

T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
RESİM-İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI

1945'TEN GÜNÜMÜZE BATI TOPLUMLARINDA
SANAT VE MODA ETKİLEŞİMİ

Elif ŞENEL

DOKTORA TEZİ

Danışman
Yrd. Doç. Dr. Hülya KAROĞLU

Konya - 2013



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü

BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Öğrencinin

Adı Soyadı **Elif ŞENEL**

Numarası **068309033004**

Ana Bilim / Bilim Dalı **Güzel Sanatlar Eğitimi / Resim-İş Eğitimi**

Programı Tezli Yüksek Lisans Doktora

Tezin Adı **1945'ten Günümüze Batı Toplumlarında
Sanat ve Moda Etkileşimi**

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Öğrencinin imzası
(İmza)



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü

DOKTORA TEZİ KABUL FORMU

Öğrencinin	Adı Soyadı	Elif ŞENEL		
	Numarası	06 8309033004		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi / Resim-İş Eğitimi		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input type="checkbox"/>	Doktora <input checked="" type="checkbox"/>	
	Tez Danışmanı	Yrd. Doç. Dr. Hülya KAROĞLU		
Tezin Adı	1945'ten Günümüze Batı Toplumlarında Sanat ve Moda Etkileşimi			

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan 1945'ten Günümüze Batı Toplumlarında Sanat ve Moda Etkileşimi başlıklı bu çalışma 25./04./2013 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı	Danışman ve Üyeler	İmza
Yrd. Doç. Dr. Hülya Karoğlu		
Prof. Dr. Melek GÖKAY		
Doç. Dr. İlham Enveroğlu		
Doç. Dr. Abdulgani ARIKAN		
Yrd. Doç. Dr. Hafize PEKTAŞ		

Önsöz

Hayatın her alanında disiplinler arası yaklaşımın baskın olduğu bir dönemde yaşamaktayız. İkinci Dünya Savaşı büyük devrimleri ve değişimleri beraberinde getirmiş, bu devrimler ve değişimler özellikle Batı dünyasında sanat, tasarım ve düşün alanlarında tüm ifade ve iletişim biçimlerini etkilemiştir. Sanatın ve tasarımın tanımı değişime uğramış, kurallar yıkılmaya ve alışılmış değerler geçerliliğini yitirmeye başlamıştır. Tüm diğer popüler kültür biçimleri gibi Batılı toplumların egemenliği altında olan sanat ve moda, disiplinler arası yaklaşımın etkisiyle bariz biçimde birbirinden etkilenen iki alan olmuştur. Aslında on dokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren erimeye başlayan sanat ve moda disiplinleri arasındaki sınırlar, yirminci yüzyılın ikinci yarısından bu yana iyice yok olmaya yüz tutmuştur. Postmodernizmin ilk ışıklarının da etkisiyle artan bu erime, hem sanat hem moda safında kendini yoğun biçimde hissettirmiştir. Bu araştırma, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Batı toplumlarında sanat ve moda arasındaki etkileşime dair bilgi yokluğundan yola çıkılarak yapılmıştır. Türkiye'de hem sanat hem de moda alanında eğitim gören bireylere Batı temelli bir eğitim verilmektedir. Günümüz sanatını ve modasını anlamlandırma çabası içinde olan bireylerin, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki süreçte Batı'da sanat ve modaya ait temel gelişmeleri ve bu iki disiplinin birbiriyle olan ilişkisini bilmeleri onlara fayda sağlayacaktır. Dileğim, Türkiye'de bu konuda çokça hissedilen kaynak eksikliği de dikkate alındığında, bu araştırmanın bir rehber niteliğinde olmasıdır.

Araştırmanın her aşamasında destek ve katkılarını esirgemeyen danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Hülya Karoğlu'na, bilgi ve tecrübeleri ile önemli katkılar sağlayan Prof. Dr. Melek Gökay'a, bana bu konuyu araştırma fikrini aşıl原因an değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Hafize Pektaş'a, bu süreçte hep yanımda ve destek olan ailemin tüm fertlerine teşekkür ederim.



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü

Öğrencinin	Adı Soyadı	Elif ŞENEL		
	Numarası	068309033004		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi/Resim-İş Eğitimi		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input type="checkbox"/>	Doktora	X
	Tez Danışmanı	Yrd. Doç. Dr. Hülya KAROĞLU		
Tezin Adı	1945'ten Günümüze Batı Toplumlarında Sanat ve Moda Etkileşimi			

1945'TEN GÜNÜMÜZE BATI TOPLUMLARINDA
SANAT VE MODA ETKİLEŞİMİ

Geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısından itibaren tüm alanlarda disiplinler arası bir yaklaşım bariz olarak hissedilmektedir. Sanat ve moda bu alanlar içinde birbirini oldukça etkileyen iki alandır. Bu iki disiplin arasındaki sınırlar, İkinci Dünya Savaşı'ndan ve daha sonra postmodernizm dalgasının özellikle Batı dünyasını ele geçirmesinden bu yana iyice belirsizleşmeye başlamıştır. 1945'ten günümüze Batı toplumlarında sanat ve moda arasındaki etkileşime ışık tutmak bu araştırmanın amacını oluşturmuştur.

Araştırmada veri toplama tekniği olarak doküman analizi uygulanmıştır. Bu yöntem kapsamında, Türkçe ve yabancı dilde yazılı kaynaklardan ve internet kanalıyla ulaşılan bilgilerden yararlanılmıştır. Elde edilen bulgular konuyu örneklendiren görseller ile desteklenmiştir. Veri analiz tekniği olarak betimsel analiz kullanılmıştır. Alıntılar yapılmış, veriler temalara göre özetlenip yorumlanmış ve temalar birbirleriyle ilişkilendirilmiştir.

Araştırmanın sonucunda sanatın ve modanın dolaylı ve direkt pek çok yoldan birbirini etkilediği tespit edilmiştir. Dolaylı etkileşim anlamında; bu iki alanı aynı çerçevede bir araya getiren kavramlar olarak *tarihsel süreç ve avangardizm, estetik ve meta toplumu, üretim ve tüketim* açılarından ve direkt etkileşim anlamında; *görüntüsel esinlenme* açısından çeşitli bağlamlarda kapsamlı bir etkileşimin

gerçekleştirdiği ortaya konulmuştur. Çalışmanın sonucunda 1945'ten günümüze Batı toplumlarında sanat ve moda etkileşimi, bu beş kategori altında ele alınmıştır.

Yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanatta ve modada yeni estetik yönelimlerin, avangard eğilimlerin eş zamanlı olarak gözlemlendiği ve bu iki disiplini birbirine yaklaştırdığı tespit edilmiştir. Ayrıca sanatı ve modayı meta kategorisinde değerlendiren kültür endüstrisi kavramı, kâr odaklı bir toplumu vurgulamış ve tüketim toplumu, kitle kültürü, popüler kültür, metalaştırma ve meta estetiği gibi kavramları ön plana çıkarmıştır. Sanat ve modanın, bu kavramlar çerçevesinde bir araya geldikleri ortaya konulmuştur. Yanı sıra üretim yöntemleri ve tüketim biçimleri açısından sanat ve modanın paylaştığı açılar belirlenmiş; sanatçıların ve modacıların yaratımlarını benzer üretim teknikleriyle gerçekleştirdikleri ve benzer tüketim biçimleri sergileyerek alıcıda birbirine yakın izlenimler bıraktıkları tespit edilmiştir. Kuramsal benzerliklerinin dışında daha direkt bir etkileşim bağlamında; sanat ve moda etkileşimini görsel olarak ortaya koyan durumlar tespit edilmiştir. Bu anlamda önce sanatçının moda tasarımcısı olarak çalıştığı veya moda unsurlarını sanatsal yaratımlarında kullandığı, daha sonra modacının sanata ait bir tarzı moda tasarımı üzerinde veya moda sunumunda dekoratif bir unsura dönüştürdüğü örnekler ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Moda, Etkileşim



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü

Öğrencinin	Adı Soyadı	Elif Şenel		
	Numarası	068309033004		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi/Resim-İş Eğitimi		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input type="checkbox"/>	Doktora	X
	Tez Danışmanı	Yrd. Doç Dr. Hülya KAROĞLU		
Tezin İngilizce Adı		Art and Fashion Interaction in the West from 1945 to Present		

ART AND FASHION INTERACTION
IN THE WEST FROM 1945 TO PRESENT

A interdisciplinary approach has been seen obviously in all areas since second half of the last century. Among these areas, art and fashion are two areas interacting quite. The borders between these two disciplines have begun to become uncertain widely since II World War and then that time when postmodernism wave invaded especially the west. The purpose of this research is to shed light to art and fashion interaction the west from 1945 to present.

Document analysis method as data gathering technique has been applied in the research. The informations that can be reached via Turkish and foreign written sources and internet have been used in the context of the method. The obtained findings have been supported by samples visually. Descriptive analysis as data analysis technique has been used. The subject has been quoted from the documents, data have been interpreted by summing up in terms of the themes and the themes have been associated to each other.

In the consequence of the study, it has been determined that art and fashion have affected each other through plenty indirect and direct ways. It has been set that a comprehensive interaction has occurred in various contexts from the point of *historical process and avangardism, aesthetic and commodity society, production and consumption* as concepts which bring close together these two areas in the same frame in the meaning of an indirect interaction and from the point of *visual*

inspiration in the meaning of a direct interaction. In the consequence of the study, art and fashion interaction in the west from 1945 to present has been tackled in these five categories.

It has been determined that new aesthetic trends, avangard tendencies in art and fashion since second half of the twentieth century have been seen simultaneously and approximated these two disciplines each other. Besides the culture industry concept which interpreted art and fashion in commodity category has emphasized profit-minded a society and brought the concepts as consumption society, mass culture, popular culture, commodification and commodity aesthetic into the forefront. It has been revealed which art and fashion have come together in these concepts. Moreover the same views which art and fashion have shared with regards to production methods and consumption styles have been determined; it has been stated that artists and fashion designers have created their works by similar production techniques and make alike impressions on audience by exhibiting similar consumption styles. In addition to theoretical similarities of the areas, in the context of a direct interaction, situations which have presented art and fashion interaction visually have been identified. In this sense, findings which exemplify that before an artist works as fashion designer or uses fashion elements in her / his artistic creations, after a fashion designer transmutes a style related to art into a decorative element on a fashion design or fashion show have been put forth.

