası yarattı (Watson, 2007: 387). Öyle ki bu tanıtım, Yamamoto için moda dünyasının yanı sıra daha genel bir dönüm noktasıydı (Shoshana ve Marzel, 2012: 1).



Şekil 45- Yohji Yamamoto for his first fashion show, 1981
(<https://tr.pinterest.com/pin/644859240373776029/>, Erişim Tarihi: 02.04.2019)

Yamamoto bu defilede, Paris'te Doğu geleneği ile klasik Batı rasyonalizmi arasındaki zarafete katılacak tarzda tasarımlar sergiledi ve bu podyumlar üzerinde büyük bir etki yarattı ve bu durum tasarımcının arkadaşlarının onu usta ilan etmesine neden oldu (Piazza, 2016: 511). Bu beğeni aslında kariyerinin dönüm noktası olmuştu.

Öyle ki, Yamamoto önce Avrupa ve New York'ta butikler açtı. 1982'de 26. Moda Editörleri Kulübü (FEC) ödülünü aldı.



Şekil 46- A look from Yohji Yamamoto's Fall 1981 (ready-to-wear collection © John Bright/Penske Media/REX/Shutterstock, Erişim Tarihi: 02.04.2019)

Yamamoto'nun erken dönemlerine bakıldığında zaman, çıkışının ardındaki ilk on yıl boyunca ortaya koyduğu tasarımlarında (Şekil 46) çağdaşı Rei Kawakubo'ya benzediği söylenebilir. Öyle ki, 1976'da önce Tokyo, 1981'de ise Paris'te ortaya çıkan tüm tasarımcılar, aynı vizyon ve mirası, aynı hırs ve aynı felsefeyle yorumlamışlardır. Bu bakımdan, ortaya çıkarılan tasarımların birçoğunu birbirinden ayırmak oldukça zordur. Savaş sonrası döneme denk gelen tasarımların savaş sonrası Japonya'sında ortaya çıkan sosyolojik değişime yanıt veren özelliği bulunur. Bir başka deyişle, İkinci Dünya Savaşı sırasında ve hemen sonrasında Japonya'da yıllarca kemer sıkıldığını ve bu yoksullaşmanın birçok kişinin zihnine damgasını vurduğunu tekrarlamak önemlidir (English, 2011: 38). Yamamoto ve Kawakubo'nun çocukluk çağlarına denk gelen bu süreç, savaş sonrasında genç nüfus arasındaki yenilenme arzusunun baş göstermesiyle devam etmiştir.



Şekil 47- Yohji Yamamoto ve Rei Kawabukonun tasarımları karşılıklı sayfalarda Elle dergisi 1980 (<https://www.anothermag.com/fashion-beauty/11129/perpetual-revolution-the-paradox-of-yohji-yamamoto>, Erişim Tarihi: 02.04.2019)

Ticaretin önem kazanmaya başladığı bu dönem ile birlikte özellikle 1970 ve sonrasında o zamana değin sahip olunan kültürel tutum değişmeye başlamıştır. Japonlar geçmişlerinden etkilemeye başladılar, geçmişle daha fazla bağlantı kurdukça daha alışıldık, hatta kullanılmış giysiler ilgilerini çekti (English, 2011: 38). 1983 yılında Yamamoto’nun tasarımlarını Vogue “Yamuk zarafet” ve “Japantheon” olarak adlandırdı ve şöyle tasvir etti:

“Şaşırtıcı, şekilsizleştirilmiş, uyumsuzlaştırılmış kumaşların ve düğümlerden, yırtıklardan ve yırtmaçlardan oluşan planlı bir karmaşanın sanatı. Yüzü yara bere içindeymiş gibi gösteren makyaj ve upuzun hacimli saçların kışkırtıcılığı” (Watson, 2007: 390).

Japon tasarımcı olarak anılmaktan rahatsız olan Yamamoto tasarımlarında özellikle bir etnik unsur olmadığını, yaptığı tasarımların Japon yada Batılı olarak değil yeni tasarımlar olarak değerlendirilmesini istediğini belirtmiştir. Konu ile ilgili şöyle bir söylemi vardır;

“Ben Japon bir tasarımcı değilim, sadece tasarımcıyım” (Kawamura, 2005: 97).



Şekil 48- Yohji Yamamoto Women's Fall/Winter Collection 1984 / 1985
(<https://www.youtube.com/watch?v=ABFgZxxY4eE>, Erişim Tarihi: 03.04.2019)

1984 yılında Yamamoto, Pour Homme'u hayata geçirdi. Kadın koleksiyonlarında kullanılan, her mevsimde giyilebilen beyaz gömlekleri erkek koleksiyonunda da kullanmıştır. Uniseks giyim yaratmak maksadıyla cinsel kimlik ve cinsiyetler arasındaki sınırı bulanıklaştırmayı hedefleyen Yamamoto, bol ve dökümlü kıyafet tasarımları üzerine çalışmıştır. Yamamoto'nun sonbahar / kış 1984-1985 koleksiyonu (Şekil 48), vücudun etrafında sarılmış, bol dökümlü kumaşlardan oluşuyordu, böylece giysilerin cinsel kimliği gizleniyordu (Morar, 2010: 4). O zamandan beri, Yamamoto, + Noir ve Y's dahil olmak üzere aynı anda kendine ait birkaç marka için giysiler tasarlamaktadır (Shoshana ve Marzel, 2012: 1).

1986 yılında 4. Mainichi Moda Ödülü'nü alan, Yamamoto tasarımlarında şiirsel bir doku hakîmdir. Bir başka ifadeyle, tasarımcıdan daha fazlası olan Yamamoto, mistik eğilimleri olan, kumaşla vücut arasındaki ilişkiyi keşfetmeye çalışan ve avangard anlayışa önderlik eden bir modacıdır (Watson, 2007: 390). Kişinin ve zamanın şiiri' olarak estetik moda anlayışı, Wim Wenders 1989 "Şehir ve Giysiler Film Kitabı" nda övgü aldı (Piazza, 2016: 511). Wenders'ın kitabına ait tek kişilik ekip ile hazırladığı Yohji Yamamoto belgeseli Yamamoto'nun Tokyo ve Paris arasında geçen defile hazırlıklarına değiniyordu (Şekil 49). Orijinal adı "Notebook on Cities and Clothes" olan 81 dakikalık film, Yamamoto ve Wenders'ın yakın arkadaş olmalarını sağlamıştır (<http://www.janusfilms.com/films/1702>, Erişim Tarihi: 02.04.2019).



Şekil 49- Yohji Yamamoto ve Wim Wender's (solda), Notebook on Cities and Clothes sahnesinden alıntı (sağda), (<http://www.janusfilms.com/films/1702>, Erişim Tarihi: 02.04.2019).

1990'lı yıllara gelindiğinde Yamamoto, Batı modasını keşfetti ve batının güçlü markaları arasında yer alan Madarina Duck, Hermes ve Adidas gibi markalar ile iş birliğine başlamıştır. Dönem mimari üslubunu koleksiyonlarında yer vermeyi seven Yamamoto, özellikle Fransız evlerinden ilham alan Christian Dior ve Madame Gres'in zarif üslubuna zaaf duymuştur.



Şekil 50- “Yohji Yamamoto asılı kumaşlar arasında Takeyoshi Tanuma'ya poz verirken, 1981” (Jones, 2012: 1).

Elton John, Plasebo ve Pina Bausch için sahne kostümü yapmıştır (Piazza, 2016: 511). Yamamoto, Japonya'da Ryuichi Sakamoto'nun Operası'na kostüm hazırlamanın yanı sıra, Takeshi Kitano'nun çektiği üç film için de kostümler

tasarlamıştır (Piazza, 2016: 511). 1990 yılında Opera de Lyon için Puccini'nin kostümlerini hazırlayan Yamamoto, 1991 yılında Tokyo'da düzenlenen 35. Moda Editörleri (FEC) ödülüne layık bulunmuştur (<http://www.4eyesm.tr/haber/detay/5089/yohji-yamamoto>, Erişim Tarihi: 02.03.2019). 1993 Beyrut'ta Wager Opera için hazırladığı "Tristan and Isolde" kostümleri büyük beğeni aldı ve 1994 yılında Fransız Kültür Bakanlığı'ndan "Chevalier de L'Ordre des Arts et des Lettres"e layık bulundu. Aynı yıl Tokyo'da 12. Mainichi Moda Ödülü'nü alan Yamamoto, Kanagawa Art Festival Opera Susano karakterine kostüm tasarlamıştır. 1996 yılına geldiğinde ise Yamamoto bu kez ilk parfümünü piyasaya çıkardı. 1997 yılında ilki Tokyo merkezli 40. Moda Editörleri (FEC) ödülü, diğeri Fashion Grup tarafından düzenlenen Gecenin Yıldızları ödülü olmak üzere iki ödüle daha sahip oldu. 1998 yılında Floransa Pitti Immagine tarafından da bir ödül alan Yamamoto'nun kariyeri, 1998 "düğün" koleksiyonu ile zirveye ulaşmıştır (Menkes, 5 Eylül 2000, Modanın Siyah Şairi: Yamamoto, <https://www.nytimes.com/2000/09/05/style/IHT-fashions-poet-of-black-yamamoto.html>, Erişim Tarihi: 03.02.2019).



Şekil 51- Yohji Yamamoto, Beyaz ipek gelinlik, 1998 Sonbahar/Kış Düğün Koleksiyonu (<https://yohjiyamamoto2015.wordpress.com/yohji-1998-wedding-dress/>, Erişim Tarihi: 03.02.2019).

Haute couture olarak tasarlanan çalışmada erilden dişiye doğru bir vurgulama görülmektedir. 1999 yılının yazında, Brooklyn Sanat Müzesi'ndeki Amerikan tasarımcı Charles James'in Neo-Edward elbiselerini giydi. Desen parçalarında kullandığı yapıbozum ile tasarımcı bir başka yönünü gösterdi. Aynı yıl 18. Annual Council of Fashion Designers of America (CFDA) ödülüne hak kazandı. 2002'de "Talking to Myself" adlı kitabını yayınlayan tasarımcı Leipzig Kitap Fuarı'nda 2002'nin en iyi kitabı seçildi (<http://www.4eyes.com.tr/haber/detay/5089/yohji-yamamoto>, Erişim Tarihi: 02.04.2019).

Yamamoto tarafından kaleme alınan orijinal adı "Talking to Myself" olan "Kendimle Konuşurken" adlı kitap 20. Yüzyılın en çok adından söz ettiren moda tasarımcısının bilinmeyen yönlerini anlattığı tek özel kitap olarak bilinir. 2003 yılında Tokyo Hara Çağdaş Sanat Müzesi'nde (Hara Museum of Contemporary Art) "Yohji Yamamoto: May I help you" adıyla çalışmalarının bir retrospektif bir sergi açtı (Ligaya, Romano, 2011: 116). Sergi, tasarımcının 30 yılını belgelemek amacıyla ilkbahar/yaz 2000 koleksiyonuna kadar olan süreci kapsıyordu (Şekil 52).



Şekil 52- White Cotton Shirt, Summer Wool Jacket, Spring/Summer 1997, Model, (Ligaya, Romano, 2011: 116).

2003 Yılında ülkesi Japonya tarafından Mor Kurdeleli Madalyaya lâyık görülen Yamamoto, 2005'te, "Correspondences" sergisinin ana sergisi Floransa Palauo Pitti'deki Modern Sanat Galerisi'nde, 80 tasarımcının eserinin Floransalı koleksiyonunda karşı karşıya geldiği yer oldu (Piazza, 2016: 511). 2006 yılında Belçika'nın Antwerp şehrindeki Mode Müze'sinde Yohji Yamamoto: Dream Shop" adlı sergi açıldı ve aynı yıl Royal Society Of Arts tarafından onursal ödüle lâyık görüldü. Dream Shop, 1980'lerden beri Yohji Yamamoto'nun kıyafetlerinin temel ilkelerini vurgulayan bir yol haritasına sahip bir sergiydi. 80 silüetten oluşan bu sergide Yohji Yamamoto'nun 1995-2005 yılları arasında hazırladığı tasarımları yer almıştır.



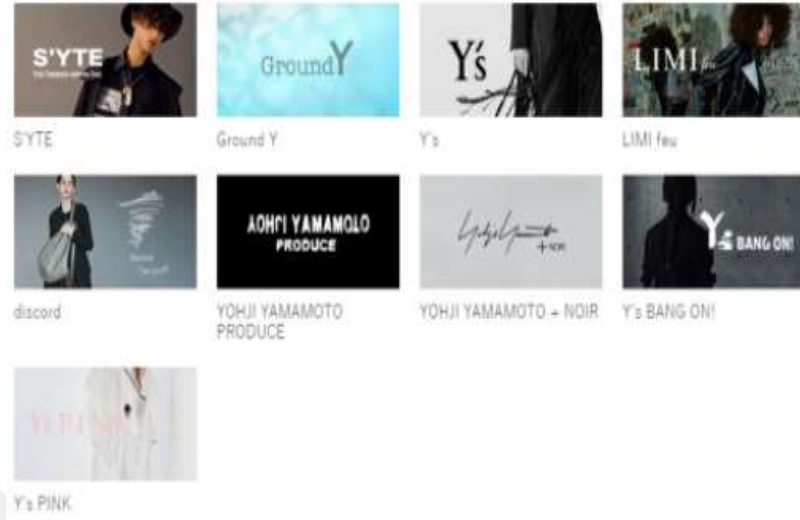
Şekil 53- Yohji Yamamoto the Men 4.1 2010 Tokyo koleksiyonundan
(http://yohjiyamamoto.web.fc2.com/the_men_4.1/index2.html,
Erişim Tarihi: 04.02.2019)

2008 yılında Arts London Üniversitesi tarafından Onursal Doktora ödülü alan Yamamoto, 2010 yılında "Yohji Yamamoto The Men 4.01.2019 Tokyo" adlı koleksiyonu (Şekil 53) ile tam on dokuz yıl aradan sonra bir ilki gerçekleştirdi. 2011 yılında ikinci kitabı "My dear Bomb" adlı kitabını yayınlayan Yamamoto bu kitabında varoluşun temellerinin sorgulanması gerekliliğinden bahsetmektedir. 2011 yılında ilk kişisel sergisini Londra'da açan Yamamoto Fransa kültür sanat alanında onur ödülünün sahibi olmuştur.