Keywords: Art, Fashion, Interaction.

İÇİNDEKİLER

Bilimsel Etik Sayfası.....	iii
Tez Kabul Formu	v
Önsöz.....	vii
Özet	viii
Summary.....	x
İçindekiler	xii
Şekiller Listesi.....	xiv
Giriş	1
BİRİNCİ BÖLÜM – 20. Yüzyıl Başlarından 1945’e Kadar Batı Toplumlarında Sanat ve Modaya Genel Bakış.....	15
1. 1. 1900-1945 Arası Dönemde Sanat.....	15
1. 2. 1900-1945 Arası Dönemde Moda	30
1. 3. 1945 Öncesinde Sanat ve Moda Etkileşimi	37
İKİNCİ BÖLÜM – 1945’ten Günümüze Batı Toplumlarında Sanat ve Moda.....	57
2. 1. 1945-1960 Arası Dönemde Sanat ve Moda.....	57
2. 1. 1. 1945-1960 Arası Dönemde Sanat.....	58
2. 1. 2. 1945-1960 Arası Dönemde Moda	74
2. 2. 1960’lı Yıllarda Sanat ve Moda	103
2. 2. 1. 1960’lı Yıllarda Sanat.....	104
2. 2. 2. 1960’lı Yıllarda Moda	150
2. 3. 1970’li Yıllarda Sanat ve Moda	184
2. 3. 1. 1970’li Yıllarda Sanat.....	196
2. 3. 2. 1970’li Yıllarda Moda	229
2. 4. 1980’li Yıllarda Sanat ve Moda	259
2. 4. 1. 1980’li Yıllarda Sanat.....	260
2. 4. 2. 1980’li Yıllarda Moda	282
2. 5. 1990’lı Yıllardan Günümüze Sanat ve Moda	311
2. 5. 1. 1990’lı Yıllardan Günümüze Sanat	312
2. 5. 2. 1990’lı Yıllardan Günümüze Moda.....	324

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM – 1945’ten Günümüze Batı Toplumlarında Sanat ve Moda Etkileşimi	366
3.1. Tarihsel Süreç ve Avangardizm Açısından Sanat ve Moda Etkileşimi	368
3. 2. Estetik ve Meta Toplumu Açısından Sanat ve Moda Etkileşimi	399
3. 3. Üretim Açısından Sanat ve Moda Etkileşimi	408
3. 4. Tüketim Açısından Sanat ve Moda Etkileşimi	413
3. 5. Görüntüsel Esinlenme Açısından Sanat ve Moda Etkileşimi	430
3. 6. Sanat ve Moda İçin Nihâî Sözler	473
Sonuç	478
Kaynakça	482
Özgeçmiş	511

Şekiller Listesi

Şekil No	Sayfa No
1. Henri Matisse, <i>Yeşil Çizgi</i> , 1905	16
2. Vassily Kandinsky, <i>Kuleli Manzara</i> , 1908	18
3. Pablo Picasso, <i>Avignonlu Kızlar</i> , 1907	19
4. Umberto Boccioni, <i>Uzayda Sürekliliğin Benzersiz Formları</i> , 1913.....	20
5. Giacomo Balla, <i>Tasmalı Köpeğin Dinamizmi</i> , 1912	20
6. Piet Mondrian, <i>Broadway Boogie Woogie</i> , 1942-43	22
7. Hermann Fischer'in Duvar Kagıdı ve Josef Albers'in Meyva Kâsesi Tasarımları, 1923	24
8. Marcel Duchamp, <i>Şişelik</i> , 1914.....	27
9. Meret Oppenheim, <i>Nesne</i> , 1936	28
10. René Magritte, <i>Başyapıt</i> , 1955	29
11. Fransa Deauville Sayfiyesinde Gösterişli Aksesuarları, Kat Kat Etekli, Yüksek Yakalı ve Bol İşçilikli Elbiseleriyle Hanımefendiler ve Hasır Şapkaları, Kusursuz Dikişli Takım Elbiseleriyle Zarif Beyefendiler,1903 ...	32
12. Erkek Rollerini Üstlenen Kadınlar	33
13. Jacques Doucet, 20'lerin Silüetini Yansıtan Çizimleriyle Vücut Hatlarını Gizlediği Gece Kıyafeti Tasarımları, 1924/25	34
14. Set Tasarımını Picasso ve Kübist Heykeltıraş Henri Laurens'in Yaptığı Diaghilev Rus Balesi Yapımı <i>Le Train Bleu</i> İçin Chanel Kostüm Tasarımları, 1924	34
15. Bir Defile Salonundan Görüntü, 1935	36
16. Kamu Modası, 1942.....	37
17. Kadın Çelik İşçileri, 1942	37
18. Fernand Léger, <i>Kırmızı ve Yeşiller İçindeki Kadın</i> , 1914.....	43
19. Paul Poiret, Gece Elbisesi, 1922/23.....	43
20. Giacomo Balla, Erkek Takım Elbisesi, 1914	45
21. Fortunato Depero Tasarımı Fütürist Yeleklerle Depero ve F. T. Marinetti, 1924.....	45
22. Varvara Stepanova, Spor Giysi Tasarımı, 1923	48

23. Liubov Popova, Ceket Tasarımı, 1923-24	48
24. Liubov Popova, Kumaş Tasarımı, 1923-24	49
25. Sonia Delaunay, <i>Eşzamanlı Giysi</i> Tasarımı, 1924	50
26. Elsa Schiaparelli ve Salvador Dali, Ayakkabı Biçimli Şapkalar, 1937	52
27. <i>Uluslararası Sürrealist Sergi</i> 'den Andre Masson'un Çalışması, 1938	53
28. <i>Uluslararası Sürrealist Sergi</i> 'den Oscar Dominguez'in Çalışması, 1938.....	53
29. Salvador Dali, <i>Yanan Zürafa</i> , 1936-37.....	54
30. Elsa Schiaparelli, Dali'nin <i>Yanan Zürafa</i> 'sından İlham Aldığı, Çekmece Cepli Ceket Tasarımı, 1936.....	54
31. Salvador Dali, <i>Istakoz Telefon</i> , 1936.....	55
32. Elsa Schiaparelli, Dali'den İlham Aldığı Istakoz Baskılı Beyaz İpek Elbise, 1937	55
33. Man Ray, <i>Gözlemevi Zamanı-Moda</i> , <i>Gözlemevi Zamanı-Aşıklar</i> İsimli Eserinin Önünde Jacques Fath Giysi Tasarımı İçin Moda Çekimi, 1936.....	56
34. Man Ray, Oscar Dominguez Tasarımı El Arabası Üzerinde Lucien Lelong Giysi Tasarımı İçin Moda Çekimi, 1937	56
35. Hans Hofmann, <i>Kompozisyon</i> , 1942.....	61
36. Arshile Gorky, <i>Agony</i> , 1947.....	61
37. Jackson Pollock Çalışırken	64
38. Jackson Pollock, <i>Büyülü Orman</i> , 1947	64
39. Franz Kline, <i>New York, N. Y.</i> , 1953.....	65
40. Willem de Kooning, <i>Woman I</i> , 1950-52.....	65
41. Barnett Newman, <i>Sözleşme</i> , 1949	67
42. Mark Rothko, <i>Sarı Üzerine Beyaz, Sarı ve Kırmızı</i> , 1953	67
43. Ad Reinhardt, <i>Mavi Soyut</i> , 1953	68
44. Clyfford Still, <i>Indian Kırmızısı ve Siyah</i> , 1946	68
45. Nicolas de Stael, <i>Deniz Kenarındaki Figürler</i> , 1952	69
46. Alberto Burri, <i>Çuval</i> , 1954.....	69
47. Wols, <i>Kompozisyon</i> , 1947.....	70
48. Georges Mathieu, 1954.....	70
49. David Smith, <i>Avustralya</i> , 1951	72
50. Zoltan Kemeny, <i>Dalgalanmalar</i> , 1959.....	72

51. Jean Dubuffet, <i>Joe Bousquet Yatakta</i> , 1947.....	73
52. Karel Appel, <i>Sorgulayan Çocuklar</i> , 1948.....	74
53. Asger Jorn, <i>Donmuş Suyun Gizemi</i> , 1970.....	74
54. Amerikan Gençliği Tarafından Benimsenen Üniforma, 1950 İlkbaharı	78
55. Chanel'in Klasik Takım Elbisesi, 1960'lar	80
56. Jacques Griffe, <i>Çuval Elbise</i> , 1958.....	80
57. Bele Oturan Klasik Bir Dior Takımı, 1950'lerin Başları.....	80
58. Pierre Cardin, Yüzü Kapatın Ruf Benzeri Pilili Yakasıyla Bir Palto Tasarımı, 1958	80
59. Sansasyonel Yeni Bikini, 1946.....	82
60. Claude Saint-Cyr, Geniş Kenarlı, Üçgen Açılı Şapka Tasarımı, 1940'ların Sonları	84
61. Simone Mirman, Takkeyi Anımsatan Küçük Tepesi ve Büyük Transparan Kenarlığıyla <i>Horizon Şapka</i> , 1952	84
62. Hermés Tasarımı <i>Kelly Bag</i>	84
63. Amerikan <i>Lucite Çanta</i> , 1950'ler	84
64. Lucien Lelong, <i>Moda Tiyatrosu</i> 'ndan Puantiyeli Şifon Yazlık Elbise, 1945/46.....	88
65. Cristobal Balenciaga, <i>Moda Tiyatrosu</i> 'ndan Yünlü Kumaştan Bir Döpiyes, 1945/46.....	88
66. Jacques Fath, Büyük Kuşağı ve Pilileri Olan Bir Gece Elbisesi, 1954	90
67. Emilio Schubert, Bir İtalyan Haute Couture Tasarımı, 1951	90
68. Christian Dior, <i>New Look</i> Zarafetine Örnek Kokteyl Elbisesi, 1949	92
69. Christian Dior, <i>Flight Line</i> , 1948	92
70. Yeni Görünüm Modasına Direnen Kadınlar	93
71. Renkli ve Rahat Amerikan Kolej Görünümü	95
72. <i>The Wild One</i> 'da Tüm Zamanların Motorcu Klasliğini Yaratın Brando	98
73. <i>West Side Story</i> Müzikalinin Film Versiyonunda <i>Riff</i> Rolüyle Russ Tamblyn	99
74. Klasik Edward Tarzını Yansıtan Bir Teddy Boy Fotoğrafı, Londra, 1954....	99
75. İngiliz Motosiklet Çetesi <i>The Devil's Henchmen</i> , 1971	101
76. Valentino, Deri Ceket, 1990'lar	102