Şekil 54- Yohji Yamamoto'nun İngiltere'deki ilk solo sergisi Londra Victoria ve Albert Müzesi tanıtım afişi (<http://www.vam.ac.uk/content/exhibitions/yohji-yamamoto/index.html>, Erişim Tarihi: 03.02.2019)

Aynı yıl Yamamoto, Adidas'la işbirliği içinde başlattığı ve daha sonra hisselerini satın alıp creative direktörü olduğu Y-3 çizgisinin oluşumuna giren tüm aşamalarını, kendi kişisel romantikliğini ortaya koyan, Y-3 çizgisinin oluşturulmasına kadar geçen tüm aşamaları gösteren kısa filmi *This Is My Dream*'i yaptı (Piazza, 2016: 511). Koleksiyonları yarım yüzyılın en iyileri arasında sayılan Yamamoto, Fransız modasının kurallarını kendi çalışmaları içine ustaca bağlayan tasarımları ile birkaç sezon Paris haute couture haftasında yer almıştır. Yohji Yamamoto'nun kurduğu, bazılarının kreatif direktörlüğünü bizzat yaptığı bazılarının da ise danışman olarak marka çizgisini koruduğu ve yetiştirdiği tasarımcılarla birlikte çalıştığı markalar; S'YTE, GroundY, Y's, LIMİ feu, discord, YOHJI YAMAMOTO PRODUCE, YOHJI YAMAMOTO + NOIR, Y's BANG ON!, Y's PINK' tir (Şekil 55). Global olarak kendi mağaza zincileri ve online satış yapmaktadır. (<https://theshopyohjiyamamoto.com/> Erişim Tarihi: 05.03.20)



Şekil 55- Yohji Yamamoto Markaları (<https://theshopyohjiyamamoto.com/>, Erişim Tarihi: 05.03.20)

Yohji Yamamoto trendleri, gelir geçer moda ve estetik anlayışını başından beri reddeder. Yamamoto'nun tasarım ve koleksiyonlarında siyah baskındır. Yamamoto siyah rengi kendi ifade biçimiyle içselleştirmiş ve konuyla ilgili şöyle söylemiştir;

“Siyah kolay ve tembeldir, siyah kibirli ve aynı zamanda mütevazı’dır. Fakat bütün bunların ötesinde Siyah ben seni rahatsız etmiyorum, sende beni etme der” (Jones, 2012: 88).

Tasarımlarının odağı beden değildir ve insan bedenini güzel ya da güvenilir olarak görmez ayrıca kendi ifadelerinde de birçok kez tekrar ettiği üzere bedenin teşhir edilmesi kendisinin hem etik duruşuna hem de estetik yaklaşımına aykırıdır: Siyah baskın olan tasarımlarını bedeni gizlemek, cinsel kimliği ikinci planda bırakmak için kullanır. Batı dünyasının kışkırtıcı tarzı ve cinselliği takıntı haline getirişi ile ilgili şu yorumu yapar;

Bence bir kadının vücudunu saran kıyafetler giymesi erkeklerin eğlencesi olmak içindir ... Asil görünmüyor. Ayrıca, diğer insanlara kendini fazlasıyla sergilemek zarif bir davranış değildir (Shoshana ve Marzel, 2012: 8).

Yamamoto’nun koleksiyonlarında daha önceleri erkekler için tasarlanmış takım elbiselerin ceket ve pantolonlarını, Japon kültüründeki batı kökenleriyle birleştirip androjen yani cinsiyetsiz, siyah, bol, katmanlı, asimetrik ve amorf hale

getirdiği gözlemlenir. Takım elbisenin bütün resmiyetini, temsil ettiği erkek imajını, düzgün görünümü bozar (Şekil 56).



Şekil 56- Yohji Yamamoto F/W 2009 Koleksiyon Defilesinden Tasarımlar
(<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2009-ready-to-wear/yohji-yamamoto/slideshow/collection#10>, Erişim Tarihi: 05.03.20)

Yamamoto'nun tasarımlarının estetik olarak bir anlayışa dayanıp dayanmadığı hakkında çok fazla söylem vardır. Fakat kendisin genel olarak hayatta şaşırmayı ve sürprizlerden hoşlandığı, tasarımlarında da insanları şaşırtmayı sevdiğini söyler. Hayatın bir çeşit bulmaca gibi olduğunu ve her bakan kişiye göre parçaların farklı şeyler ifade edeceğini belirtir. Sokakta kendi tasarımını giyen bir kişi farklı bir komjbin uyarlamasıyla onu şaşırtırsa çok mutlu olacağını dile getiriyor (Jones, 2012: 82). Yamamoto tasarımlarını giyen kişiler ile kıyafet arasında bir ilişki kurulduğunu ve ortaya çıkan son etkinin bu ilişkinin sonucu ortaya çıktığını düşünür, tasarımlarında en önemsendiği şey yaptığı form ve şekil değişikliklerinin karşı tarafa duygular ve fikirler olarak geçmesidir. Yaptığı her kesim, alanı tanımlama eylemidir. Yohji Yamamoto, kullandığı kumaşlara dikkat eder. Kendisini bu durumu şöyle anlatır:

Kumaş her şeydir. Çoğu zaman desen yapımcılarıma, "Sadece malzemeyi dinle. Ne söyleyecek? Sadece bekle. Muhtemelen materyal sana bir şey söyleyecektir derim (Shoshana ve Marzel, 2012: 8).

Kumaşlar, onun talimatlarına göre Japonya'da üretilmektedir. Shibori ve Kyo-Yuzen yöntemleri gibi geleneksel Japon boyama yöntemlerini kullandığı gibi, ayrıca nakış ve örgüde kullanır. Çoğu zaman, Yamamoto'nun tasarımlarının son görünümü, gabardin ve tüvit gibi ağır kumaşları hassas, yumuşak kumaşlarla birleştirir.



Şekil 57- Yohji Yamamoto F/W 2008 Koleksiyon Defilesinden Tasarımlar
(<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2008-ready-to-wear/yohji-yamamoto>
Erişim Tarihi: 05.03.20)

Yamamoto tasarımlarındaki dekonstrüktif yaklaşımı Miyake ve Kawabuko'ya göre daha anlaşılır, daha şiirsel bir dille yansıtmıştır. Yamamoto'nun avangart tarzı batı'nın kıyafet şablonlarının üzerinden yapıyı bozarak ilerlemiştir. Batının modernizm estetiğindeki düzgün imajının simetrisini bozarak, kendi Japon kültüründen gelen geniş, dolanık, katmanlı giyimi adapte etmiş ve iki zıt kutubu biraraya getirmiştir. Monokrom, düğme, pens, kupların yeri ve amaçları değiştirilmiş, hiçbir statü yada cinsiyeti hedeflemeyen zamansız tasarımlar ortaya çıkartmıştır. Tasarımcı mükemmel simetriyi güzel bulmadığını birçok kez ifade etmiş ve şöyle söylemiştir;

“Ben her zaman simetriyi bozmayı seviyorum çünkü mükemmeliyette insan eli yoktur.”

Yamamoto hatanın, asimetrinin çok insani olduğunu ve bunu tasarımlarına formsal olarak yansıttığını söyler (English, 2011: 41). Dengeyi bozarak bir noktaya dikkat çekmek istediğinde bütün siyahlığın içine kontrast kırmızı lekese bir değer koyar ve alışıldık olana isyanını dile getirir. Yamaoto’nun yaptığı tasarımlar doğu - batının hiç gelmediği ve gelemeyeceği şekilde bir birleşimdir bu nedenle şaşırtır ama entelektüel anlamda doyurucudur. Bu postmodernist yaklaşım, dekonstrüktif olarak giysilerin kalıplarına, kullanılan kumaşlardaki dengesizliğin dengesine ve renksel olarak bariz kontrastlar yaratarak tasarımlara yansır. çıkar. Her tasarımına bir anı, bir hikaye yükleyen varoluşçu bir kişiliği vardır.



Şekil 58- Yohji Yamamoto Kampanya Fotoğrafı
(<https://omoharareal.com/navi/news/detail/2043>, Erişim Tarihi: 05.03.2020)

3.1.1. Paris’te Japon Avangart Dalgası

1970’li ve 1980’li yıllarda Fransa’nın başkentini devralan Japon tasarımcıların bir dalgası olarak Parise gelen Yohji Yamamoto, Rei Kawakubo gibi, Paris’teki ikinci nesil Japon tasarımcıların bir üyesidir. Paris’e gelen ilk tasarımcıların içerisinde, 1970 yılında Paris’te bir moda evi açan Kenzo Takada; 1971’de ilk kez New York’ta çalışmalarını gösteren ve daha sonra ilk koleksiyonunu 1973’te Paris’te sunan Issey

Miyake; 1976'da Paris'te ilk koleksiyonunu sunan ve Fransız Haute Couture Association'a üye olan Hanae Mori vardı (Shoshana ve Marzel, 2012: 3). Bu Japon tasarımcıları daha sonra, ilk kez 1989'da Paris'te tasarımlarını sunan Akira Onozuka ve 1993'te ilk kez çalışmalarını sunan Junya Watanabe gibi diğer Japon tasarımcılar izledi. 1960'lı yıllarda İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından ortaya çıkan Bebek Patlaması ya da orijinal adıyla Baby Boomers denilen nesil kendilerinden bir önceki nesil ile kuşak çatışmasına girmiştir. Baby boomers olarak bilinen bu nesil, 1940-1960 yılları arasında doğan yaklaşık bir milyar bebekten dolayı bu isimle anılmıştır (Erden Ayhün, 2013: 39). Tüketme odaklı bir yüzyılın içinde gençlik yıllarını yaşayan neslin anne ve babalarının değerleri ile onların yaşam tarzlarına karşı asi bir tutum takınmış, kısıtlama ya da baskılama gördükleri sosyal ve cinsel yasakları protesto etmişlerdir.

Bu protestoları yaparken hoş görü ve barış gibi ana başlıkları içeren yeni bir kültür yaratmaya çalışmışlardır. 1970'ler, 1980'ler ve 1990'larda moda, yüksek oranlarda işsizlik, gençlik devrimleri, savaş karşıtı duygular, küresel yoksulluk ve çevresel felaketler gibi küresel olaylardan büyük ölçüde etkilenmiştir. Toplumun vicdanı post modernist görsel sanatlar pratiğine kapalı kaldı (English, 2011: 40). Batı kültürünün yinelendiği bu dönemde Paris'e gelen Yohji Yamamoto, yenilenen kültürün bir parçası olarak tasarımlarını sunmaya hazırды. Kültürel farklılıklar olsa da hem Punk modası hem de Japon tasarımcıların, Yohji Yamamoto ve Rei Kawakubo'nun çalışmaları bu uygulamayı yansıtıyordu (English, 2011: 40).

Yuniya Kawamura'ya göre, Japon tasarımcıların Paris'teki başarısı, haute couture'un istikrarsızlaştırılmasıyla mümkün oldu, ancak bu gelişme Fransız moda sistemini zayıflatmadı. Daha ziyade, bu tasarımcıların gelişi, daha önce var olan prensiplerin korunmasının yanı sıra, yalnızca bu sistemi daha da güçlendirmeye hizmet etti (Shoshana ve Marzel, 2012: 7).

Japon tasarımcılar ile artık moda bağlamında ortaya konulmaya başlanan tasarımların bir anda sükse yapmasının en birincil nedeni olarak aslında, Avrupa'nın yaşadığı sosyokültürel olaylar ve Japonların el değmemiş gelenekselcilik anlayışının senteziyle doğan seçkin olandan ziyade gündelik olgu hissiyatıyla beslenmeleri ile

kuramsal manada entelektüel yeni bir işaret sistemine sahip olmasından kaynaklandığı söylenebilir. Öyle ki, Batının aradığı evrensel anlamdaki yenilik arzusu Avrupa'nın moda merkezine akın eden bu tasarımcılar ile yeni bir yol bulmuştur. Japonların sahip oldukları moda kültürü ile tasarlanan kıyafetlerdeki işlevsellik batı tarzının ötesinde estetik ve pratik bağlamda yeniliklerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Hangi tarihi dönemden bahsederek edelim, modanın belirleyici özü değişimdir. Moda süreci tarzların çeşitliliğini ve değişkenliğini açıklar (Kawamura, 2005: 22).

Japon tasarımcıların aranan yenilik arzusunu fırsata çevirmeleri aslında varolan Batı tasarım anlayışının içine yabancı geleneğin ustaca entegrasyonu ile yeni moda tarzlarının doğmasına neden olmasından kaynaklanmadır. Bugünün bakış açısına göre, bu tasarımcıların eserlerini, hem küresel kültürün yaklaşan gelişimine öncü olan hem de onu şekillendiren yeni bir moda biçiminin habercisi olarak kabul edilebilir (Shoshana ve Marzel, 2012: 7).