77. Versace, Deri Ceket, 1990'lar	102
78. Jasper Johns, <i>Boyanmış Bronz 2: Bira Kutuları</i> , 1964	107
79. Richard Hamilton, <i>Günümüzün Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir?</i> , 1956	109
80. David Hockney, <i>Aslan Yattığı Yerden Belli Olur</i> , 1964	110
81. Allen Jones, <i>Meraklı Kadın</i> , 1964-65	110
82. Robert Rauschenberg, <i>Yatak</i> , 1955	111
83. Jasper Johns, <i>Dört Yüzlü Hedef Tahtası</i> , 1955	111
84. Andy Warhol, <i>Marilyn Diptik</i> , 1962	114
85. Andy Warhol, <i>Brillo Box</i> , 1964	114
86. Roy Lichtenstein, <i>Whaam!</i> , 1963	115
87. Chuck Close, <i>Susan</i> , 1972	117
88. Richard Estes. <i>Otobüs Yansımaları</i> , 1972	117
89. Yves Klein, <i>Örtülü Antropometri 20 Vampir</i> , 1960	120
90. Jean Tinguely, <i>New York'a Hürmeten</i> , 1960	120
91. Philip Pearlstein, <i>Tahta Kanepede Dinlenen Kadın Model</i> , 1974	121
92. Joseph Cornell, <i>Kutunun İçindeki Kuş</i> , 1943	122
93. Richard Stankiewicz, <i>İsimsiz</i> , 1961	122
94. Alan Kaprow, <i>6 Bölümde 18 Oluşum'dan Bir Sahne</i> , 1959	124
95. Alan Kaprow, <i>Oto Yıkama</i> , Eylül 1964	124
96. Robert Rauschenberg, <i>Dans Olayı</i> , 1966	125
97. Helen Frankenthaler, <i>Hareketli Mavi</i> , Eylül 1973	127
98. Ellsworth Kelly, <i>Turuncu ve Yeşil</i> , 1966	129
99. Jack Youngerman, <i>Roundabout</i> , 1970	129
100. Frank Stella, <i>Taht-ı Süleyman I, Açılçer Serisinden</i> , 1967	130
101. Dan Flavin, <i>25 Mayıs Köşegeni</i> , 1963	132
102. Donald Judd, <i>İsimsiz</i> , 1968	132
103. Nicolas Schöffer, <i>Chronas 8</i> , 1967-68	135
104. Pol Bury, <i>Yedi Rafta Onaltı Top ve Onaltı Küp</i> , 1966	135
105. Victor Vasarely, <i>NB 22 Caope</i> , 1968	138
106. Bridget Riley, <i>Blaze 4</i> , 1963	138
107. Yoko Ono, <i>Kesip Biçme İş</i> , 1964	142

108.	Joseph Beuys, <i>Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır</i> , 1965.....	142
109.	Çeşitli Sanatçılar, <i>Fluxkits</i> , 1964	143
110.	George Maciunas, <i>Fluxpost (Gülümsemeler)</i> , 1977-78	143
111.	Robert Arneson, <i>George'un Portresi</i> , 1981.....	145
112.	Eva Hesse, <i>Not Yet</i> , 1967.....	146
113.	Lucas Samaras, <i>İsimsiz</i> , 1973-74	146
114.	Michelangelo Pistoletto, <i>Çaputçu Venüs</i> , 1967	148
115.	Jannis Kounellis, <i>İsimsiz</i> , 1969	149
116.	André Courrèges, <i>Siyah Beyaz Fütüristik Tasarım</i> , 1965	152
117.	Paco Rabanne, <i>Plastik Geometrik Parçalardan Yaptığı Elbiseler</i> , 1960 Sonları	152
118.	Yves Saint Laurent, <i>Golf Takım Elbisesi (1967); Pantolon-Etek (1968); Erkek Takım Elbisesi Çizgisinde Pantolon Takım (1969)</i>	154
119.	Mary Quant, <i>Pantolon Takımlar</i> , 1960'lar	155
120.	Emilio Pucci, <i>1980'lerin Likralı Tek Parça Spor ve Egzersiz Giysilerine İlk Örnek Teşkil Edebilecek Şık Kayak Kıyafeti</i> , 1960	157
121.	Adolfo, <i>Adolfo of Emme Şapka Markası için Fiyonk Tasarımı</i> , 1960	159
122.	<i>1960'ların Tipik Tarzını Yansıtan; Sentetik Çiçeklerin Taçyapraklarıyla Takma Kirpikler</i>	159
123.	<i>60'ların Swinging London Sahnesinin ve Mini Etek Ekolünün Orijinal Sembölü Cici Kız Twiggy</i>	161
124.	Jacqueline Kennedy, <i>Oleg Cassini Tasarımı Minimalist Elbise ve Ceket, 1962</i>	161
125.	<i>Time Magazine Dergi Kapağı</i> , 15 Nisan 1966.....	163
126.	<i>Carnaby Caddesi</i> , 1960'lar	163
127.	<i>Londra Carnaby Caddesi</i>	164
128.	Mary Quant, <i>PVC Malzemeli Quant Afoot Ayakkabı Koleksiyonuyla Tamamladığı Mini Tasarımları</i> , Ağustos 1967	166
129.	<i>Modlar</i> , 1976.....	169
130.	<i>Rocker'lar</i> , 1978.....	169
131.	<i>Roma'da Genç Bir Hippi</i> , 1970	175
132.	<i>Londra'da Hippi Seyahatinden Bir Yolcu</i> , 1971.....	175

133.	<i>Çiçek Gücünün Modaya Getirdiği El Yapımı Tarz</i>	177
134.	Bir Sentetik Lif Reklamında Kullanılan Hippi Görseli.....	177
135.	André Courrèges, Uzay-Çağı Modası 1965 İlkbahar Koleksiyonu	178
136.	Emilio Pucci, Plastik Baretli Hostes Kostümü, 1965.....	178
137.	Pierre Cardin, Uzay Tasarımlarından Bir Örnek, 1966.....	179
138.	Paco Rabanne, Metal Elbise, 1969.....	179
139.	Scott Kâğıt Şirketinin Kâğıt Elbiseleri, 1966	181
140.	Harry Gordon, Poster Elbiseler.....	181
141.	Pierre Cardin, Çiçekli Vinil Elbise, 1969.....	181
142.	Rudi Gernreich, Güneş Siperliği, Capezio Tasarımı Vinil Çizmeler ve Örgü Mayo, 1965.....	181
143.	Twiggy'nin Sunduğu Plastik Şeffaf Elbise.....	181
144.	Biba, 1964.....	184
145.	Barbara Hulanicki'nin 1930'ları Andıran Nostaljik Biba Tasarımları, 1970'lerin Başları	184
146.	Francis Bacon, <i>Çarmıha Gerilme İçin Üç Çalışma</i> , 1962.....	199
147.	Joseph Kosuth, <i>Bir ve Üç Sandalye</i> , 1965.....	207
148.	Bruce Nauman, <i>Cilalama Hot</i> , 1966-67.....	208
149.	Daniel Buren, <i>Çerçevenin İçinden ve Ötesinden</i> , 1973.....	208
150.	Veruschka, Hippi Akımının Beden Sanatı Üzerindeki Etkisi.....	211
151.	<i>Farklılık İsteyen Gençliğin Dövme ve Piercing'li Beden Sanatı</i>	211
152.	Dennis Oppenheim, <i>İkinci Derece Yanık Bir Okuyucunun Durumu</i> , 1970	212
153.	Pınar Yolaçan, <i>İsimsiz</i> , 2001.....	212
154.	Yves Klein, <i>Mavi Dönemin İnsanölçümleri</i> , 9 Mart 1960	213
155.	Gunter Brus, <i>Kendini Boyama: Kendini Yaralama</i> , 1965	216
156.	Chris Burden, <i>Cennete Giriş</i> , 15 Kasım 1973	218
157.	Gilbert & George, <i>Şarkı Söyleyen Heykel</i> , 1970.....	218
158.	Rebecca Horn, <i>Parmak Eldivenler</i> , 1972	218
159.	Nam June Paik, <i>Canlı Heykel İçin TV Sütyen</i> , Mayıs 1969.....	218
160.	Judy Chicago, <i>Yemek Daveti</i> , 1974-79.....	222
161.	Robert Smithson, <i>Spiral Jetty</i> , Nisan 1970.....	226

162.	Christo, Paketlenmiş <i>Yeni Köprü</i> , Paris. 1975-85	227
163.	Robert Kushner, <i>Perdeleri Koy</i> , 1983	228
164.	Kabarık Saçları ve İspanyol Paça Pantolonlarıyla Ünlü Amerikalı <i>The Three Degrees</i> Müzik Grubu, 1974	235
165.	Gösterişli Beyaz Kostümü ile David Bowie, 1970'ler	235
166.	Mini ve Maksi Bir Arada, 1969	237
167.	<i>Hot Pants</i>	237
168.	Kenzo, Kısa Ceketler, Büyük İşlemeli Bereler, Boğazlı Kazaklar ve Çizgili Taytlarla Kış Modası, Sonbahar / Kış 1971	239
169.	Kadife Ceket ve Şapka Takımlarıyla Günün Modası, 1973	239
170.	Peter Blake ve Jann Haworth, Beatles <i>Sergeant Pepper'ın Yalnız Kalpler Klubü</i> Albüm Kapağı, 1967	245
171.	Beatles <i>Sergeant Pepper</i> Taklidi Üniforma	245
172.	<i>Doktor Zhivago</i> Filminden Sahneler, 1965.....	248
173.	Missoni Tasarımı Örgü Giysi, 1975	249
174.	<i>Cumartesi Gecesi Ateşi</i> Filminde John Travolta	250
175.	Halston ve Onun Tasarımlarını Giyen Bazı Müşterileri, Mart 1975.....	251
176.	Askeri Kamuflaj Baskılı Etek ve Kızılhaç Motifli Tişört ile Askeri Tarz	253
177.	Askeri Kamuflaj Baskılı Ceketle Bir Japon Genç Kız	253
178.	1970'ler ve 1980'ler Boyunca Hüküm Süren <i>Doc Martens</i> Botlar	254
179.	Sex Pistols Fanlarından Oluşan İlk Londra Punk Grubu <i>Bromley Contingent</i> in Bir Üyesi ve 70'li Yılların Önemli Punk İkonlarından <i>Soo Catwoman</i>	256
180.	Özenle ve Çok Zaman Harcayarak Yapılmış Saçları ve Makyajlarıyla Punk Kızlar	256
181.	Londra Kral Yolu'nda Punklar, 1980.....	257
182.	Zandra Rhodes, <i>Kavramsal Şıklık</i> Koleksiyonu, 1977.....	258
183.	Jean Paul Gaultier, 70'lerin Punk Ezgileri, Yaz 1994.....	258
184.	Bir AIDS Panosunda Prezervatiflerin Sanatsal Kullanımı, 1989	261
185.	Georg Baselitz, <i>En Kirişi</i> , 1983	264
186.	Sigmar Polke, <i>B-Mode</i> , 1987.....	264