Avangard giysilerin tasarımcıları da, haute couture'un mükemmel işçiliğini açıkça reddeden giysiler önererek, lüks modanın saklı anlamlarını ortaya çıkarmaya ve yorumlamaya çalışmışlardır (Crane, 2003: 204).



Şekil 59- Yohji Yamamoto by François Baudot Kitap Kapağı 1997
(https://www.goodreads.com/book/show/1109410.Yohji_Yamamoto,
Erişim Tarihi: 05.03.20)

80'li ve 90'lı yıllarda Paris modasının rekabet yönünden kızıştığı bir dönemde bu pazara giren yabancı tasarımcıların başında gelen Miyake, Kawakubo ve Yamamoto avangard stratejileri sayesinde dünyanın en ünlü tasarımcıları arasında yer almıştır. Az sayıda moda tasarımcısı avangard ve postmodern yaklaşımlara sıkı sıkıya bağlıdır; yaklaşımlar belirli amaçlarla benimsenmiş ve çoğunlukla daha sonra terkedilmiş ama mali başarıyı her zaman mutlaka beraberlerinde getirmemişlerdir. Bu koleksiyonların genel etkisi, her sezon repertuarın farklı öğeleri canlandırıldığı için çok çeşitlilik ve belirgin değişimdir (Crane, 2003: 210).

Yamamoto ve Kawakubo, dünyanın en göz alıcı sahnesine, Paris'in podyumlarına, yoksulluğun güzelliğini getirmiştir (English, 2011: 38). Bu iki genç tasarımcının bir araya gelerek oluşturdukları ortak koleksiyonda paçavrayı anımsatarak, derin manada yoksulluk, perişanlık ve sıkıntıyı dile getirmekteydi. Siyahın kasvetini yoğun şekilde kullanan bu tasarımlar düzensiz ve garip bir şekilde yerleştirilmiş cep ve iliklerden oluşuyordu. Kullanıcının bedeni ile kıyafet arasında boşluk izlenimi veren kıyafetler, katmanlama ve sarmalama ile boyutlandırılmış hacimlere sahipti. Kıyafetlerin yırtık pırtık, yıpranmış kumaşlar ile hazırlanması onları düzensiz kılıyor, dikişsiz kenarlıklar hemen göze çarpıyordu. Bu temelde batının haute couture terziliğinin düzenli kurallarına karşı bir eleştiri olarak değerlendirilebilir. Zira kıyafetlerde anti çekicilik ve anti estetik durumlar değil, aynı zamanda aseksüelliğin ve anti-tüketiciliğin de habercisiydi (English, 2011: 38).

Tasarımcılar bu bitmemişliğin içindeki zerafet ve kumaş kıvrımlarının oluşturduğu gücü bulmak istemiş olsalar dahi, izleyiciler için bu koleksiyon kargaşa ve üzüntüyü çağırıyordu. Stilin “yapısökümü” dekonstrüksiyon, bu giysiler için kullanılan; bir sanat eseri bağlamında elementlerin, geleneklerin ve fikirlerin parçalanmasını tanımlamak için yaygın olarak kullanılan postmodernist bir terimdi (English, 2011: 38). Bu bağlamda, Japon giysilerin görsel anlamda savaş sonrası yıllardaki yıkım, ölüm ve çılgınlığa olan tepkilerini soyut bir şekilde simgeledikleri söylenebilir. O dönem moda devrimi olarak nitelendirilen bu koleksiyon kimi çevrelerce yoğun eleştiri bombardımanına tutulmalarına neden olmuştur. Yapılan eleştirilere cevap veren Yamamoto açıklamasında şu detaylara yer vermiştir;

“1943'te savaşın her şeyi yok ettiği Tokyo'da doğmadıkça bunu anlamak zordur. Bu Japon neslinin tamamı için geçerli, biz vazgeçtik. Ben bir şey istemiyorum, hiç kimse olmak istemiyorum. Bazı insanlar bunu Budizm'e bağlamaya çalışır, fakat bununla hiçbir ilgisi yoktur” (Yamamoto 2002: n. Pag.3). Yine de, şaşırtıcı bir şekilde Yamamoto, atom bombalı saldırıları hakkında bile olsa, Amerikan karşıtı duyguları özgürleştirdiğini ve bunun yerine Japonya hakkında kararsız duyguları barındıran bir nesil olduğunu iddia ediyor (Foley, 1997). Batılı moda tarihçisi Carnegy, “öncü Japon tasarımcıların Batılı gözlere radikal görünen kıyafetler ürettiklerini ve bunun adeta ülkelerinin geçmişine gösterilen saygı ve artan batı etkisine karşı bir meydan okuma olarak görüldüğünü iddia etmektedir (English, 2011: 38).

Yapı bozum felsefesinden etkilenen koleksiyonlarında Kawakubo ve Yamamoto'nun kullandığı modelleri de tıraşlı kafalardan ve solgun görünümlü tüysüz yüzlerden oluşmaktadır. Görünümündeki bu avangard tutumun verdiği rahatsız edicilik kimi kaynaklarda cazibe ve lüks üzerine kurulu bir elitist sanayi için, tehditkar bir mesaj olarak değerlendirilmektedir. Moda Sosyoloğu olarak bilinen Yuniya Kawamura, Modaloji adlı eserinde değişim ve yeniliğin modanın kapsadığı özelliklerden olduğunu bahseder ve ekler, ona göre modabilimi, kurumların tarzda düzenli olarak eşzamanlı bir biçimde yenilik yaratan bu değişimleri nasıl teşvik ettiğini ve denetlediğini açıklamaya çalışır (Kawamura, 2005: 24). Bu bağlamda, 80'li yıllarda Fransa'ya gelen ve yeni nesil olarak adlandırılan Japon tasarımcıların ortaya çıkardıkları tasarımlar moda dünyasının yapı taşlarında ciddi yenilenmelerin oluşmasına, en başta korkutucu ve zavallı olarak adlandırılan eserlerin aslında felsefi düzlemde pek çok anlamda mesaj verme kaygısı taşıdığını söylemek yerinde olur. Sosyal göstergelerin yanı sıra özünde moda olan, bu tasarımcıların oluşturduğu bu ilk koleksiyon Amerikan Vogue tarafından Nisan 1983'te yazılan makaleye kadar ciddi eleştirilerin odağı haline gelmiştir. Bu makaleye göre Yamamoto ve Kawakubo, avangard tasarımcılar olarak etkilerini kabul edince, itibar kazandılar ve başarıları kabul gördü (English, 2011: 40). Metropolitan Sanat Müzesi'ndeki moda tarihçisi Harold Koda, 1980'lerin trendini 1890'larla karşılaştırdığı çalışmasında, “çöküşü estetik ideal olarak görmüştür” (English, 2011: 40).

Kawakubo öncesi Japon tasarımcıların tasarımlarında yer verdikleri Japonya'nın politik yenilgiyi ihtiyatlı olarak kabul eden anlayışlarını kategori olarak

sunan görüşlere karşı Miyake, Yamamoto ve Kawakubo kendilerini böyle sınırlandırmak istemiyorlardı. Miyake gibi, Yamamoto da “Japonya’da doğdum ama kendimi asla bu şekilde etiketlemedim” iddiasında bulunmuştur (Baudot, 1997: 13). Asimetri ve çok katmanlı görünümleri kullanan Yamamoto ve Kawakubo, esas olarak mat renkte veya koyu mat mavi renkte çalışır; her ikisi de, siyaha eşdeğer bir renk olarak kırmızı yerine, bir ışık değeri olarak kırmızıyı kullanırlar; her ikisi de, önceden kullanılmış olarak görünen faux vieux görünümünün başlatılmasından sorumluydu; her ikisi de Avrupa moda tarihini kendi çalışmalarına kazımışlardır (Vinken, 2005: 118). Miyake’nin gizem dolu soyutlamaları ile aynı tavırda olan Yamamoto ve Kawakubo tasarımlarında doğanın basit, hümanist anlayışının yanı sıra öfkeli bir tutum görülür. Bilhassa Yamamoto’nun çalışmalarında var olan paradoksal gerilimleri tasarımlarında kullandığı kadın erkek görünüşlerindeki belirsizlikler ile korku ve çelişkileri aracılığıyla ifade etmektedir.

Her ne kadar ortak geçmişin izlerine sahip olsalar da Japon tasarımcılarının ortaya çıkardığı tasarımların her biri benzersiz bir stilin oluşmasını sağlamıştır. Miyake her iki tasarımcısında öncüsü olarak deneysel tasarımlara, yeni method ve malzemeler bulmaya yada yaratmaya çalışmıştır. Bu Postmodernist bakış açısı dekonstrüktif olarak dokusal farklılıklar ortaya çıkartmış, kendisine patentli olan özel pilise tekniği, APOC bilgisayar destekli tüp örme ile bir parçadan giysi veya tekstil malzemesi olmayan madde veya materyalleri giysi tasarımına dahil etmek şeklinde yansımıştır. Kawakubo, Comme des Garçons’un ilk zamanlarında, Japon etnik kökenlerinin ve kimono’nun etkisi görülmektedir bu etnik köken ile kendi tasarım anlayışı ile birleştirmiş ve anti moda bir stil ortaya çıkartmıştır. Bunu yaparken dekonstrüktif bakış açısı tasarımlarına, kalıp uygulamalarında eğme, bükme, kavis verme ve insan bedenini mutasyona uğramışlığı çağrıştıran form bozulmaları şeklinde yansımıştır. Rastgele yırtık yada delikler ile toplum normlarına ve baskılarına karşı kadının başkaldırısını, güzel ve estetik anlayışına uymak zorunda olmadıklarını ifade etmeye çalışmıştır. Benzer bir ideolojiye sahip Yamamoto’da cinsiyetsizliği savunur. Bu nedenle dekonstrüktif anlayışı vücut şeklini gizleyen, bol, farklı tür kumaş katmanlarından oluşan tasarımlar yapmış ve cinsiyeti önemsiz kılmıştır. Tasarımlarında kalıplar ile oynarak simetri-asimetri, ters-düz,

yukarı-aşağı tezatlıklar topluluğu yaratmış puzzle gibi bir bütünü parçalara ayırıp kendi yorumuyla tekrar birleştirmiştir. Siyah renk Yamamoto ve tasarımları ile karakterize olmuştur.

3.1.2. Yohji Yamamoto ve Anti-Moda

Postmodern dönemde yaşanan sosyo-kültürel ve evrensel değişimler sanat ve tasarım alanında ortaya çıkarılan eserlerin yaratım süreçlerinden sunum ve sergileme şekillerine kadar kültürel anlamda yaşanan bu değişim rüzgârlarının etkisi altına girdiğini söylemek yanlış olmaz. Öyle ki, sanat ve tasarıma ilişkin estetik değer yargıları, görsel ve düşünsel deneyimler, doğrudan sektörün belirlediği anlayış ve kriterler çerçevesinde var olmaktadır (Gülen, 2014: 88). Deneyimselliğin ön plana çıktığı bu dönemde teknolojinin nitelikleri ile fiziksel ve kimyasal yapıların farklılaştırılmasının yanı sıra tasarımlarda dönemin felsefi görüşlerinin de kavramsal olarak işin içine dahil edildiği görülür. Yüzyıllar boyunca, Batı modası, Avrupa haute couture tasarımının dayanak noktası olan cinsellik, cazibe ve statü erdemlerini zenginleştiren yapılandırılmış ve uyarlanmış bir forma sıkı sıkıya bağlıydı (English, 2011: 41). Yaratılan dünyada görsel anlamda kullanılan lüks ve zarafet bireylerin hiyerarşik bir düzen içinde toplum nezdindeki statülerinin altını çiziyordu. 19. Yüzyıl sonrasına bakıldığında, toplumlar arasında o zamana değin varolan statü ve sosyal sınıf seçkinliği orta sınıfın tüketim dalgalarına bağlı olarak 20. yüzyılın ortasına doğru bulanık hale gelmiştir. Toplum yapısından doğrudan etkilenen moda sektöründe statünün belirsizleşmesi ve hızlı tüketime tepki olarak yeni haute couture geleneği zarafeti ve kusursuzluğu pompalayan bir işçiliğe sahipti. Bu kusursuzluğun kavramsal ve fiziksel bağlamda yapı sökücüler tarafından yeniden inşası anti moda kavramının ortaya çıkmasına olanak tanımıştır. Aslında anti-moda tümüyle modanın yarattığı bir şeydir; çünkü moda, kendi tersyüz edilişinin aracı halindedir (Davis, 1997: 181). Hangi şekle bürünürse bürünsün anti-moda simgesel bir muhalefeti de içinde barındırır. Ancak burada dikkat edilmesi gereken bir nokta vardır ki o da anti-moda kavramının kayıtsızlıkla karıştırılma olasılığıdır. Kayıtsızlık modaya olan ilgisizlik anlamında kullanılırken, anti-moda var olan moda anlayışına muhalefet ve asi bir tavra sahiptir.

Avrupa tarihinde çok eskilere dayanan anti-moda motifleri en görülür şekilde 1960'lı yıllarda ortaya çıkmıştır. Anti modayı 19.yy dandy akımında, 1950'lerin başında ortaya çıkan beat kuşağı ile, 1960'lı yılların hippie kültürlerinde görebiliriz. Bunun yanı sıra 70 ve 80'li yılların punk kültüründe de yine anti-moda tavrına rastlamak mümkündür. 1960'larda kıyafette yaşanan başkaldırıları nedeniyle bir çok kimse, anti-modanın, hakim modalara karşı nispeten yeni ortaya çıkan ve sürekli kendini sorgulayan, hatta örgütlü bir muhalif tavır olduğu kanısındadır (Davis, 1997: 181). Daha çok demokratik ya da kısmen özgür toplumlarda görülen ve ses çıkarabilen grup, azınlıklar tarafından benimsendiği bir tavır olarak karşımıza çıkan anti-moda için Fred Davis *Moda ve Kültür* adlı eserinde demokrasilerde anti-modanın gençler arasında daha çok ortaya çıktığını söyler. Gençler, özellikle de henüz meslek ve ev geçindirme gibi uğraşlara kapılmamış olan teenager'lar, yapısal temelde dayanan bu tür muafiyetin en önemli örneğini oluşturur (Davis, 1997: 186). Davis toplumsal yapılanmanın özgür ya da kısmen özgür olduğu toplumlarda gelişen anti-moda kavramını aslında moda sektörünün devamı için modacıların ta kendilerinin de ortaya attığı bir kavram olduğunu ve bunun ticari bağlamda da kullanılabildiğini ileri sürer. Anti-moda kavramı kimi zaman modanın geçiciliğine karşı faydacı bir başkaldırı sağlarken, kimi zaman sağlık ve doğallığa uygunluk bağlamında karşımıza çıkar. Kadın kişiliğinin asgariye indirilerek cinsel bir obje, genç, güzel ve bakımlı gibi iddialar çerçevesinde gösterilmesi bir başka anti moda türü olan feminist tabanlı bir protesto barındırır. Cinsiyetler arasındaki uçurumun simgesel bağlamda artırılmasının gerekçesi olarak kabul gören feminist protestolar anti-moda olarak tanımlanmaktadır. Avangard ya da postmodern stratejiler kullanan tasarımcılar, tasarımlarında egemen olan kadın yorumlamalarının aksi bir şekilde kadını egemen anlayışın ötesinde ve karşısında olacak şekilde yorumlamışlardır. Kültürel beklentilere tezat olarak tasarlanan bu kıyafetlerde anti-moda baskın şekilde hissedilir. Avangard ve postmodern giysilerin bazen ya cinsiyete ilişkin açık ifadelerin anlamını yeniden tanımladıkları ya da cinsiyeti tamamen görmezden geldikleri görülür (Crane, 2003: 208). Muhalif giyinme biçimleri olarak anti moda aynı zamanda modadaki değişim akımlarına bilinçli bir tepki olarak da ortaya çıkar (Davis, 1997: 205). 1970'li ve 1980'li yıllar aslında moda bağlamında anti-modanın gündeme geldiği bir dönemdir. Japon tasarımcıların geleneksel yöntemlere başkaldırışı ile başlayan süreç

ilk olarak düz yapım yöntemlerinin kullanılarak geleneksel pens dikişlerinin değişikliğe uğraması ile başlamıştır. Issey Miyake, Yohji Yamamoto ve Rei Kawakubo'nun son dört yıldır yaptıkları tasarımlarda, geleneksel terzilik yapısını değiştiren, dikişleri en aza indirgeyen benzersiz yapım tekniklerini tanıttılar ve Batı'nın geleneksel yapım yöntemlerinden farklı olan asimetrik giysiler yarattılar (Morar, 2016: 4). Öte yandan tasarımlarında bitmemişlik izlenimi veren kıyafetler yapı sökülme felsefesinin ilkelerine tam anlamıyla uyduğunu da söylemek mümkündür. Teorik bir bakış açısıyla, Yamamoto'nun çalışmaları, yapı-sökümün felsefi ilkeleri ile ilgili post-modern sanatın bir biçimi olarak analiz edilebilir: güzel / çirkin, kadınsı / erkeksi, zarif / hırpani, yeni / eski, mükemmel / kusurlu gibi ikili yapıları ve Batı hiyerarşilerini baltalayarak, Yamamoto, en başta Fransız filozof Jacques Derrida tarafından tarif edilene benzer bir yaklaşımı benimser (Shoshana ve Marzel, 2012: 2).

Yamamoto'nun tasarımlarında net bir toplumsal cinsiyet, ulusal ya da sanatsal bir kimlik bulmak zordur. Zira çalışmalarında avangart bir postmodernizm etkisi bulunmaktadır. Şüphesiz, bu tasarımcılar 1980'lerin ve 1990'ların imajını, sadece üslup açısından değil, aynı zamanda da seksen yıl boyunca podyumlarda egemen kılınan modellerin göz alıcı imajına meydan okumak açısından başarılı bir şekilde yıkmıştır (English, 2011: 45). Mükemmellik ve tarihin varsayılan ilerleyişinin, Yamamoto mükemmeliği, insanlık dışı formları oluşturarak yakalar. Ona göre, güzellik gizli olanın içinde yer alır, bu rastlantısal izler, koleksiyonlarının ve benimsenmesinin sırrıdır (Vinken, 2005: 109). Tasarladığı giysilerde temiz çizgiler, kaliteli malzemeler, muazzam bir terzilik, doğru kalıp ve drapaj teknikleri kullanan tasarımcı; giysilerde asimetrik çizgileri, abartılı formları ve çoğunlukla koyu renkleri, özellikle siyah rengi kullanmayı tercih etmektedir (Şekil 60) (Gülen, 2014: 7).



Şekil 60-Yohji Yamamoto, multi-fabric pantsuit with jacket (autumn/winter 2006–7, Photograph: Pierre Verdy/AFP/Getty Images, Erişim Tarihi: 02.04.2019)

Kawakubo ve Yamamoto gibi tasarımcılar Japon ve Avrupa'nın dayattığı tüm düzeni yerle bir etmiş tasarımcılardır. Bu tasarımcıların kadın kıyafetleri gibi erkek kıyafetlerini de yeniden yapılandırdıkları görülür. Tasarımcılar ortaya çıkardıkları koleksiyonlarında bireysellikten daha ötesine taşmış, Batı tarzı iş adamı takım elbiselerinin klasik ve bilinen tavırlarına meydan okuyucu bir üslup ile tasarımlarını gerçekleştirmişlerdir.

3.1.3. Yohji Yamamoto Androjen Giyim ve Kimliksizlik

Cinsel kimlikteki erkeksilik- kadınsılık kararsızlığından yararlanma doğrultusunda, modanın gösterdiği tarihsel eğilimde şaşırtıcı bir incelikle bu sorunu çözümlmek üzere dönem dönem androjenliğe başvurmaktadır (Davis, 1997: 47). 1. Dünya Savaşı sonrasında açık bir şekilde rastlanılan androjen giyim, 1960 ve 1970'li yılların ortasında ortaya çıkan uniseks giyimle doruğa ulaşmıştır. 1980 ve sonrası dönemlerde artık moda dünyası androjen kavramına literatüründe yüksek sesle yer vermeye başlamıştır. Yamamoto kendine özgü nüktedan tarzı ile androjen kelimesinin ortaya çıkmasını şu şekilde yorumlamıştır;

“Androjen kelimesi bana anlamlı gelmiyor çünkü benim hayat felsefeme göre kadın ve erkek arasında zaten hiçbir fark yok” (Jones, 2012: 82).

Bilindiği üzere, dekonstrüksiyon modasındaki yeniden yapılandırma aslında sürdürülebilirlik kavramı ile yakından bağlantılıdır. Küreselleşme ile başlayan tüketim çılgınlığına karşı çıkan dekonstrüksiyon moda temelinde yavaş tasarım, tamir ve tasarım gibi aktivist eylemlerin neticesinde ortaya çıkmıştır. Bu aktivizm çeşitli tasarım pratiklerinin denendiği, söylemlerin sorgulandığı tekrar kullanım (re-use), yeniden tasarım (re-design), dönüşüm (re-cycle), değerini yükselterek dönüştürme (upcycling) gibi kavramları, tavırları gündeme getirmiştir (Kipöz, 2015: 54). Dekonstrüksiyon moda kavramını benimseyen tasarımcılar aslında bir geri dönüşüm ile eskiyi yeniden kullanılabilir kılmaktadır. Dekonstrüksiyon, geleneksel değerlerin varlığı, varsayımları, fikirleri ve inançları gibi altyapısı olan bir sistemi yıkmak olarak tanımlanmaktadır (Çileroğlu ve Balcı, 2018: 23).



Şekil 61- Yohji Yamamoto Vintage Ceket İmaj Fotoğrafi
(<http://www.vogue.it/en/encyclo/designers/y/yohji-yamamoto>,
Erişim Tarihi: 02.04.2019)

Bu bağlamda, dekonstrüksiyon modasında çok unsurluluk, fazla katmanlar ile kazanılan hacimlilik, dolgu malzemelerinin kullanımı gibi birbirine uyumsuz bir çok element bir araya getirilerek geleneklerin getirdiği düzen anlayışına karşı yıkıcı bir tutum sergiler. Diğer bir deyişle, giysi stillerinde kullanılan çok anlamlılığa dayalı bir sınırsızlık ortaya çıkar. Popüler olanı reddeden anti-moda ilkesini benimsemiş, stillerin uyum kaygısı olmadan bir araya getirilerek kaynaştırılması dekonstrüksiyon modasındaki metinlerarasılık mantığına dayanır. Geleneksel moda anlayışında giysi formunun esnekliği hakimdir ve katiyen giyside aşırı bir fazlalığa yer verilmez. Dekonstrüksiyon modasının benimsediği metinlerarasılıkla ilişkili giysi tasarımları ise çoklu hacimlere sahip ekstra yapıların biraraya getirilmesiyle oluşturulur. Form fazlalığının sağlanmasında kullanılan hacim oluşturma, dikiş ve penslerin farklı biçimlerde kullanılarak giysinin beden biçimini farklılaştırması ve silüeti farklı düzeylerde değiştirmesidir (Sorger, Udale, 2013: 128).

Mimari bir terim olarak ortaya çıkıp ilk etkilerini müzik ve moda alanında vermeye başlayan dekonstrüksiyon anlayışını benimseyen Japon modacı Yohji Yamamoto da, giysi olmaktan çok mimari özellikler taşıyan tasarımları ile dünyayı şaşkına çeviren tasarımcılardan biridir (Şekil 62) (Şener, 2005: 116).



Şekil 62- Yohji Yamamoto mimari özellikler taşıyan kıyafet tasarımlarına örnekler
(<http://www.vogue.it/en/encyclo/designers/y/yohji-yamamoto>,
Erişim Tarihi: 02.04.2019)

Dekonstrüksiyon modasının sahip olduğu sürrealizm etkisindeki anlayışta ise, batının kabul ettiği estetik norm ve gelenekselci yapıya karşı bir tepki olarak kabul edilir. Sürrealizm ya da Türkçe mana da gerçeküstücülük anlayışı, dekonstrüksiyon modasında deforme ve illüzyon olarak maddelenebilir. Temel tasarım ilkelerini reddeden bu süreçte kullanılan deformasyonlar bilinen vücut tanımının aksine deformasyona uğratabilecek materyal, bağlama ya da dolgu malzemeleriyle farklılaştırılır.



Şekil 63- Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture Sergi Kataloğu Kapak 2008 (https://garmentstructuringarchitecture.files.wordpress.com/2012/12/skinbones_exhibition_guide.pdf, Erişim Tarihi: 02.03.2020)

Böylece heykelsi bir yapı elde edilmiş olur. Giysinin sahip olduğu işlevsellikten ziyade kullanılan yer değişikliği sayesinde insan beyninin giysiyi yeniden yorumlamasını sağlayan illüzyonist bir tavır sergiler. İllüzyonda, algılanan ve kavranan arasındaki anlaşmazlığı yansıtmak amaçlanır (Çileroğlu ve Balcı, 2018: 23). Çalışmanın bir önceki bölümünde de Miyake ve Kawakubo tasarımlarında sıklıkla rastlanıldığını belirtilen ifadeler ek olarak Yamamoto tasarımlarında da bu deformasyon ve

illüzyonlara rastlamak pek tabi mümkündür. Kendisinin de belirttiği gibi, tasarımlarının odağı beden değildir ve insan bedenini güzel ya da güvenilir olarak görmez (Shoshana ve Marzel, 2012: 3). Dekonstrüksiyon modasında da yer alan merkezsizleştirme aslında erkek merkezliyetiği geleneksel değerini, yüksek kültürle pop kültür arasındaki farkı ve ırkçılığı dekonstrükte etmektedir (Kwon, 2007: 91).



Şekil 64- Rei Kawabuko, Comme Des Garçons A/W 2011 Koleksiyonun Defilesinden Tasarımlar (<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2011-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#11>, Erişim Tarihi: 05.03.20)

Modanın tarifinde geçen merkezsizleştirme cinsiyet karşıtlığı ile dayatılan geleneksel giyim türünün reddedilmesi ile ilişkilendirilmiştir. Yamamoto'nun erkek ve kadın kavramlarını bulanıklaştıran çoklu katmanları ve yoğun olarak başvurduğu asimetrik düzenler merkezsizleştirme olarak örneklenebilir. Tasarımcının kıyafetlerinde büyük boy kesimler ise, dekonstrüksiyon modasının giysi türünü ve modelini reddinin açık bir ifadesidir. Ona göre standart kalıpların içine sıkıştırılmış bu mendenen çıkmanın yolu, yeni formlar araştırılmaları ile mümkündür. Dekonstrüksiyon modasında baskın olarak dile getirilen ve dayatılan geleneksel erkek egemen modadaki anlayışın aksine, cinsiyet anlamında eşitlik gibi toplumsal normlar içerir. Bu bağlamda ortaya çıkan uniseks, maskülen görünüm, androjen ve feminen görünüm ile ifade edilmiştir. Androjen tarzda erkek kıyafetlerinin değiştirilerek kullanılması değil tamamen aynı kıyafetlerin giyilmesidir (Ambrose ve Harris, 2012: 22).