187.	Susan Rothenberg, <i>Kırmızı Sancak</i> , 1979.....	267
188.	Donald Sultan, <i>Dört Limon</i> , 1985	267
189.	Keith Haring, <i>One-Man Show</i> , 1982	268
190.	Jean-Michel Basquiat, <i>Artistik Süreç Teması Noter</i> , 1983	268
191.	Howard Hodgkin, <i>Venedik'te Yatakta</i> , 1984-88	269
192.	Ross Bleckner, <i>Yoksulluk Buketi</i> , 1986	269
193.	Cindy Sherman, <i>İsimsiz Film Kareleri No. 2</i> , 1977.....	271
194.	Cindy Sherman, <i>İsimsiz Film Kareleri No. 224 (Caravaggio'nun Bacchus'u)</i> , 1990.....	271
195.	Barbara Kruger, <i>İsimsiz</i> , 1987.....	273
196.	Sherrie Levine, <i>Çeşme (Duchamp'tan Sonra: A. P.)</i> , 1991.....	273
197.	Damien Hirst, <i>Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fizikî İmkânsızlığı</i> , 1991	274
198.	Bill Woodrow, <i>Tutulma</i> , 1985	276
199.	Louise Bourgeois, <i>le Défi</i> , 1991.....	276
200.	Jeff Koons, <i>Yeni İki Katlı Islak / Kuru Shelton</i> , 1981	279
201.	Jeff Koons, <i>Michael Jackson ve Balonlar</i> , 1988.....	279
202.	John Miller, <i>Dick / Jane</i> , 1981	281
203.	Mike Kelley, <i>Çocukluk Masumiyetinin Nostaljik Canlandırması</i> , 1990	281
204.	Yohji Yamamoto, <i>Sonbahar / Kış 1986/87</i>	285
205.	Christian Lacroix, <i>18. Yüzyıldan İlham Aldığı Kısa Krinolinli Etek</i> , <i>Yaz</i> 1987	285
206.	Azzedine Alaïa, <i>King of Cling</i> , 1987	289
207.	Patrick Cox, <i>Vivienne Westwood İçin Platform Ayakkabı</i> , 1984.....	292
208.	Manolo Blahnik, <i>Bağciksız Gece Ayakkabısı</i> , 1989/90.....	292
209.	Dikkat Çekici Giyim ve Kraliyet Stiliyle Diana 1983'te Bir Düğünde ..	294
210.	Miami Vice Dizisindeki Rolüyle Don Johnson	294
211.	Madonna ve Özenle Yaratılmış <i>Özensiz Kılığı</i> , 1985	295
212.	Madonna'nın Hayranlarına Sunduğu Stil	295
213.	Giorgio Armani, <i>Sonbahar / Kış 1984/85</i>	298
214.	Calvin Klein, <i>Sonbahar / Kış 1983/84</i>	298

215.	Thierry Mugler; 1988, Polyester-Triasetat Karışımı; 1990, Sekiz Renkli Yünlü Gabardinden Patchwork ve 1980'ler, Yünlü Gabardinden Geniş Omuzlu Ceket Tasarımı	299
216.	Tenis Yıldızı Suzanne Lenglen, Patou Tasarımı Spor Kıyafetiyle, 1926	300
217.	Jamie Lee Curtis <i>Perfect</i> Filminde Antreman Kıyafetiyle, 1985.....	300
218.	Virginia Slims Sigaraları, <i>Ginny Jogger</i> , 1977.....	301
219.	Norma Kamali, Pamuklu Trikoda Spor Giysi Tasarımı, <i>Sweats Koleksiyonu</i> , İlkbahar 1981.....	301
220.	Sörfçü Tarzıyla Benzerlik Gösteren Kaykaycı Tarzına Bir Örnek, Banbury / İngiltere, 1987	303
221.	Londra Notting Hill'da Rastafarianlar, 1980'lerin Ortaları.....	303
222.	Kansai Yamamoto, Kabuki Tiyatrosu İçin Tasarımlar, 1971	306
223.	Issey Miyake, Chanel'in "Moda Mimarlıktır" Sözüünü Doğrular Nitelikte Dev Triko Tasarımları, 1982.....	306
224.	Comme Des Garçons'tan Bir Tasarım	309
225.	Yohji Yamamoto, İlkbahar / Yaz 1998	309
226.	Ann Demeulemeester, İlkbahar / Yaz, 1997.....	310
227.	Carrie Mae Weems, <i>İsimsiz</i> , 1992.....	315
228.	Carrie Mae Weems, <i>İsimsiz</i> , 1992.....	315
229.	Glenn Ligon, <i>İsimsiz</i> , 1990	316
230.	Lorna Simpson, <i>Tedbirli Koşullar</i> , 1989.....	317
231.	Kara Walker, <i>Kölelik Kölelik</i> , 1997	317
232.	James Luna, <i>Kültürel Nesne</i> , 1987-90.....	318
233.	Jimmie Durham, <i>La Malinche</i> , 1988-91.....	318
234.	Yasumasa Morimura, <i>Portre (Futago)</i> , 1988	319
235.	Matthew Barney, <i>Cremaster 4</i> Videosu, 1994.....	319
236.	Kiki Smith, <i>Virjin Mary</i> , 1991	321
237.	David Wojnarowicz, <i>İsimsiz</i> , 1991 (Baskı 1993).....	321
238.	Felix Gonzalez-Torres, <i>İsimsiz (Başlangıç)</i> , 1994.....	321
239.	İlya Kabakov, <i>Aklını Kaçırtdı, Soyundu, Çırlıçiplak Kaçtı</i> , 1983-90	322
240.	Christian Boltanski, <i>Ölü İsviçre'yi Muhafaza</i> , 1990.....	322

241.	Jonathan Lasker, <i>Belirsiz Bir Evrenin İfadeleri</i> , 1994	323
242.	Tracey Emin, <i>My Bed</i> , 1999	323
243.	Fukuichi Yosida, <i>Paper Art 7</i> , 1998.....	323
244.	Matthew Barney, <i>Drawing Restraint 9: Shimenawa</i> , 2005	324
245.	Vivienne Westwood, Erkek Giysileri ve İncir Yapraklı Taytıyla Kadın Giyimi, Sonbahar / Kış 1989.....	326
246.	Jean Paul Gaultier, Madonna İçin Tasarladığı <i>Füze Sütyen Korse</i> , 1990	326
247.	Alexander McQueen, Londra Moda Haftası Eylül 1996.....	335
248.	Helmut Lang, Geleneksel Parkayı Lüks Şehirli Spor Giyime Çevirdiği Tasarımı, Sonbahar / Kış 1998	337
249.	Ozwald Boateng, Cesur Rengi ve Keten Kumaşıyla Erkek Takım Elbisesi, İlkbahar / Yaz 2001.....	337
250.	Miuccia Prada, <i>Miu Miu</i> Markası İçin Sandalet Tasarımı, 1999	341
251.	Yeniden Moda Olan 1980'lerin Favorisi Bel Çantaları, 2010	341
252.	Ten Rengi Body'si, Ceketi ve İlginç Saçıyla Lady Gaga, 2009	343
253.	Julia Roberts, Valentino Tasarımı Gece Elbisesiyle, Mart 2001	343
254.	Walter van Beirendonck, <i>Estetik Teroristler</i> , İlkbahar / Yaz 1999.....	346
255.	Gareth Pugh, Sonbahar / Kış 2006	346
256.	Jean Paul Gaultier, Manken ve Etnik Malzemeleriyle Yansıttığı Kabile Tarzı, İlkbahar / Yaz 1994	348
257.	John Galliano, Masailerden İlham Aldığı Koleksiyonu, İlkbahar / Yaz 1997	348
258.	Glastonbury Festivali'nden Grunge Tarzına Bir Örnek, 1993.....	351
259.	Marc Jacobs, Perry Ellis Grunge Şov, İlkbahar / Yaz 1993	351
260.	Zincirlere Asılmış Logolar, Rasta Saç Örgüleri ve Renkli Tişört.....	353
261.	Rap'çi Tupak Shakur, Hip-Hop Giyim Tarzı ve Belinde Silahıyla Tehlikeyi Çağrıştıran Bir Görüntü, 1993	353
262.	Rıfat Özbek, <i>Yeni Çağ</i> Koleksiyonu, İlkbahar / Yaz 1990.....	356
263.	Giorgio Armani, Sonbahar / Kış, 1993/94.....	356
264.	Polo Sport Ralph Lauren'in Reklam Kampanyası.....	358
265.	Chanel, 1992 Koleksiyonundan Bir Kare.....	358