“En dar anlamıyla gerçek androjenlik, giyim eşyası ve görünümde cinsiyete özgü öğelerin, kişinin cinsiyeti konusunda biyolojik bir “okuma”ya imkân veren özelliklerin (örneğin yüzde tüy olması ya da olmaması, memeler, kalça genişliğine göre dar bir bel) ötesindeki her türlü şeyi ortadan kaldıracak kadar derin bir şekilde birbirine karışmasını ya da silinmesini içerir” (Davis, 1997: 47).

Bir başka ifadeyle, kişinin sahip olduğu biyolojik özelliklerin giysiler ya da giyime dahil edilen başka öğeler ile kullanıcının cinsiyeti konusunda bir şey söylememelidir. Cinsiyet söyleminin belirli kalıplar içinde varoluşunun en önemli gerekçeleri arasında aslında erkek egemen toplumun kendi cinsiyeti dışındaki cinslere yüklediği anlamlar gösterilebilir. Zaman içinde yer yer olmak üzere belli belirsiz bir şekilde ortaya çıkan androjen giyim ya da androjene özgü işaretlerin erkek cinsiyetinde de belirdiği gözlemlenir. Öyle ki, yakın zamanda, erkeklerin dikkate değer ölçekte benimsemiş olduğu yegâne işaretler, uzun saç, el çantası ve 1960’ların sonuyla 1970’lerin başlarındaki *hippie* esinli üniseks modasına ait olup artık büyük ölçüde unutulmuş etnik kolye ve bileziklerdir (Davis, 1997: 48).



Şekil 65- Yohji Yamamoto Spring 2008 Erkek Koleksiyonunun Defislesinden Tasarımlar (<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2008-menswear/yohji-yamamoto/slideshow/collection#45>, Erişim Tarihi: 05.03.20)

Her ne kadar giyim, bireyin diğer insanlar tarafından biyolojik anlamda cinsiyetinin hemen keşfedilmesine izin veren cinsiyet sembolü olarak kabul görsede,

yakın zaman içinde ortaya çıkan ve teenager olarak adlandırılan 15-18 yaş grubu arasında aktif bir androjen simgesel kullanımı söz konusudur. Bu da aslında cinsiyetler arasında gelecekte varolabilecek bulanıklaşma olarak kabul edilebilir. Miyake, Kawakubo ve Yamamoto tasarımlarında sıklıkla rastlanan cinsiyetsiz veya uniseks kıyafetler sayesinde Batı kıyafetlerinin hali hazırda sahip olduğu normatif cinsiyetçiliğe meydan okumuştur. Yohji Yamamoto, uniseks giyim yaratmak için giysiyi giyen kişinin cinsel kimliğini ve cinsiyetler arasındaki sınırı bulanıklaştırarak, büyük kıyafetler üzerinde çalıştı (Shoshana ve Marzel, 2012: 5).

Yamamoto'nun 1984 ve 1985 yıllarını kapsayan sonbahar/kış koleksiyonlarında giysilerin sahip olduğu bol döküm ve vücudun hemen hemen her hattını sarıp sarmalayan hali giysilerin dolayısıyla da kullanıcının cinsel kimliğini gizlemektedir. Aynı tür tavrı deneysel diğer iki tasarımcı Miyake ve Kawakuba'da da yakalamak mümkündür. Öyle ki kadın kıvrımlarını ustaca gizleyen Miyake cinsiyetsiz veya uniseks giyimlere odaklanmıştır. Kawakuba'nın vücudu yeniden şekillendirmesine yönelik deneysel araştırmalarının yanı sıra, tasarımcının özellikle 1988 yılı için hazırladığı sonbahar / kış koleksiyonunda Evrensel olarak kadın ceketlerinde sağdan sola doğru ilikleme işlemi kadınlar için tasarladığı büyük paltolarda soldan sağa doğru iliklendiği görülür.

Kadın kıvrımlarında belirsizlik üzerine tasarımlar geliştiren Yamamoto, kullandığı çoklu katmanlara yüklediği çoğulcul hisler sayesinde çoğulculuk, sıradışılık başkaldırı gibi dekonstrüksiyon modasının buyurduğu çoklu hislendirmeye rastlanır. Tasarımlarında kıyafetler oldukça rahattır ancak bu rahatlık içinde Yamamoto'nun dokunuşuyla oluşturulmuş bir Paris zerafeti de bulunur. Bir başka ifadeyle, Yamamoto'nun tasarımlarının iki parçalı takım elbise ve yaka düğmeli beyaz düğmeli gömlek gibi Batı unsurlarını da içerdiğini belirtmek önemlidir (Shoshana ve Marzel, 2012: 2).



Şekil 66- Yohji Yamamoto Spring 2009 Kadın Koleksiyonunun Defislesinden Tasarımlar (<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2009-ready-to-wear/yohji-yamamoto>, Erişim Tarihi: 05.03.20)

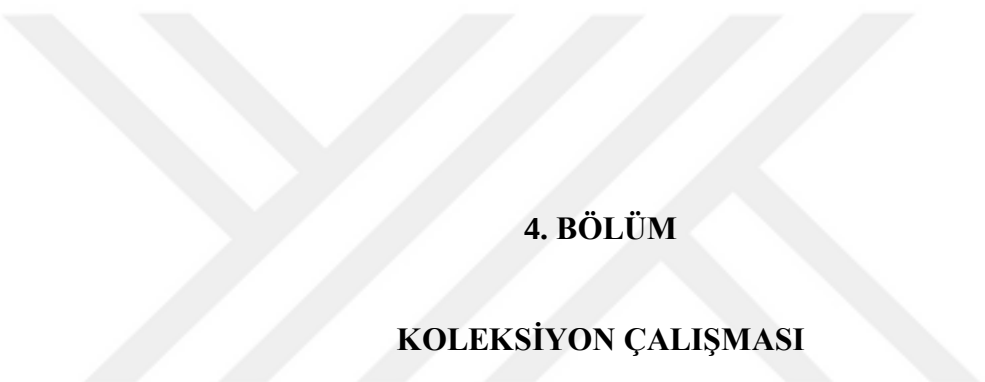
Yamamoto'nun kadın tasarımlarında yüksek topuk, kısa etek ya da dekolterler ile süslenmiş Batılı kadın sembolleri bulunmaz, hatta sanatçı bunu kasıtlı olarak dışlar (Şkil 66). Böylece yarattığı kıyafetlerin kesimleri hem erkek hem de kadın ölçüleri ile uyumlu olmasından dolayı tam olarak dekonstrüksiyon modasındaki giysiye yüklenen cinsiyetsizliği göstermektedir.

Yamamoto'nun tasarımlarında yer alan estetik yaklaşımların üzerine pek çok yorum yapılmıştır. Patricia Mears'a göre, yıllar boyunca yaptığı çalışmalar üç estetik ilkeyle şekillenmiştir: cinsiyet kimliğinin bulanıklaşması, siyahın dominantlığı ve yapısökümle ilişkili değerler (Shoshana ve Marzel, 2012: 14).

Yamamoto'nun tasarımlarında kullandığı trajedi ve yoksulluk göndermelerine sahip siyah, aynı zamanda tasarımlarda şıklık ve entelektüel göstergeleri içinde barındırır. Kesimlerinde yoğun dekonstrüktür hissedilen tasarımcı Japon geleneğini hissettiren bir anlayışa sahiptir. Yamamoto kıyafetlerini mesafelerden ayırır ve beklentilerini hafif uyuşmazlıklarla değiştirir (Vinken, 2005: 109). Formlara yüklediği titiz bütünlük sayesinde sosyal göstergeler olmaksızın sanatının etkilerini hissettirir. Özünde kadına saygı duyan tasarımcı, onlara kadınlık bağlamında yüklenen batılı kadın

kodlamasını (örneğin cinsellik ya da kışkırtıcılık gibi), renksizleştirerek kadın erkek arasındaki bağlantının yokoluşunu sağlamaktadır. 1990'lı yıllarda kadınlara özgü zerafeti içinde barındıran yeni alternatif yolları bulan Yamamoto, beden teşhirciliğinin etik dışı olduğunu savunur ve kendi estetik tutumuna ters olan bu durumu şu şekilde açıklar; “Bence bir kadının vücudunu saran kıyafetler giymesi erkeklerin eğlencesi olmak içindir. Asil görünmüyor. Ayrıca, diğer insanlara kendini fazlasıyla sergilemek zarif bir davranış değildir” (Shoshana ve Marzel, 2012: 18).

Tüm verilen bilgiler ışığında, androjen giysi tasarımları Yamamoto için, giysi ile kullanıcı bedeninin birbiri ile bütünleşmesini, kişinin biyolojik anlamda cinsel kimliğinin gizlenmesi gerektiğini savunmaktadır. Yeni dönem Japon tasarımcıların Kawakubo, Miyake ve Yamamoto tasarımlarında bu cinsel kimliksizlik sıklıkla karşılaşılır.



4. BÖLÜM

KOLEKSİYON ÇALIŞMASI

4. BÖLÜM

KOLEKSİYON ÇALIŞMASI

Bu çalışmada dekonstrüktif sanat yaklaşımının moda tasarımına yansması , japon moda tasarımcıları tarafından kendi tarzlarında yorumlanması , kavramın moda alanında yer bulmasındaki etkileri incelenmiş ve Yohji Yamamoto örneği üzerinden Yamamoto'nun yorumu ile detaylı olarak ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Yamamoto'nun dekonstruktivizmi tasarımlarına ideolojik , biçimsel, renksel olarak birden fazla şekilde yansıtmış olduğunu gözlemlenmektedir. Kendisine ait sözlü ifadelerde bunu desteklemektedir.

Kusursuzluk, mükemmel dikim, simetriye karşı gönderme yapan çoğunlukla siyah renkte, asimetrik, delik, kenarı kesik tasarımlar yaparak genellikle moda düşüncesinin kendisine bile isyan etmiş, ince işçilikten ve lüksten bilerek kaçınmış, karmaşadan beslenen yeni bir düzen yaratmıştır. Kusur Yamamoto için insani bir güzelliştir.

Avangarde ve hazır giyim tasarımlarında dekonstruktivizmi, temel tasarım ilkelerine karşıtlık, kumaş yapısında oynama veya değişiklik, geri dönüşümsel fikirler, stil karıştırmak, giysi ile beden uyumunu reddetmek, deneysel malzemelerin kullanımı, farklı giysi parçalarının bir araya getirmek olarak yansıtan bir estetik anlayışı ortaya koymuştur.

Yohji Yamamoto, tasarımlarına anlam ve anı yükleyerek ideolojisini şiirsel bir dil ile karşı tarafa geçirmek ister ve aynı zamanda tasarımlarını giyen kişinin ifade etmek istedikleride tasarımda birleşerek bir bütün oluşturduğuna inanır.

4.1. Koleksiyon Hikayesi

Koleksiyon ‘Sonbahar 2021’ (Pre Fall) ara dönem kadın kapsül koleksiyon olarak hazırlanmıştır. Kumaş olarak Yamamoto’nun vazgeçilmez imza kumaşı olan ceket, trenchkot ve pantolonlarında kullandığı %100 Yün elyaf, sık dokunmuş gabardin kumaş kullanılmıştır.

Tasarımların çift kat olan yerlerinde ikinci kumaş olarak ve pilise yapılmış yerlerinde yine koleksiyonlarında sıkça rastladığımız %57 Triasetat , %43 Polyester Kupra kumaş kullanılmıştır. Gabardin, kupra kumaşın birlikte kullanımı iki farklı biri düz diğeri dokulu yüzeyin birbirini ittirerek, aslında birbirini ortaya çıkartmasını sağlamıştır. Siyah koleksiyonun ana rengini oluştururken, dengesizliğin dengesi kırmızı renk ile vurgulanmaya çalışılmıştır.

Tasarımları giyen modeller özellikle Yamamoto’nun defilelerinde kullandığı mankenlerden esinlenilerek illüstrasyon haline getirilmiş ve androjen olmalarına özen gösterilmiştir.

Yamamoto’nun bütün koleksiyonları incelendikten sonra koleksiyonlarındaki ifade biçimleri derlenmiş, yorumlanmış ve koleksiyon bütünlüğü sağlanması açısından birkaç farklı yansımaya indirgenerek ifade edilmeye çalışılmıştır.

Koleksiyonda dekonstrüktif etki kalıpta model uygulamalarındaki farklı yaklaşımlar ile vurgulanmaya çalışılmıştır. Koleksiyondaki kalıp model uygulamalarında belirgin olarak katmanlı, çift kat, kumaş kullanımları, pile, pilise uygulamaları, zıt kumaş birleşimleri ve asimetri vurgulanmaktadır.

Tasarım stili olarak Androjen bir stil yaratılmaya çalışılmış aynı zamanda dekonstrüktif yaklaşımın yansıması olarak erkek formal giyimin temel parçaları olan ceket, pantolon, kaban, trençkot kalıpları asimetrik olarak bozulmaya uğratılmış ve salaş bir görüntü ile tezatlık yaratılarak isyankar ve normları kabul etmeyen ideoloji yasıtmaya çalışılmıştır.