266. Issey Miyake, Holografik Takım Elbise, İlkbahar / Yaz 1996 362
267. Swarovski ve Hüseyin Çağlayan, LED Tasarımlı Bir Elbise, 2007..... 362
268. Katharine Hamnett, “58% Don’t Want Pershing” Sloganlı Buluşma,
1984 364
269. 1960’lardan İlk Minimalist Etkili Yapısal Elbiselere Bir Örnek 380
270. James Galanos, *Siyah, Beyaz ve Gri*..... 380
271. Matthew Ames, İlkbahar / Yaz 2010..... 382
272. Martin Margiela, İlkbahar / Yaz 2008..... 382
273. Barbara Kruger, *İsimsiz (We don’t need another hero)*, 1987..... 391
274. Dave Stewart ve Annie Lennox, Katharine Hamnett Tasarımı Tişörtlerle
“Dünyayı Kurtaralım” Mesajı Verirken, 1980’ler..... 391
275. Sonja Nuttall, Protestocu Bir Etek “Sigarayı Moda Olmaktan Çıkarım”,
1995 391
276. Issey Miyake, Büstiyer, 1983..... 393
277. Issey Miyake, Sonbahar / Kış 1989/90..... 393
278. Comme Des Garçons / Rei Kawakubo, İlkbahar / Yaz 1997 395
279. Kosuke Tsumara, *Final Home*, 1994..... 395
280. Ann Demeulemeester, İlkbahar / Yaz 1992 Koleksiyonundan Bir
Parça..... 396
281. Andy Warhol, *Dört Campbell Çorba Conservesi*, 1965 404
282. Sarah Applebaum, Meta Battaniye, 2010 407
283. Ernst Ludwig Kirchner, Belirgin Fırça İzleriyle Dışavurumcu *Berlin Sokak
Manzarası* Resmi, 1913 410
284. Martin Margiela, Yırtık Kol Ağzlarıyla Dekonstrüktif Bir Tasarım,
2000 410
285. Carl Andre, *Equivalent VIII*, 1966 419
286. Donna Karan, Floransa Bienali’nde Sergilediği Tasarımları, 1996..... 423
287. Rıfat Özbek, Floransa Bienali’nde Sergilediği Tasarımları, 1996..... 423
288. Andy Goldsworthy, *Goodwood’taki Kemer*, 2002..... 424
289. Andy Warhol’un Sanat ve Moda Ürünlerinin Beraber Sergilendiği Vitrin
Düzenlemesi, 1961 425

290. Prada *Transformer*'ın Dış Cephesinden Bir Görüntü, 2009 426
291. Nathalie Dijurberg, Prada *Transformer*'da Enstalasyon *Dön Bana*,
2009 426
292. Alexander McQueen, İlkbahar / Yaz 2001 *Voss* Defilesi İçin Aynalı Bir
Küp Biçiminde Tasarlanmış Mekân 429
293. Cecil Beaton, *Vogue* Dergisi İçin Jackson Pollock Eserinin Önünde
Gerçekleştirdiği Moda Çekimi, 1951..... 430
294. Mascha Mioni, *Molin Tag (Poppy Day)* İsimli Tasarımı İçin Kendine Ait
Bir Resmin Önünde Gerçekleştirdiği Moda Çekimi, 1999..... 430
295. Eduardo Paolozzi, Kumaş ve Elbise Tasarımı, 1953 433
296. Lucio Fontana, Bini-Telese İçin Elbise Tasarımı, 1961 433
297. Getulio Alviani Germano Marucelli İçin Yaptığı Op Art Etkili Giysi
Tasarımı *Pozitif Negatif*, 1964..... 434
298. Getulio Alviani, Germano Marucelli İçin Yaptığı Giysi Tasarımı
Çember+Dörtgen, 1965 434
299. Andy Warhol, Ayakkabı Tasarımları 435
300. Andy Warhol, *Brillo Box* (1964) ve *Fragile* (1962) Elbiseleri..... 436
301. Andy Warhol, *Genç Robert Rauschenberg*, 1962..... 436
302. Claes Oldenburg, *Büyük Mavi Pantolon*, 1962..... 436
303. Yayoi Kusama, *Çiçekli Ceket*, 1964 436
304. Anthony Berlant, *Les Six*, 1964 437
305. Mimi Smith, Geridönüşüm Ceket, 1965 (1993 versiyonu) 437
306. Robert Rauschenberg, *Maya*, 1974 438
307. Roy Lichtenstein, *İsimsiz Gömlek*, 1979 438
308. Daniel Spoerri, *Avcı Gömleği*, 1974..... 438
309. James Rosenquist, Hugo Boss İçin Takım Elbise, İlkbahar 1998..... 439
310. Helen Storey ve Tony Ryan İşbirliği ile Oluşturulan *Wonderland Projesi*,
Suda Eriyen Elbiseler 439
311. Piero Gilardi, Elbise Tasarımı, 1967 440
312. Alighiero Boetti, Elbise Tasarımı, 1967 440
313. James Lee Byars, *Beş Kişilik Elbise*, 1969 441
314. Louise Bourgeois, Bir Şölen Kostümü, 1978 441

315. Stuart Brisley, *Kavşaktan Sızdırma*, 1981 441
316. Franz Erhard Walther, *Durak ve İki Parçalı Yelek I*, 1982 441
317. Jana Sterbak, *Ne Şekilde Yaşadığımı Görmeyi İstiyorum (Elbise)*,
1985 443
318. Jane Fabre, *Yüzlerce Böcekten Oluşan Elbise Heykel; Duvara Monte
Edilen Melekler*, 1993 443
319. Beverly Semmes, *Mor Kadife Sabahlık ve Bulut Şapkalı Figür*, 1991 ... 443
320. Chiharu Shiota, *Ten Anısı*, 2001 443
321. Robert Gober, *Cat Litter*, 1989 444
322. Caroline Broadhead, *Sallanan Elbise II*, 1992 444
323. Ray Charles, *Fall'91*, 1992 444
324. Oliver Herring, *Ceketli Kraliçe Yatağı*, 1993-94 444
325. Gaza Bowen, *Amerikan Rüyası*, 1990 445
326. Vito Acconci, *Uyarlanabilir Duvar Sütyeni*, 1990 445
327. Barbara Kruger, *İsimsiz*, 1981 446
328. Richard Prince, *İsimsiz (Four Women Looking in the Same Direction)*,
1977 447
329. Piet Mondrian, *Tableau I*, 1921 ve Yves Saint Laurent, *Mondrian Günlük
Elbise*, Güz 1965 449
330. Yves Saint Laurent, *Pop Art Elbiseleri*, 1966 450
331. Jean-Charles de Castelbajac, *Fotoğraflardan Postcard Ceket* 450
332. Keith Haring, *Beden Sanatı*, 1983-84 451
333. Mariel Haenn, *Rihanna'ya Rude Boy Şarkısının Klibi İçin Tasarladığı
Zebra Baskılı Kostüm*, 2010 451
334. Keith Haring, *İsimsiz*, 1982 451
335. Nicholas Kirkwood, *Keith Haring Koleksiyonu, Ayakkabı Tasarımı*,
2011 451
336. Patricia Field, *Keith Haring by House of Field Koleksiyonundan
Parçalar* 452
337. Stephen Sprouse, *Louis Vuitton için Tasarladığı Graffiti Baskılı Çanta ve
Onu Tamamlayan Cesur Renkli Ceket*, 2009 452
338. Franco Moschino, *Wham! Elbisesi*, 1988 453

339. Gianni Versace, *Warhol Dress*, İlkbahar / Yaz, 1991 453
340. Vivienne Tam, *Mao Koleksiyonu*, 1994 453
341. Yohji Yamamoto, Pop Art Etkili Hollywood Tarzı Asya Güzelliğini
İşlediği Ceket, Sonbahar / Kış 1991/92 453
342. Rudi Gernreich, Hayvan Desenli Op-Art Giysi Tasarımları, 1966..... 454
343. Gae Aulenti Tarafından Tasarlanan ve Centro Fly Tarafından Üretilen Op
Art *Siyah ve Beyaz* Katlanan Sandalyeler, 1966 455
344. Şekil 343'teki Eserin Etkisinde Bir İtalyan Giysi Tasarımı, 1966..... 455
345. Carnaby Caddesinde Op-Art Elbiseleriyle Salınan İki Manken, 1965 ... 456
346. Op-Art'ın Günümüze Yansımaları, Givenchy İlkbahar / Yaz 2010
Koleksiyonu 456
347. Victor Vasarely, *Cheyt-N*..... 456
348. Issey Miyake, Sonbahar / Kış 2011/12..... 456
349. Georges Braque, *The Birds*, 1953 457
350. Yves Saint Laurent, 1988 457
351. René Magritte, *Kırmızı Model*, 1935..... 458
352. René Magritte, *Yatak Odasında Felsefe*, 1947 458
353. Pierre Cardin, 1986. Erkek Ayakkabıları 458
354. Vivienne Westwood, Yüksek Topuklar, İlkbahar / Yaz 2000 458
355. François Boucher, *Daphnis ve Chloe*, 1743-45 460
356. Vivienne Westwood, *Portre Koleksiyon'dan Boucher Korsesi*,
1990/91..... 460
357. Jean Auguste Dominique Ingres, *Prenses Broglie'nin Portresi*, 1853 ... 460
358. John Galliano, Ingres'den Esinlendiği Bir Giysi Tasarımı..... 460
359. John Galliano, Gustav Klimt ve Sonia Delaunay'ın Resimlerinden İlham
Aldığı Kumaş İşlemesiyle Dior İçin Bir Haute Couture Tasarım, İlkbahar /
Yaz 1997 461
360. Jackson Pollock, *II Numara*, 1948 462
361. Ashley Rowe, Sonbahar / Kış 2010..... 462
362. Vincent Van Gogh, *Vazoda On İki Ayçiçeği*, 1888..... 462
363. Rodarte, İlkbahar / Yaz 2012 462
364. Jana Sterbak, *Vanitas: Albino İştahsızlık İçin Çiğ Et Elbise*, 1987 463