Tasarım beden mesafesi korunmaya çalışılarak cinsiyet belirginliğinden uzak durulmuş, erkek temel kıyafetlerine pilise, pile detayları eklenerek tasarımlar iki cinsiyete eşit mesafede bırakılmıştır.

Tasarımlar oldukça komplike uygulamalardan oluşmaktadır. Sadece kalıp yöntemi tasarımların hayata geçirilmesinde yeterli olmayacağından yer yer drapaj teknikleri ile çalışılmış beden parçaları ana tasarıma monte edilmiştir. El işçiliği ve makine kullanımı ortak yürütülmüştür. Drapaj yöntemi el işi ve insan yapımı olarak hataya açık bir teknik olarak yer yer kusur gibi görünen sürpriz sonuçlar çıkartmış ve kusurun güzelliğini vurgulamıştır.

4.2. Tasarım Detayları



Şekil 67- Kapsül Koleksiyon Genel Görünüm.



Şekil 68- Mood Board 1 (Ayşegül KAPLAN BAĞCIK).



Şekil 69- Mood Board 2 (Ayşegül KAPLAN BAĞCIK).



Şekil 70- Tasarım Paftası 1.

Şekil 70'deki 1.Paftada trenchkot ön bedende ve kolda asimetrik olarak tasarlanmıştır. Yaka ve cep kalıp ölçüleri erkek trenchkot ölçülerinde düşünülmüştür. Kol evi ve beden kesimi oversize olacaktır.Trenchkot belden kesiktir, sağ ön alt beden çift kat kumaş ile duble dikilecektir. Sağ omuzdan inen aller parça kemer için köprü görevi görmektedir. Kemer çift kat temiz dikilecektir.Sol kol üzerinde 4 cm lik 4 adet pile bulunmaktadır, pilelerin başlangıç ve bitişi bedene tutturularak temizlenmiştir. Sağ ön bedende etek kısmında 4 cm lik 8 adet pile bulunmaktadır. Etek ucundan dışa kıvrılan parça en geniş yeri 15 cm bedene ek olarak dikilmiştir, sabittir. Sağ ve sol yakada kırmızı bobinle fonksiyonel olmayan ilik açılmıştır. Arka bedendeki aller sırt parçası bedene reglan kol evinden tutturulmuştur. Aller parça kola tutturulduktan sonra ters çevrilerek sabitlenmiştir.



Şekil 71- Tasarım Paftası 2.

Şekil 71'deki 2.Paftada trenchkot oversize tasarlanmıştır. Trenchkotun içindeki gömlek görünümü fonksiyonel değildir bedene sabittir.Ön ortada 3 cm lik gizli pat vardır. Pat içi kontrast kumaş ile temizlenmiştir. Sol ön bedende yarma cep bulunmaktadır ve süs üstten dikiş ile cep torbası sabitlenmiştir. Cep kapağı kalıp ölçüsü erkek trenchkot ölçüsündedir. Omuz üstlerinde 2 adet kol evinin altına doğru sıfırlanan 3 cm lik pile bulunmaktadır. Pilelerin içine tela koyularak havada kalması sağlanmış , sıfırlanan yerlerinden kol evinde temizlenmiştir. Kol ortalarında akordiyon kırma pens uygulanmıştır , her pens üzerinden düz dikiş ile çıma geçilmiştir. Kolda uygulanan 6 adet pens çalışması körük görüntüsünü ortaya çıkartmıştır. Arka bedende sırtta kruvaze aller parçalar omuza robadan tutturulmuştur. Arka bedendeki pilise çalışması 2 cmliktir, başlangıcı omuz robasının altındandır ve etek ucuna kadar devam etmektedir. Pilise parça tek kattır ve ucu lazer kesim ile temizlenmiştir.



Şekil 72- Tasarım Paftası 3.

Şekil 72'deki 3.Paftada trenchkot oversize tasarlanmıştır. Trenchkotun yakası bedene yatık, alt-üst yaka ayrımı ön ortaya doğru verilmiştir.Yakanın hemen altından 12 cm genişliğinde pat çalışması vardır, çift kat temiz olarak çalışılmıştır. Yaka ve patda renkler asimetrik hissi verilecek şekilde çapraz kullanılmıştır. Omuz üstünde yakanın üzerinden bedene sabitlenmiş, ön ve arka bedene sarkan aller parçalar bulunmaktadır. Bu parçalar çift kat kontrast kumaş birleşimi olarak temiz dikilmiştir. Arka bedendeki büyük düzensiz pile görüntüsü veren aller parçaya 6 cm lik ilik açılmış, ön bedenden arka bedene dönen kemer ilik içerisinden geçirilmiştir. Arka beden ortadan dikişlidir. Arka sağ bedenden 10 adet çift kat dikilmiş bedene sadece çıktığı yerden tutturulan aller parça monte edilmiştir. Bu işlem için drapaj yönteminden yararlanılmıştır.Trenchkotun dikimi bittikten sonra ayrıca dikilmiş parçalar beden üzerinde durması istenilen şekilde manken üzerinde işaretlenmiş, el ile tutturulmuştur.



Şekil 73- Tasarım Paftası 4.

Şekil 73'deki 4.Paftada kruvaze yelek ve yandan piliseli palazio pantolon kombinlenmiştir.Yeleğin yaka kalıbında asimetrik kayma yapılmıştır. Üst yaka 4 cm ön ortaya doğru içeri girmiştir ve bu kursurlu bir görünüm yaratmıştır. Ön orta kruvaze olarak kapanmakta ve yine asimetrik olarak etek ucuna doğru devam etmektedir. Yelek 2 ön, 4 yan, 2 arka toplamda 8 beden parçasından oluşmaktadır.Yan bedenlere göre ön beden 30 cm, arka beden 40 cm daha uzundur. Omuz kalıbı erkek omuz ölçüsüne göre yapılmış bu nedenle bedenden dışarıda bir görünüm sağlamıştır. Omuzlarda aynı zamanda havada keskin durmasını sağlamak için tela kullanılmış vatka ile desteklenmiştir. Yelek arka bedeninde sırt dekoltesinin hemen altından sağ ve sol tarafta 5'er tane çift kat dikilmiş bedene sadece çıktığı yerden tutturulan büyük düzensiz pile görüntüsü veren aller parça monte edilmiştir. Bu işlem için drapaj yönteminden yararlanılmıştır. Yeleğin dikimi bittikten sonra ayrıca dikilmiş parçalar beden üzerinde durması istenilen şekilde manken üzerinde işaretlenmiş, el ile tutturulmuştur.

Pantolon ön ortadan kruvaze olarak kapanmaktadır. Kemer asimetrik, sağ bedende 4 cm başlayıp sol bedende 10 cm de bitmiş, pervaz ile temizlenmiştir. Pantolon kalıbı ön ve arka bedende kup ile ikiye ayrılmıştır. Ön bedende kup aralığına 2 cmlik ucu lazer kesimle temizlenmiş piliseler yerleştirilmiş, arka bedende sadece bolluğu verilmiştir. Pantolon paça genişliği piliseler kapalı haldeyken ön bedende 40 cm arka bedende 40 cm toplam 80 cm genişliğindedir.



Şekil 74- Tasarım Paftası 5.

Şekil 74'deki 5.Paftada üst beden tasarımında nereden giyileceği belli olmayan bir görünüm elde edilmeye çalışılmıştır. Üst beden sağ kol altından yan beden boyunca gizli fermuar ile açılıp kapanmaktadır. Üst beden sadece sağ tarafta kup ile bedene oturtulmuş sol bedenden kup ile ayrılmıştır. Sol omuz başından itibaren ön bedenden arka bedene devam eden 8 adet çift kat dikilmiş büyük düzensiz pile görüntüsü veren, tek taraftan bedene sabitlenmiş parçalar dikilmiştir. Bu işlem için drapaj yönteminden

yararlanılmıştır. Yeleğin dikimi bittikten sonra ayrıca dikilmiş parçalar beden üzerinde durması istenilen şekilde manken üzerinde işaretlenmiş, el ile tutturulmuştur.

Pantolon ön ortadan sola doğru 20 cm kaydırmalı ve içe katlama paylı olarak kapanmaktadır. Kapanma payı kaydırmanın yarısı kadar 10 cm'dir. Pantolonun sağ bedeni üzerindeki çift katman belden birbirine sabittir, belden aşağısı aller olarak bedende döküm almıştır. Üst parçaya açılan cebin torbası alt katmandaki kumaştan oluşmaktadır, fonksiyonel değildir. Kemer 4 cm pervaz ile temizlenmiştir, içten ve dıştan düğmeleme şeklinde kapanmaktadır. Pantolonun sol bedeninde yine yan bedenden dökümü cep vardır, fonksiyoneldir.



Şekil 75- Tasarım Paftası 6.

Şekil 75'deki 6.Paftada ceket görünümlü elbise tasarımıdır. Tasarımda asimetri ön plandadır. Üst bedendeki ceket görünümünün önü göğüs ortasına kadar gelen düğmeler ile açılabilir. Bu şekilde kafadan geçirilerek giyilmesi planlanmıştır.

Yüksek asimetrik yakalı ceket görünümün ön ortasında kontrast kumaştan içi telalı üçgen parça eklenmiştir. Cekete yakadan itibaren tek taraflı sabitlenmiş parça asimetriyi vurgulamak için özellikle yerleştirilmiştir.Ön sağ beden altından arka bedene dönen 4 cm lik pileler sadece elbisenin üstünde görünen ceket kısmının ucuna sabitlenmiştir. Pileler elbise üzerinde hareket edebilmektedirler. Kol ortasından yarık , omuz başından ve manşette birleştirilmiş çift kat olarak dikilmiştir. Kolun içi kontrast kumaştandır. Ceketin altından çıkıyormuş görünümü veren elbisenin devamında ön bedende degajelik verilmiş ve içi kontrast kumaşla temizlenmiştir. Etek ön bedende 3 parçadır. Ön ortadaki parça elbisenin genel boyundan 30 cm uzun ve kontrast kumaşla çift kat temiz dikilmiştir.

SONUÇ

Yüzyıllar boyunca Batı modası, Avrupa haute couture tasarımının dayanak noktası olan cinsellik, cazibe ve statü erdemlerini zenginleştiren yapılandırılmış ve uyarlanmış bir forma sıkı sıkıya bağlıydı. 1990’larda batının tasarımlarında bulunan geleneksel şıklık anlayışını yıkan Japon moda tasarımcıları ideolojilerinden hiç taviz vermeden giysilerin tasarım yönünün önemli olduğu kadar felsefi bir ifade yöntemi olduğunu savundular ve moda karşıtı (anti-moda) bir moda anlayışı ortaya çıkarttılar.

Literatürde “Paris’te Japon devrimi” yada “yoksulluğun estetiği” olarak iki zıt şekilde anılan bu dönem hala tartışmalara sebep olurken giysi tasarımlarına yansıyan zıtlık bir çeşit ironi gibi durmaktadır. Dekonstrüktif sanat yaklaşımını benimsemiş Japon giysi tasarımcıları asimetrik, kesik, yırtık ve bitmemiş görünümler ortaya koyarken bu durum bazı kesimler tarafından çağdaş toplumda aşırı metalaşmanın bir örneği olan sosyal bir meydan okuma biçimi olarak kullanılmıştır. Sembolik ve felsefi bir kavram içinde bireyin ve toplumun kendini ifade biçimi olan tasarımlara dekonstrüktif sanat yaklaşımı kumaş, renk, kalıp ve drapaj teknikleri ile yansıtılmıştır.

Hem doğrudan hem de dolaylı yollarla Yamamoto, haute couture'un tüm özelliklerine meydan okuyan giysi tasarımları yapıp üreterek tipik olarak 'moda karşıtı' dekonstrüktif eğilimlerin önünü açmış, estetik karşıtlığının farklı bir formunu ortaya koymuştur. Yirminci yüzyıl modasının evrimine katkıları kültürün, kavramsallaştırmanın ve deneyimin sanatta olduğu gibi modaya da entegre olabileceği fikrinin altını çizer.

Dekonstrüktivist yaklaşımın içindeki sürrealist hayalgücü, batının kabul ettiği estetik norm ve gelenekselci yapıya karşı bir tepki olarak kabul edilir. Vücut formunun cinsellikle nitelenmesini ortadan kaldırır, kişinin kendi özgür iradesiyle seçtiği giysileri kendini ifade biçimi olarak kullanmasını destekler. Siyahın matem, beden cinsiyet, asimetrinin yanlış, deformasyonun çirkin olarak yüzeysel bakış açılarıyla değerlendirilmesini kökten değiştirmiş, zıtlıkların yeni bir estetik oluşturabileceğini

ortaya koymuştur. Giysiye felsefi bir anlam katmış ve giyen kişilerinde bu anlamı kendince yorumlamasına izin vermiştir. Keskin çizgileri, net bir estetiği ve güzellik anlayışını, yüzeysel ve sığ bakış açısı, kurallı giyimi açıkça reddetmiş ve kabul edilmeyi başarmışlardır.



KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları

KARAÖREN, F. N. (1997). *Arts and Crafts, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 1 içinde (s.143-144). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

LONGMAN (2005). *Longman Dictionary of Contemporary English*, Publisher: Harlow. ISBN/ISSN: 1405811285 9781405811286 1405811269: 395).