365.	Frank Fernandez, Lady Gaga İçin Çiğ Et Elbise Tasarımı, 2010	463
366.	Damien Hirst, <i>Büyük Patlama</i> , 2006.....	464
367.	Damien Hirst, <i>Güzel İç Klostrofobi Resmi</i> , 2008.....	464
368.	Damien Hirst, Levi's İçin Giysi Tasarımları	464
369.	Damien Hirst, Trençkot Tasarımı, Libertine İlkbahar / Yaz 2005.....	465
370.	Hirst'ün Eserlerinden İlham Alınan Çeşitli Moda Unsurları.....	465
371.	Damien Hirst, <i>Flumequine</i> , 2007	465
372.	Damien Hirst, Manolo Blahnik Ayakkabı Markası İçin Bot Tasarımı, 2002	465
373.	Henri Matisse, <i>Melez Dansçı</i> , 1950 ve Mariska Karasz, Günlük Giysi, 1927	466
374.	Picasso, <i>Oturun Adam</i> , 1917 ve Christian Francis Roth, Giysi, Bahar 1991	466
375.	Man Ray, <i>Vénus Restaurée</i> , 1971	467
376.	Thakoon, İlkbahar 2009.....	467
377.	Sol Le Witt, <i>Duvar Zemin Plakası I</i> , 1976	467
378.	Yves Saint Laurent, İlkbahar 2009.....	467
379.	Kevin Francis Gray, <i>Sıkı Tutun</i> , 2006	468
380.	Costume Dept., Kakül Kapüşon, Sonbahar / Kış 2009	468
381.	Paul McCarthy, <i>Blockhead</i> , Enstalasyon, 2003	468
382.	Junya Watanabe, Sonbahar / Kış 2009	468
383.	Hermann Nitsch, 1960'lardan Vahşet İçinde Bir Performans	469
384.	Charlie le Mindu, Sonbahar / Kış 2011	469
385.	Hüseyin Çağlayan, Podyumda Şekil Değiştirerek Uzamsal Bir Estetik Sergileyen 2007 İlkbahar / Yaz Şovu	472
386.	Frank Lloyd Wright, Solomon Guggenheim Müzesi Tasarımı	472
387.	Rick Owens, Wright'tan İlham Aldığı 2012-13 Sonbahar / Kış Koleksiyonu	472
388.	Antoni Gaudi, <i>Casa Battlo</i>	473
389.	Sarah Burton, Antoni Gaudi'den İlham Aldığı 2012 İlkbahar / Yaz Koleksiyonu	473

Giriş

Problem Cümlesi

1945'ten günümüze Batı toplumlarında sanat ve moda etkileşimi nasıl gelişmiştir?

Problemin Tanımı

İngilizce *art* (sanat) kelimesi köken olarak Latince *ars* sözcüğünden gelmektedir (Partridge, 1966; Menzilioğlu, 1994: 19-21). *Ars* Latin dilinin gelişimi içinde başlı başına ele alınması gereken bir kavramdır. En genel anlamıyla sanatı ifade etmekle birlikte çok geniş bir alana yayılır. Olumlu ya da olumsuz davranış biçimini ifade eden *ars* iyi anlamda kullanıldığında, 'doğuştan ya da sonradan inceleme ve uygulama yoluyla edinilmiş bazı şeyleri ortaya koymadaki beceri'yi ifade eder. Eskiler *arsı* sıklıkla *virtus*, *-utis* (erdem) yerine kullanmışlardır. Ancak yaygın anlamı 'çalışma ya da uygulama yoluyla edinilmiş yetenek' ya da 'teknik bilgi'dir. Bu iyi anlamlarının yanısıra *ars* kelimesi bazı durumlarda 'kurnaz', 'şeytan', 'hilekâr', 'düzenbaz' gibi kötü anlamlarda da kullanılmıştır (Menzilioğlu, 1994: 19-21).

"Sanat nedir?" sorusuna yüzyıllar boyu türlü cevaplar verilmiştir. Kuramların ve yöntemlerin çok çeşitlilik göstermesine bağlı olarak gruplandırılmaları, tarih sırasına göre; öznelci veya nesnelci; bilgisel veya duygusal olmalarına göre yapılabilmektedir. Sanatçı, eser, okur (alıcı) ve bunların içinde bulunduğu dış dünya (toplum), bir sanat olgusunda temel unsurlardır. Sanatın tanımlaması yapılırken de kuramlar bu dört unsurdan birine yönelir (Özen, 2002: 1).

Eflatun (Platon) sanatı, bir kopyayı tekrar kopya etmek, imgeyi tekrar imgelemek olarak tanımlamış ve sanatın bir yansıtma (mimesis) olduğunu söylemiştir (Read, 1981: 127). Sanat, Thomas Munro'ya göre doyurucu estetik yaşantılar oluşturmak amacıyla dürtüler yaratma becerisidir (Aktaran: Etike, 2001: 1). Tolstoy'a (2004: 10) göre ise, bir duyguyu yaşayan insanın, o duyguyu bilerek ve isteyerek başkalarına aktarma olayıdır. Sydney Calvin sanatı, eğitilmiş kimselerin kurallar ve her tip çalışma ve becerileri sayesinde önceden bildikleri ile sonradan öğrendikleri arasındaki bilgileri ustalıklı kullanması şeklinde tanımlamıştır. B. Cioce

ise sanatın tanımını, insanlara gerçekliğin görüntüsünün kopyasını gösteren bir olgu olarak yapmıştır. Andrew Brington ve Nicholas Pearson, sanatın çok özel insanlar tarafından yapılan, çok özel bir faaliyet olduğunu ifade etmişlerdir (Aktaran: Erbay, 1997: 4-5).

Sanat, bir insan işi, bir insan yaratması olarak, yine insanın kendini anlattığı bir alandır. Bir başka deyimle, insanın kendini ifade etme yollarından biridir. Sanat tarihi ve arkeoloji araştırmaları sanatın yazıdan önce var olduğunu göstermiştir. İnsanoğlu henüz yazıyı bilmezken, kendini anlatma yollarından en evrensel olanını, sanatı çoktan bulmuştur (Mülayim, 1994: 17). Bir zamanlar renkli toprakla mağara duvarlarına çizilen bizon resimlerinden, bugün boyalarla resimlenen duvar ya da tahta perdeler, afişlere, daha birçok türde yapılara uzanan etkinlikleri sanat diye ifade etmek mümkündür (Gombrich, 2004: 15).

Sanat, uygarlık tarihinin her döneminde varlığını sürdüren önemli bir etkinliktir. İnsanın kendini anlatma, kendi dışındaki dünya ile iletişim kurma ve etkileme gibi dürtüleri ile ortaya çıkan bir olgudur. Sanattaki sürekli değişimler sanatın tanımını da değiştirmiştir. Tarih boyunca sanat kavramına getirilen sınırlamalar veya çeşitlenmeler yeni anlamları da beraberinde getirmiştir. Sanat kimi zaman güzelliğin anlatımı, kimi zaman duyguların anlatımı olarak nitelendirilmiş kimi zaman da, çirkin ama düşündürülen ürünler sanat yapıtı sayılmıştır (Aktaran: Etike, 2001: 1).

Read (1954), sanat kelimesinin, edebiyat ve müzik gibi disiplinleri de içine almakla birlikte çoğunlukla plastik veya görsel sanatları çağrıştırdığını vurgulamıştır.

Görsel sanatlar veya diğer adıyla plastik sanatlar, sanatsal uğraşlar içinde amacı kullanıma dönük olmayan, resim, çizim, heykel gibi kendi başına bir değer oluşturan sanat ürünlerini kapsar. 20. yüzyıldan sonra özgün baskı, seramik, cam, fotoğraf, çevresel sanat vb. yeni gelişen sanat türleri de bu sınıflandırmaya katılmış, bir yandan da Rönesans'tan 19. yüzyıl sonuna kadar tartışmasız görsel sanatlar dalı sayılan mimarlık, kazandığı toplumsal anlamlar bakımından bu sınıflandırmanın dışında tutulmaya başlanmıştır (Erzen, 1997c: 735).

Görsel sanatlar terimi ve yüklü olduğu kavramlar, estetik, sanat pratiği, sanat pazarı ve de sanat teknolojisiyle yakından ilgilidir. 19. yüzyıla kadar bu konuda tartışmasız kabul edilmiş birçok yargı, 20. yüzyılda sanat teknolojisi ve pratiğinin

değişmesiyle büyük bir çekişme içine girmiştir. Platon ve Aristoteles'ten sonra, genelde sanatı *taklit*, *anlatım* ya da *dil* olarak değerlendirme eğiliminin egemen olduğu estetik kuramlar, sanat ürününün yaşantısal gerçeklikten ve işlevden uzak olduğunu vurgulayarak, onu yaşamdan soyutlamışlardır. Ancak bu kuramlar ışığında kesinlik kazanan sanat tanımı, 20. yüzyılda beliren, yaşantısal yanı ağır basan, izleyicinin katılımını gerektiren ve güncel yaşam içinde işlevsel yanı olan ya da tepki yaratmak üzere tasarlanmış olan, özellikle avangard sanat türleri için geçerli olmamıştır. Bu bakımdan sanat tanımının ölçütleri, bugün oldukça geniş ve disiplinlerarası sanat türleri (gösteri sanatı, yerleştirme vb.) için açıkça belirsizdir (Erzen, 1997c: 735).

Tasarım kavramı, bir yapı ya da aygıtın kısımlarının kâğıt üzerine çizilmiş biçimi anlamında kullanılan ve *tasar* kökünden türetilmiş olan *tasarıya* dayanmaktadır. Tasarım kavramı, Arapça *suret* kökünden gelen *tasavvur* sözcüğüyle eşanlamlı olup, göz önünde canlandırmak, zihinde canlandırmak (tasavvur etmek), düşünmek anlamındadır. Tasarım sözcüğünün İngilizce karşılığı olan *design* Latince *designare*, *dissignare* köklerinden gelmekte olup, 'göstermek', 'işaret etmek', 'tanımlamak', 'tayin etmek' anlamlarını taşır. Batı dillerinde *design* kavramı ve bu kavramın Türkçedeki karşılığı, isim ve fiil olarak 'tasarım' / 'tasarlama' şeklinde iki türlü geçmektedir. *Design* isim olduğunda (tasarım); 'zihni bir plan' ve 'sanatta bir plan' anlamlarını barındırmaktadır (Bayazıt, 1997: 1746).