MARX, K. (2003). *Kapital 1*, Cilt (Çev. Alaattin Bilgi) Eriş Yayınları. Oxford Ansiklopedik Sözlük (1990). İstanbul: Yılmaz Yayınları.

TDK, (2012). *Büyük Türkçe Sözlük*, Ankara: Türk Dil Kurumu; Basım Yılı: 2012; Basım Yeri.

Kitaplar

AKAY, Ali (2002). *Postmodern Görüntü*, İstanbul: Bağlam Yayınları.

AMBROSE, Gavin, HARRIS, Paul (2012). *Görsel Moda Tasarımı Sözlüğü*, İstanbul: Literatür Yayınları.

BARBAROSOĞLU, Fatma (2013). *Moda ve Zihniyet*, İstanbul: İz Yayıncılık.

BAUDELARI, Charles (2003). *Modern Hayatın Ressamı*, çev. Artun Ali, İstanbul: İletişim Yayınları.

BAUDOT, Francois (1997). *Yohji Yamamoto*, London: Thames and Hudson.

BAYKAM, Bedri (1994). *Maymunların Resim Yapma Hakkı*, İstanbul: Literatür Yayınları.

BECHER, Tony (1989). *Academic Tribes and Territories*, Buckingham: Open University Press.

- BEKTAŞ, Dilek (1992). *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BİNGÖL, Yüksel (1993). “Bauhaus ve Endüstriyel Gelişmenin Sanat Eğitime Etkileri”. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sempozyumu*, 20-23 Mayıs, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- BLACK, Sandy (2006). *Fashioning Fabrics: Contemporary Textiles in Fashion*, London: Black Dog Publishing. ISBN 9781904772415.
- BLACKMAN, Cally (2014). *Modanın Tarihi 1900'den Bugüne*, çev. Kaan Onur Kaftanoğlu, İstanbul: Kerasus Yayınları.
- BRENNINKMEYER, Ingrid (1963). *The Sociology of Fashion*, Paris: Librairie Du Recueil.
- CRANE, Diana (2003). *Moda ve Gündemleri Giyimde Sınıf, Cinsiyet ve Kimlik*, çev. Özge Çelik, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- DAVIS, Fred (1997). *Moda, Kültür ve Kimlik*, çev. Özden Arıkan, İstanbul: Yapı Kredi Yay..
- DE MARLY, Diana (1991). *Worth: Father of Haute Couture*, NewYork: Holmes & Meier Pub.
- DEMİR, Zekiye (1997). *Modern ve Postmodern Feminizm*, İstanbul: İz Yay.
- VASSILEV, A. DIETERLE, C. (2004). “Paris–St. Petersburg Alexandre Vassiliev Koleksiyonundan Avrupa Modasının Üç Yüzyılı”, *Sakıp Sabancı Müzesi Sergi Katologu*, İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları.
- EAGLETON, Terry (2011). *Postmodernizmin Yanılsamaları*, çev: Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ENGLISH, Bonnie (2011). *Japanese Fashion Designers - The work and influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo*, England: Berg.

ETİKE, Serap (2001). *Desen*, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

FISCHEL, A., BAGGALEY, A., O'HARA, S., STURGEON, A., GERSH, C., KHURANA, A. (2013). *Moda Geçmişten Günümüze Giyim, Kuşam ve Stil Rehberi*, çev. Duygu Özen, İstanbul: Kaknüs Yayınları.

GECZY, Adam, KARAMINAS, Vicki. (2012). *Fashion and Art*, London: Berg.

GOMBRICH Ernst (1997). *Sanatın Öyküsü*, çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran. İstanbul: Remzi Kitabevi.

HAMPSON, Norman (1991). *Aydınlanma Çağı*, çev. Jale Parla, İstanbul: Hürriyet Vakfı yayınları.

HARVEY, David (2010). *Postmodernliğin Durumu*, (5. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.

HODGE, B., MEARS, P., SIDLAUSKAS, S. (2006). *Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture*, New York, Thames & Hudson

JACKSON, Lesley (2002). *Twentieth-Century Pattern Design*, New York: Princeton Architectural Press.

JEANGERE, Abel (2000). *Modernite Nedir?*, Çev. Nilgün Tural, Ankara: Vadi Yayınları.

KARACA Alaattin (2007). *Roman*, Türk Edebiyatı, İstanbul.

KAWAMURA, Yuniya (2005). *Fashion-ology: An Introduction to Fashion Studies - Dress, Body, Culture*, Oxford: Berg.

KİPÖZ, Şölen (2015). *Sürdürülebilir Moda*, İstanbul: Yeni İnsan Yayın Evi.

KÜÇÜKERMEN, Önder (1996). *Endüstri Tasarımı*, İstanbul: Yem Yayın.

LEHNERT, G. (2000). *Fashion*, (1. Baskı). Londra: Laurence King Publishing.

- LEVENTON, Melissa (2006). *Artwear Fashion and Anti-Fashion*, London: Thames & Hudson.
- LIGAYA, S, ROMANO, A. (2011). *Yohji Yamamoto- Yohji Yamamoto and The Museum; A Contemporary Fashion Narrative*, London: V&A Publishing.
- MACKENZIE, Mairi, (2017). *...İzmler Modayı Anlamak*, Çev. Mahmut Tuna, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- MELLER, Susan (1991). *Textile Designs: 200 Years of Patterns for Printed Fabrics*, London: Thames & Hudson.
- MORRIS, William (2003). *The Beauty of Life: William Morris and the Art of Design*, London: Thames & Hudson.
- MURPHY, Richard (1999), *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- PIAZZA, Adrianna (2016). *FASHION 150 150 years / 150 designers*, London: Laurence King Publishing.
- QUINN, Bradley (2003). *The Fashion of Architecture*, Oxford: Berg .
- ROSS, Kristin (2002). *May '68 and It's Afterlives*, Chicago and London: The University Chicago Press.
- SARUP, Madan (1995). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*, Çev: A. Baki Güçlü. Ankara: Ark Yayınevi.
- SORGER, R., UDALE, J. (2013). *Moda Tasarımının Temelleri*, İstanbul: Literatür Yayınları.
- SÖZEN, Metin, TANYELİ, Uğur (1996). *Sanat Kavramı ve Terimleri Sözlüğü*, 4. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.

- SUDJIC, Deyan (1990). *A Blueprint Monograph: Ron Arad: Restless Furniture*. Rizzoli International Publications, Incorporated. ISBN-10 0847811565
- ŞAYLAN, Gencay (2009). *Postmodernizm*, Ankara: İmge Kitabevi.
- TERRY, Jones (2012). *Yohji Yamamoto*, Köln: Taschen
- TUNALI, İ. (2009). *Tasarım Felsefesi: Tasarım Modelleri ve Endüstri Tasarımı*, 3. Baskı, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- TURNER, Bryan S. (2003). *Oryantalizm, Postmodernizm ve Globalizm*, çev. İbrahim Kapaklıkaya, 2. Basım, İstanbul: Anka Yay.
- VINKEN, Barbara (2005). *Fashion Zeitgeist- Trends and Cycles in the Fashion System*, çev. M. Hewson, New York: Berg.
- WATSON, Linda (2007). *Modaya Yön Verenler*, İstanbul: Günvel Yayıncılık. Ltd.
- WOLLEN, Peter (1998). *Addressing the Century: 100 Years of Art and Fashion*, Published by Hayward Gallery Publishing. ISBN 10: 1853321834 ISBN 13.
- YANIKLAR, Cengiz (2006). *Tüketimin Sosyolojisi*, İstanbul: Birey Yayınları.

Makaleler

- AKBOSTANCI, İ. (2012). “21. Yüzyıl Lif Sanatında Teknoloji Etkisi”. *Odessa 1. Uluslararası Sanat Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, İstanbul: Kemerburgaz Matbaası.
- AVCI, Ozan (2010). “Moda Tasarımı Ve Mimarlık İlişkisi Bağlamında Dönüştürme Bilgisinin Mimarlık Eğitimindeki Önemi”, *Selçuklu Üniversitesi, Mimarlık Eğitiminin Dünü Bugünü Yarını Ulusal Sempozyumu*, 25-27 Kasım 2010, 423-433, Konya.

- BİNGÖL, Yüksel (1993). “Bauhaus ve Endüstriyel Gelişmenin Sanat Eğitime Etkileri”. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sempozyumu*, 20-23 Mayıs, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- BİRKAN, Tuncay (1992). “Modernlik Olarak Sosyalizm ve Postmodernizm”, *Birikim*, İstanbul, Şubat, (34).
- ÇİLEROĞLU Birsen ve BALCI Mine (2018). “Dekonstrüksiyon Kavramsalında Moda Tasarımı” *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS)* June, (4), 13-28.
- ÇUBUK Züleyha, (2017). “Batı Uygarlığının Modern Kahraman Kültü Dandy Görüngüsünün 1839-1923 Dönemi Türk Tiyatrosundaki İzleri”, *Millî Kültür Araştırmaları Dergisi (MİKAD)*, 1(2) Aralık.
- ENES, Öznur, (2017). “Moda Dünyasında Zarafetin İnce Dokunuşu”, *Adres Dergisi*, (21) 69.
- ERDEN AYHÜN, S. (2013). “Kuşaklar Arasındaki Farklılıklar Ve Örgütsel Yansımaları”, *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Ekonomi Ve Yönetim Araştırmaları Dergisi*, 2(1): 93-112.
- ERİNÇ, S. M. (1994). “Postmodernizm’in Tanımı”, *Anadolu Sanat*, Kasım 1994, (2) 3.
- GEZER, Hale (2008). “Üretim Alanında Tekstil ve Mimari Arasındaki Etkileşim”, *İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, 7(13): 21-49.
- GIVRY, De Valerie (1998-1999). “Sanatın Yakın Dostu Moda”, çev. Ayşegül Sörnezay, *P Kültür Sanat Antika Dergisi*, (12), 21.
- GÖKSEL, Nevbahar, UTKUN, Emine (2009). “Moda Tasarımında Japon Özgünlüğü” *Japanese Originality in Fashion Design” 10th 2009 Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Fashion Arts& Design Symposium with International Participation October 18- 24, 2009 Eskişehir/ Uluslararası Katılımlı Güzel Sanatlar ve Tasarım Sempozyumu 18-24 Ekim, Eskişehir.*

- GÜNAY, A. (2012). “Giyside Sanatsal Yaklaşım”, *Akdeniz Sanat Dergisi*, Kasım 7(1): 51-54. Mart 15, 2016 tarihinde alındı.
- HATİPLER, Mustafa (2017). “Postmodernizm, Tüketim”, *Popüler Kültür ve Popüler Kültür ve Medya Bilgi* (34) Yaz/Summer: 32-50.
- İLK YAZ, Gürleşen Feyza (2013). “Sanatta Avangardın Tüketimi Üzerine”, *Yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, (10): 29-16 ISSN 1307-9840.
- KAHRAMAN, Hasan Bulent (1992). *Varlık Dergisi*, Kasım, 12.
- KING, C. W., RING. L. J. (1980). “The Dynamics of Style And taste Adoption And Diffusion: Contributions and Fashion Theory”, *Advance in Consumer Research*, 7(1): 13-16.
- KWON, Hae Sook (2007). “Deconstructionism in Issey Miyake’ s Fashion Design”, *Journal of Fashion Business*, 11(6): 87-100.
- MCDERMOTT, C. (2008). “Contemporary Design: Date 1900-Today”, *Design Museum*, London: Carlton Books
- MÖNGÜ, Bahtinur (2013). “Postmodernizm ve Postmodern Kimlik Anlayışı”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17 (2): 27-36.
- ÖZTÜRK, Emine (2018). “Türkiye ve Fransa’da 1968: Fransa’daki Mayıs Ayaklanmasını Başlatan Öğrenci Hareketinden Farklı Yönleriyle Türkiye’de Sosyalist Öğrenci Hareketi”. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19(34): 371-415.
- PARKER, Jan (2002). “A New Disciplinarity: Communities of Knowledge, Learning and Practice”, *Teaching in Higher Education*, 7 (4): 37.
- SAYDAM, Oktay (2009). “Yazında “Dekonstrüksiyon” Kavramı. Trakya üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi”, *Frankofoni Dergisi*, 21, 159-171.

- SAYIN, Önal (1994). “Moda ve Toplumsal Katmanlar”, *Sosyoloji Dergisi*, Ege Üniversitesi, (5). 100-107
- SEZER. Birkan Uysal (1993). “Postmodernizm ve ikinci Cumhuriyet”, *Amme İdaresi Dergisi*. 26(1): 27-42.
- ŞENER, Y. (2005). “Modadaki Mimarlık, Mimarlıktaki Moda”, *Art&Decor Dergisi*, 143, 116.
- TAVŞAN, Filiz, SÖNMEZ, Elif (2018). “Mekân ve Moda İlişkisi: Bir Workshop Deneyimi” *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi* 11(21): 159-160.
- TAŞTEPE, Çiğdem (2018). Modada Sürdürülebilirlik Ve Post-Modernizm Arakesitinde Brikolaj Tekniği Kullanımı https://www.researchgate.net/publication/327014544_MODADA_SURDURULEBILIRLIK_VE_POST-MODERNIZM_ARAKESITINDE_BRIKOLAJ_TEKNIGI_KULLANIMI, Erişim Tarihi: 12.Ekim. 2019.
- TİMUR, Kemal (1999). “Tanımı Yapılamayan Postmodernizm”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1): 319-323.
- ÜNSAL, G., SARI, Safiye (1997). “Paris’te Bir Samuray, ISSEY MIYAKE”. *E.Ü. Tekstil ve Konfeksiyon Dergisi*, 7(4).
- YAŞAR, Neslihan (2010). “Kumaş Modasında Yenilikçi Etkiler”, *Sanat Dergisi*, 0 (13), 117-127. Retrieved from <http://dergipark.org.tr/ataunigsfd/issue/2601/33481>
- YILMAZ, Şahin Zennube (2018). “Umberto Eco’nun Gülün Adı Romanında Anlatıcı ve Kurmaca Dünya”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(5): 195.

ZBOROWSKA, Agata (2014). “University of Warsaw Uses and abuses of history: A case of a Comme des Garçons fashion show”. *Critical Studies in Fashion & Beauty*, 5(2) © Intellect Ltd Article. English language. doi: 10.1386/csfb.5.2.233_1 CSFB 5 (2) pp. 233–252 Intellect Limited 2014 s:233-252.

Kitap İçi Bölüm

ERKMEN, N. (2009). “Bauhaus ve Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi”, *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*, İstanbul: İletişim Yayınları.

HUYSEN, Andreas (1993). “Postmodernin Haritasını Yapmak”. çev. Mehmet Küçük). *Modernite Versus Postmodernite*. (Der. Mehmet Küçük), içinde. Vadi/Toplum Yayınları. İstanbul.: s. 107-130.

IWAGAMİ, M. (2002). “19th Century”. Akiko Fukai (Ed.), *The Collection of the Kyoto Costume Institute Fashion: A History from the 18th to the 20th Century* içinde (s.149-330). Köln: Taschen

KALOUCHE, Fouad, MIELANTS, Eric (2008). “Dünya Sisteminin ve Sistem Karşıtı Hareketlerin Dönüşümü: 1968-2005”, *Toplumsal Hareketler - 1750-2005 Dipten Gelen Dalga*, William G. Martin (koordinatör), çev. Deniz Keskin, Versus Yayınları.

Basılmamış Kaynaklar

AYAN, A. (2013). *Dekonstrüksiyon İçin Tasarım Tekniklerinin Türkiye’de Uygulanabilirliği*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

AÇIMUZ, Nagehan (2013). *Mimarlık Ve Moda Tasarımı Arakesitinde Bir Okuma*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

- DİNÇER, Aylin (2012). *Çağdaş 5 Türk Bestecisinin Postmodern Eserlerinin İncelenmesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı, İstanbul.
- GÜLEN AKSOY, Leyla (2014). *Post Modern Moda Estetiği*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı Tekstil ve Moda Tasarımı Programı, İstanbul.
- GÖRGÜL, Emine (2002). *Dekonstrüktivist Söylemin Avant-Garde Bağlamda Tartışılması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- GÜNAY, Ayşe (2009). *Çağdaş Giysi Tasarımında Sanatsal Biçim Arayışları (İssey Miyake ve Kuşağı Örneğinde)* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil Tasarımı Anasanat Dalı, İstanbul,
- KARACA, Yasemin (2010). *Reklamlarda Kadın İmgesi ve Tüketim Kültürü Oluşturmadaki Rolü: Ulusal Televizyon Reklamlarına İlişkin Bir Uygulama*, Doktora Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.
- PEKTAŞ, Hafize (2006). *Moda ve Postmodernizm*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim İş Öğretmenliği Bilim Dalı, ABD, Konya.
- TARHAN, Ahmet Bora (2010). *Türkiye’de Postmodernizmle Değişen Siyasetin Siyasal İktidara Yansıması*, Yayınlanmamış Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi ABD, İzmir.

İnternet Kaynakları

- BİNGÖL Ulaş (2017). “Postmodernizm ve Gelenek”, *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]*, Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı, 3: 20-33, Yükleme Tarihi: 03.03.2017 - Kabul Tarihi: 25.05.2017 <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/396085>.
- ÇELİKSAP, Sefa, (2015). “Giyim ve Modanın Kısa Öyküsü”, *Aydın Sanat*, (1): 57-64, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/357980>, (Erişim Tarihi: 2 Kasım 2019)
- DEĞERLİ GEYİK, Nursen (2018). “21. Yüzyılda Giyilebilir Sanatın Öncü Moda Tasarımcıları”, *İdil*, 2018, 7(51): 1413-1426, <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1540980474.pdf> (Erişim Tarihi: 12. Temmuz 2019)
- FURNISS, Jo-Ann (2013). Comme des Garçons. PARIS, March 2, 2013 (<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2013-ready-to-wear/comme-des-garcons> Erişim Tarihi 02.03.2019)
- İŞBİLEN Ayşe (2015). “Moda Tasarımında Anlatı ve Kültürel Kaynakları” <http://www.ayk.gov.tr/wpcontent/uploads/2015/01/%C4%B0%C5%9EB%C4%B0LEN-Ay%C5%9Fe-MODA-TASARIMINDA-ANLATI-VE-K%C3%9CLT%C3%9CREL-KAYNAKLARI.pdf>, (Erişim Tarihi 02.04.2019).
- KIRILMAZ, Harun, AYPARÇASI, Fatma (2016). “Modernizm ve Postmodernizm Süreçlerinin Tüketim Kültürüne Yansımaları”, *İnsan ve İnsan*, 3, Bahar/Spring 2016, 32-58 e-ISSN: 2148-7537, www.insanveinsan.org, 43.
- MADEN, Feray (2008). Dinamizm, Dekonstrüktivizm ve Aykırı Mimarlık, <http://mimdap.org/2008/02/dinamizm-dekonstruktivizm-ve-aykyry-mimarlyk/> (Erişim Tarihi: 03.04.2019).

MARZEL Shoshana Rose (2012). Yohji Yamamoto Designer, Artist, Thinker Issue:6 April - October *Design Museum Holon Magazine* (yayın tarihi June 28-2012) https://www.academia.edu/21618086/_Yohji_Yamamoto_Designer_Artist_Thinker_The_Magazine_of_the_Design_Museum_Holon_Issue_6_2012 (Erişim Tarihi: 05.03.18).

MIYAKE, Issey (2004),The Concepts and Work of Issey Miyake, THE MIYAKE ISSEY FOUNDATION, MIYAKE DESIGN STUDIO ISSEY MIYAKE INC. <http://mds.isseymiyake.com/im/en/work/> (Erişim Tairhi: 02.03.2019).

MORAR, Sandhya Laloo (2010). *Design Innovation by Japanese Designers Miyake, Kawakubo, and Yamamoto*. In J.E. Vollmer (Eds.). Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion: East Asia. Oxford: Berg Publishers. Erişim Tarihi: 2.şubat 2018, frPARIS,MARCH 2, 2013om www.bloomsburyfashioncentral.com

ÖZÜDOĞRU, şakir (2017). *Modada Melezleşme Olgusu ve Japon Moda Tasarımcıları Örneği*, 123-137, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/317181> (Erişim Tarihi: 02.04.2019)

şENEL, Elif, KARAOĞLU, Hülya (2017). “Postmodern Dönemde Estetik Ve Tüketim Kavramları Açısından Sanat ve Moda Etkileşimi”, *ulakbilge*, 2017, 5(10): 305, <http://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1490186444.pdf> (Erişim Tarihi: 2 şubat 2020)

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/105336> (Erişim Tarihi: 05.06.2019)

<https://trc-leiden.nl/trc-needles/organisations-and-movements/artistic-movements/arts-and-crafts-movement> (Erişim Tarihi: 05.06.2019)

<https://www.bauhaus-dessau.de/en/history/bauhaus-dessau.html> (Erişim tarihi 05.06.19)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O73390/jumper-kawakubo-rei/> (Erişim Tarihi: 02.09.2019)

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/163117?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Yohji+Yamamoto&offset=20&rpp=20∓pos=36> (Erişim Tarihi: 03.06.2019)

<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1995-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#24> (Erişim Tarihi 04.06.19)

<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2000-ready-to-wear/yohji-yamamoto/slideshow/collection> (Erişim Tarihi: 04.06.2019)

<https://www.interiordesign.net/articles/16973-frank-lloyd-wright-biography-chronicles-the-iconic-architect-s-redemption-in-new-york/> (Erişim Tarihi: 12.01.20)

https://garmentstructuringarchitecture.files.wordpress.com/2012/12/skinbones_exhibition_guide.pdf (Erişim Tarihi: 02.03.2020)

<https://www.vogue.com/article/madonna-blonde-ambition-jean-paul-gaultier-cone-bra> (Erişim Tarihi: 02.05.2019)

<http://www.eyeseestyle.com/en/diary/helmut-lang-archive-ollection-photos> (Erişim Tarihi: 02.05.2019)

<https://www.heroine.com/the-editorial/comme-des-garcons-diversity> (Erişim Tarihi: 02.05.2019)

<https://archivings.net/tagged/Yohji+Yamamoto/page/2> (Erişim Tarihi: 03.06.2019)

<https://www.anothermag.com/fashion-beauty/11129/perpetual-revolution-the-paradox-of-yohji-yamamoto> (Erişim Tarihi: 03.06.2019)

<https://www.heroine.com/the-editorial/master-class-issey-miyake> (Erişim Tarihi: 03.12.2019)

<https://www.isseymiyake.com/pleatsplease/en/concept/> (Erişim Tarihi: 02.03.2019)

<https://www.heroine.com/listings/3481937-issey-miyake-issey-miyake-aw2002-military-green-deconstructed-patchwork-vest-jacket-jp3-l> (Erişim Tarihi: 05.06.2019)

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/79854> (Erişim Tarihi: 02.03.2020)

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/80949> (Erişim Tarihi: 02.03.2020)

<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-1992-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#59> (Erişim Tarihi: 03.05.19)

<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-1995-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection> (Erişim Tarihi: 03.05.19)

<https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2017/rei-kawakubo> (Erişim Tarihi: 03.02.2019)

<https://london.doverstreetmarket.com/new-spaces> (Erişim Tarihi: 03.02.2019)

<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2013-ready-to-wear/comme-des-garcons> (Erişim Tarihi: 02.03.2019)

<https://www.nycgo.com/photo-galleries/fashioning-the-avant-garde> (Erişim Tarihi: 02.03.2019)

<https://www.anothermag.com/fashion-beauty/11129/perpetual-revolution-the-paradox-of-yohji-yamamoto> (Erişim Tarihi: 02.04.2019)

<https://yohjiyamamoto2015.wordpress.com/yohji-1998-wedding-dress/> (Erişim Tarihi: 03.02.2019).

<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2009-ready-to-wear/yohji-yamamoto/slideshow/collection#10> (Erişim Tarihi: 05.03.20)

<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2008-ready-to-wear/yohji-yamamoto> (Erişim Tarihi: 05.03.20)

<https://omoharareal.com/navi/news/detail/2043> (Erişim Tarihi: 05.03.2020)

https://www.goodreads.com/book/show/1109410.Yohji_Yamamoto (Erişim Tarihi: 05.03.20)

<http://www.vogue.it/en/encyclo/designers/y/yohji-yamamoto> (Erişim Tarihi: 02.04.2019)

<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2011-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#11> (Erişim Tarihi: 05.03.2020)

<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2008-menswear/yohji-yamamoto/slideshow/collection#45> (Erişim Tarihi: 05.03.2020)

<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2009-ready-to-wear/yohji-yamamoto> (Erişim Tarihi: 05.03.2020)

<http://mds.isseymiyake.com/im/en/work/> (Erişim Tarihi: 24.03.2019)

<http://mds.isseymiyake.com/im/en/work/> (Erişim Tarihi: 01.08.2019)

<https://www.idesign.wiki/wiener-werkstatte-vienna-workshop-1903-1932/> (Erişim Tarihi: 03.06.2019)

https://garmentstructuringarchitecture.files.wordpress.com/2012/12/skinbones_exhibition_guide.pdf (Erişim Tarihi: 02.03.2020)

<http://the-rosenrot.com/2012/08/the-brilliance-of-issey-miyake-a-retrospective.html> (Erişim Tarihi: 24.03.2019)

<https://www.theguardian.com/fashion/2018/feb/15/the-view-from-the-front-row-a-history-of-the-fashion-show-photo-essay> (Erişim Tarihi: 07.12.2019)

<https://www.moma.org/collection/works/100361> (Erişim Tarihi: 10.11.2019)

ÖZGEÇMİŞ

1982 yılında, İzmir’de doğdu. 2000 yılında Karşıyaka Anadolu Meslek Lisesi Moda Tasarımı bölümünde eğitimini tamamladı ve yine 2000 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü’nde başladığı lisans eğitimini 2005 yılında tamamladı.

2005 yılında İzmir’de tasarımcı olarak özel sektörde profesyonel iş yaşantısına başladı ve İstanbul’a taşındığı 2013 yılına kadar aralıksız tam zamanlı olarak ihracat ve iç piyasa firmalarında tasarımcılık görevine devam etti. Tasarımcı olarak hazır giyim departmanlarının çoğunda çalışmış bu süreçte hem giysi, hem baskı tasarımı yapmıştır.

2013 yılında İstanbul’da kariyerine yeni bir yön vererek akademik iş yaşantısına kadrolu öğretim görevlisi olarak başladı ve hala devam etmektedir.

Bu süreçte eşzamanlı olarak farklı vakıf üniversitelerin de de yarı zamanlı ders vermekte ve tasarımcılık görevini freelance olarak devam ettirmektedir.

2017 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat dalı’nda yüksek lisans eğitimine başlamıştır.