Tasarım sözcüğü bir ürünü ortaya koymaya yönelik düşünsel ve maddî çalışmalar süreci olup bunu ürünün gerçekleştirilmesi aşaması izler. Sözcük güzel sanatlarda ve uygulamalı sanatlarda da bu anlamda kullanılır. Tasarımın, işaret etme, plan, proje, amaç anlamlarında kullanılışı 16. yüzyılda; resim, heykel, mimarlık, oyma sanatı olarak ele alınışı 17. yüzyılda görülmüştür. Tasarımın bugünkü anlamda yaratıcı bir insan eylemi olarak ele alınışı 19. yüzyıl ortalarına rastlamaktadır. 20. yüzyıl ise tasarım ve teknoloji kavramlarının bütünleşmesine sahne olmuştur. Özellikle yüzyılın ikinci yarısında bilgisayar teknolojisinin ve yüksek teknolojinin gelişmesi, tasarımın ve tasarlamanın tanımlarının da değişmesine neden olmuştur. Bu nedenle tasarım kavramı her çeşit nesnenin ve düşüncenin insan tarafından oluşturulması anlamında kullanılmaktadır. Endüstriyel tasarım, kentsel tasarım, mimari tasarım, mühendislik tasarımı, makine tasarımı, cam tasarımı, seramik

tasarımı, grafik tasarımı vb. alanlar, kullanım alanları olarak sayılabilir (Bayazıt, 1997: 1746-1747). Moda tasarımı endüstriyel tasarım içinde değerlendirilir.

Moda, Latince oluşmayan bir sınır anlamındaki *modus* kelimesinden türetilmiştir. Ortaçağ Fransa'sında *la mode* olarak kullanılmıştır (Aktaran; Abalı, 2009: 128; Aktaran: Barbarosoğlu, 2009: 27). İngilizcede *modanın* karşılığı olan *fashion* kelimesi ise, 17. yüzyıl sonlarında modayı ifade etmek için sıklıkla kullanılan, 'tarz', 'üslup' anlamlarına gelen ve kökeni Latince *factio* olan Fransızca *façon* kelimesinden gelmiştir (Waquet ve Laporte, 2011: 7; Tungate, 2006: 19). Moda; adet, usul, biçim, şekil, tarz, üslup, davranış kavramlarını bünyesinde barındırır (Aktaran: Barbarosoğlu, 2009: 27).

Moda, belirli bir zaman diliminde etkili olan toplumsal beğeni, toplum tarafından herhangi bir şeye karşı gösterilen ortak ilgi, yaşam tarzlarındaki geçici yenilikler şeklinde tanımlanabilir. Moda, insan ruhunda temellenen bir davranış biçimidir. Aynı türden hareketlere karşı insanın duyduğu bıkkınlık duygusu ve yenilik isteği duyarlık yenilenmesi biçiminde ortaya çıkar. Duyarlık yenilenmesi kendini moda olarak gösterir ve moda, yaşam tarzlarında ifade bulur. Duyarlık yenilenmesi belirli bir görünüş alanında değil tüm görünüş alanlarında meydana gelen kökten bir değişmeyi ifade eder (Tunalı, 2009: 105).

Farklı alanlardaki değişim olayları birbiriyle bağlantılıdır. Örneğin, modern giysiler kuşanan modern insan için aynı zamanda, kendine ve çağına uygun, tamamıyla gündelik modern aletlerle donatılmış modern bir konut gerekir (Gropius, 1971a: 95). Bir yaşam tarzı olarak moda, giysimizden saç şeklimize, evimizde kullandığımız gereçlerden taşıt araçlarına, kullandığımız dile, dildeki sözcüklere, hatta yürüyüşümüze kadar yansıyan geniş ve ortak bir davranış ve hareket biçimini gösterir (Tunalı, 2009: 105-106). Bir kumaş, bir renk, bir dekorasyon motifi, aynı zamanda yabancı bir aksan, bir yolculuk istikameti, bir yazar, bir besteci, bir politikacı, bir fikir kısacası her şey moda konusu olabilir. Bununla birlikte moda terimi genellikle giysi sunumundaki yeniliği ve daha genel olarak giysi yaratıcılığını, kreasyonu ve tekstil dünyasını belirtmektedir (Waquet ve Laporte, 2011: 8).

Henri Lefebvre'nin da belirttiği gibi edebiyatla, resimle, müzikle vs. ilgili olan moda çalışması tüm toplumu içine alan çok genel bir konudur ancak giysi penceresinden aydınlatılması daha mümkündür (Aktaran: Barthes, 2006: 87). Beden

süsleme, bilinen dekorasyon formlarının en eskisidir. Giysiler ait olduğu çağın özelliklerini yansıtır. Öyle ki bedenlerimizle yaptığımız her şey zamanın ruhunu ifade eder (Wilson, 2005: 47).

Moda ya da giysi modası, giyim veya geleneksel kostüm anlamındaki giyim kavramıyla karıştırılmamalıdır. Kawamura'ya (2005: 2-3) göre “modanın daha spesifik bir algıda ne ifade ettiğini anlamak için moda ve giyim arasındaki farkı anlamamız önemlidir. Moda kendisini, çoğunlukla modanın eş anlamlısı olarak kullanılan giysi, giyim ve kılık kıyafet gibi terimlerden ayrı tutan bir kavramdır. Moda soyut bir konu iken diğer terimler somut nesnelere gönderme yapmaktadırlar. Giysiyi moda olarak tanımlama çabası boşunadır çünkü moda maddesel bir ürün değil kendine has bir içeriği olmayan sembolik bir üründür. Giysi, bireyin giydiği şeyin genel hammaddesi iken moda birtakım sosyal anlamlar iletmektedir”.

Giyim, modadan önce ve modayla birlikte seyir etmiştir. Giyim daha kapsamlı bir kavramdır. Şöyle ki; soğuk, sıcak vb. çevre faktörlerini dikkate almak gibi birtakım işlevsel koşullara bağlıdır. Elbette sadece insan bedenini korumak amacıyla tasarlanmaz, aynı oranda geçmişten bugüne insan bedenini süslemek için hizmet vermiştir. Modanın kökleri işte bu evrensel süslenme ihtiyacında yatar. Bununla birlikte işlevsellik faktörü, modadan farklı olarak, giyim konusunda *açıkça belirtilmiş* bir amaçtır (Lehnert, 1999: 10).

Kostüm ve İdeolojiler adlı kitabında Hilaire Hiler, giysi ve kostüm arasında belirgin bir sınır çizmiştir. Kostümün birtakım sosyal açıları varken giysinin salt bedensel bir örtü olduğunu öne sürmüştür (Aktaran: Weissman, 1967: 151). Geleneksel kostüm, sosyal grupları dini gruplardan, şehirde oturanları kasabada oturanlardan, çiftçileri işçilerden, doktorları tamircilerden, Kaliforniya'yı Minnesota'dan vs. ayıran standardize edilmiş bir giyim biçimidir. Kostüm özgün bireyselliği ifade etmek yerine bireylerin belli bir gruba aidiyetlerine işaret eder. Bunun yanı sıra kostüm geleneksel topluluklarda var olur ve değişiklik arz etmez, *modası* olmaz (Lehnert, 1999: 11). Bu yüzden bir görüşe göre ilkel ve geleneksel toplumlarda moda sözkonusu değildir (Hakko, 13; Komsuoğlu vd., 1986: 2).

Moda ise sürekli değişim gerektirir. Bir taraftan belli bir sosyal sınıfa aidiyeti vurgularken bir taraftan bireyselliği ve geçiciliği vurgular. Geç Ortaçağdaki aristokratlar ve daha sonra burjuva üyeleri giysiyi, sadece kendilerini diğer sosyal

sınıflardan ayırmak ve sosyal konumlarını ortaya koymak için değil aynı zamanda özgün bireyselliklerini ifade etmek için kullanmaya başladıklarında *moda* kelimesi anlamlı hâle gelmeye başlamıştır. Modada özgün bireysellik, estetik görünüm, değişime ve yeniye duyulan arzu, işlevselliğe ağır basan elementlerdir ve zamanı geldiğinde kendi kendilerini sonlandırmaktadırlar. Başlangıcından beri moda, sosyal, psikolojik ve estetik bir kavram olagelmıştır (Lehnert, 1999: 11-12). Barthes'a (2006: 88-89) göre, *gerçek modanın* asla işlevsel veya faydalı olmak gibi bir mecburiyeti yoktur. Eğer insanlar sadece ihtiyaç dâhilinde giysi satın alıyorsa orada modadan söz etmek mümkün değildir. Modadan söz edebilmek için tüketim amaçlı giysi satın almaktan ziyade *ahengi* satın almak gerekir.

İster gazeteci ister sanat tarihçisi olsun hemen hemen bütün moda yazarları, modanın hem kültürel bir barometre hem de etkileyici bir sanat biçimi olması açısından önemine ısrarla değinirler (Wilson, 2005: 47). Wilson'a (2005: 60) göre moda bir estetik, bir modern toplum sanatı alanıdır. Hem güzel sanatlarla hem popüler sanatlarla ilişkili olan modanın kendisi de aynı zamanda bir performans sanatı biçimidir.

'Sanatçı' anlamına gelen İngilizce *artist* kelimesi, Latince *ars* ve *facio* (yapmak) kelime köklerinin birleşiminden oluşan *artem-facere* (sanatı yapan) kelimesinden türeyen *artifex* sözcüğünden gelmektedir (Partridge, 1966; Menzilcioğlu, 1994: 21). *Artifex*, ilk çağlarda, İngilizce karşılığı *artisan* olan 'zanaatçı' kelimesinin de karşılığı olarak kullanılmıştır. Fakat Ortaçağda sanat ve zanaat kavramları arasındaki ayrımın belirginleşmesiyle birlikte *artifex* daha çok özgün sanatlarla uğraşan kişiler (sanatçı) için kullanılmış, sıradan sanatlarla uğraşan kişiler (zanaatçı) için ise Latince *opifex* kelimesi kullanılmıştır (Menzilcioğlu, 1994: 21-22).

Sanatçı estetik değerlere, düş gücüne ve özgünlüğe sahip olan eylemi yaratan kişidir. Günümüzde bazı kaynaklarda, mimar, heykeltıraş, ressam, seramikçi, cam işleyicisi, dokumacı, grafikçi, fotoğrafçı, iç mimar, tasarımcı ve reklamcılar, sanatçı adı altında toplanmaktadır. Sanatçılar Rönesans'a kadar el işçileriyle aynı değerde tutulmuşlardır. Ortaçağda sanatçı öbür zanaat loncalarına bağımlı olarak çalışmış ancak 1339'da Floransa'da sanatçılar bağımsız bir ressamlar birliği kurmuşlardır. İslam dünyasındaysa saray için üreten sanatçılar değer görmüşler, para ve ün elde

edebilmişlerse de sanatçı ve zanaatçı kavramları arasında bir ayırım gelişmemiştir. Tüm kültürler içinde sanatçıyı çok eski tarihlerden başlayarak farklı bir statüye oturtan tek kültür Çin olmuştur. Burada para için değil, üstün değerler için üreten sanatçı kavramı ve sanatın düşünür ve aydın için doğal bir uğraş olduğu düşüncesi çok erken tarihlerde yerleşmiştir. Rönesans'ta, yapıtının felsefi içeriği olduğu ve güzellik anlayışının zihinsel bir beceri olduğu inancıyla, sanatçıya verilen değer ve buna bağlı olarak sanatta özgünlük kavramı da gelişmiştir. Sanatçının bir derece özgürleşmesi ve kişi olarak değer kazanması aynı zamanda, gelişen ekonomik sistemlerle ve bazı kesimlerin sanata yatırım yapmaya başlamasıyla ilgilidir. 18. yüzyıldan başlayarak, özellikle romantik tavır içinde sanatçı, kendi kişiliğini yansıtan, kurumlara değil yüce değerlere hizmet eden bir *deha* olarak tanımlanmıştır. 20. yüzyılda sanatçıyla ilgili kavramlar çok çeşitlenmiştir. Bilim, teknoloji ve endüstrinin gelişmesi ve yaşama egemen olması karşısında sanatçı, duygusal, yaşantısal ve tinsel olanı geliştiren ve üreten, böylece modern çevrenin teknik ve pratik önceliğini dengeleyen biri olarak özel bir önem kazanmıştır. Aynı yüzyılda teknolojinin sanat üretimine etkisi ve demokratikleşme, birçok sanatçıyı daha mekanik bir uygulama yöntemine sokarak Romantizmle gelişen *dahi sanatçı* ve *sanat sanat içindir* kavramlarına ve sanat yapıtının tekil değerine karşın, sanatın toplu üretilebilirliğini ve sanatçının işlevsele dönüşünü sağlamıştır. İngiltere'de William Morris (1834-1896) ile 1875'te başlayan Arts and Crafts hareketi *dehadan* çok el işçiliğini yücelten bir akım olmuş, mimar Walter Gropius'un 1919'da kurduğu Bauhaus Okulu sanatçıyı işlevsel ürüne dönük bir tasarımcı olarak geliştirmeyi amaçlamıştır. Bugün çoğulcu bir yaklaşım içinde, sanatçıya tarih boyunca yüklenen tüm değerler geçerli sayılmaktadır (Erzen, 1997d: 1607-1608).

Munari'ye (1980: 29-30) göre tasarımcı, estetik duygusuyla hareket eden bir yaratıcıdır. Fakat endüstri ürünü tasarımcısı için genellikle işlevsellik, işin estetik yönünden daha ön plandadır. Diğer taraftan tasarımcı bilir ki bir ürünün son şekli, potansiyel alıcının beğenisine hitap etmek için psikolojik olarak hayati bir öneme sahiptir. Biçim, ürünün fonksiyonundan, mekanik kısmından, en uygun materyalden, en güncel üretim tekniklerinden, maliyet hesaplarından veya diğer psikolojik ve estetik faktörlerden etkilenir.

Bir zamanlar insanlar, güzel sanatlara ve ticari sanatlara veya saf sanata ve uygulamalı sanata göre yön almışlardır. İnsanlar, mühendisler tarafından yapılmış dikiş makinelerine alışırken daha sonra bir sanatçı tarafından altın ve sedefle dekore edilenlere de alışmaya başlamışlardır. Şimdilerde artık sanat ve sanat olmayan, saf ve uygulamalı sanat arasında bir ayrım söz konusu değildir. Antik zamanlarda sanatçı, belli dini olaylar hakkında halkı bilgilendirmek için freskler yoluyla görsel iletişimi sağlarken günümüzde tasarımcı veya grafik tasarımcısı, belli bir alandaki bazı gelişmelerden halkı haberdar etmek adına poster gibi materyaller yoluyla görsel iletişimi sağlamak için başvurulan kişidir. Bu gibi durumlarda sanatçı yerine tasarımcının yardımına ihtiyaç duyulmasının sebebi ise, tasarımcının baskı hakkında, teknikler hakkında bilgi sahibi olması, işin sanatsal yönünün yanısıra üretimini de gerçekleştirmesidir. Bu yüzden tasarımcı günümüzün sanatçısı olarak kabul edilebilir. Bunun sebebi onun bir dâhi gibi kabul edilmesi değil, sanat ve halk arasında iletişim kurmaya yönelik bir yöntemle çalışması, her bir tasarım problemini anlama ve çözme becerisine sahip olmasıdır (Munari, 1980: 31-32). Tarih boyunca tasarımcıların işini yapan sanatçılar ve sanatçıların işini yapan tasarımcılar, sanat ve tasarım alanlarının iç içeliğini ortaya koymuştur. Bu iki meslek grubunu birbirine bağlayan ve birbirinden ayıran noktalar vardır.

Sanatçılar genellikle yalnızlardır, tasarımcılar ise her zaman bir ekibin parçasıdır (Aktaran: Barnard, 2002b: 86). Sanatçı yaratım aşamasında tamamen özgürken, endüstri tasarımcısı üretilecek ürünle ilgili bilgileri alan, bunları işleyen ve gerekli çözümleri üretecek düşünceler ortaya koyan biri olarak kabul edilir (Tunalı, 2009: 63). Bununla birlikte diğer endüstriyel tasarım alanlarından farklı olarak moda tasarımcısı, modadaki estetik öncelik bağlamında sanatçıya yakın bir çizgide yer alır. Sanatçılar ve moda tasarımcıları öncelikle yaratım ve estetik değerler noktasında buluşurlar. Her ikisinin de işi, bir tasarım ürünü ortaya koymak yani yaratmaktır. Her ikisi de estetik kaygı güder ve değişiklik, yenilenme amacına hizmet eder. Her iki alanın bazı ilke ve elemanları birbiriyle örtüşür. Örneğin; sanatçılar ve moda tasarımcıları yapıtlarını meydana getirirken ahenk, değişiklik, renk, doku, biçim gibi kavramlara dikkat ederler.

Tarih boyunca görkemli, şatafatlı, işçilikli kostümleri diken birçok terzi olmuştur. Fakat terzi eskiden, çok göz önünde bir meslek disiplini olarak

kurumsallaşmamıştır (Pektaş, 2006: 69). On dokuzuncu yüzyılda temelde üst orta sınıftan kadınların oluşturduğu bir pazar için giysiler tasarlayan bağımsız modacılar ortaya çıkmıştır. Oysa daha önceleri çoğunlukla tek tek müşteriler için giysi yapılmış ve bu müşteriler tipik olarak aristokrat ya da üst burjuva kesimi kadınlardan oluşmuştur. 1858’te Paris’te moda evini açan İngiliz Charles Frederick Worth (1825-1895) bu modacıların ilk örneği kabul edilmektedir (O’Hara, 1986: 265). Worth’ten önce aristokrat ve burjuva hanımlarının tuvaletleriyle diğer elbiselerinin tasarımlarını gerçekleştiren modacılar, halk arasında hemen hemen hiç tanınmamıştır (Davis, 1997: 121). Worth’un ardından gelen birçok modacı kendilerine has tarzlar ve yeniliklerle moda tarihindeki yerlerini almışlardır. Tarih boyunca bir ressam, müzisyen, filozof, yazar vs. kadar toplumu etkilemiş ve yaşadıkları dönemi gözle görülür malzemelerle biçimlendirmeyi başarmış modacılar var olmuştur. Bu modacıların bir bölümü terzi ya da tekstil alanında çıraklıktan yetişen alaylı, bir bölümü de güzel sanatlar okullarından yetişen akademili modacılarıdır. Fakat nereden gelirlerse gelsinler onları ünlü kılan özellik hiç tartışmasız yaratıcılıkları, becerileri ve bir akışı tersine çevirecek güçteki sanatçı cesaretleridir. Bugün modacılık ve tasarımcılık meslekleri kurumsallaşmış mesleklerdir. Atölyeler bu anlamda en iyi eğitim veren kurumlar olmuştur. Öte yandan Arts and Crafts hareketinin felsefesi, eğitim sisteminde tasarımcıyı sanatçıyla aynı çerçevede tutan Bauhaus Okulu olarak ortaya çıkmıştır (Pektaş, 2006: 70-71).

Munari’ye (1980: 25) göre sanat, yaşamın problemlerinden farklı bir direniş gösterdiği sürece sadece küçük bir grubun ilgisini çekmeye devam edecektir. Bugün kültür kitlesel bir konudur ve sanatçı sergilediği duruştan geri adım atıp, örneğin bir kasap dükkânı için sanatsal müdahaleler yapabilmelidir. Sanatçı, günün teknik, materyal ve çalışma metotlarını yeterli bir biçimde kullanabilmeli, estetik duygusunu kaybetmeden farklı taleplere de cevap verebilmelidir. Wolff’un da (2000: 18) değindiği gibi, bugün sanatçıların çoğunluğu kapitalist üretim süreci içinde, toplumsal iş örgütlenmesinin değişik dallarında görev üstlenerek, sistemle bütünleşmiş durumdadır. Plastik sanatlarda sanatçının sanayide, desen üreticisi olarak reklam sektöründe ya da kamu sektöründe iş edinme olanakları oldukça yüksektir. Munari’ye (1980: 25) göre günün tasarımcısı ise, sanat ve halk arasında uzun süreli bir ilişkiyi yeniden yapılandırmaktadır. Bunu yaparken estetiği

gözetmekte ama yaşamdan kopmuş, doğrudan göz zevkine hitap eden ve işlevselliği olmayan sanat eserleri değil, belli bir kullanım alanı olan nesnelere tasarlanmaktadır.

Güzellik, sanat ve modanın ortak amacıdır. Her ikisi de güzelliğe hizmet eder (Laver, 1967: 117). Sözlük anlamı duyuşsal algı felsefesi, güzelin değerine yönelik bir güzellik eleştirisi olan *estetik*, sosyal olarak yapılandırılmış ve yapısöküme uğratılmış öznel bir güzellik değeridir. Bu öznel duyuş aktivitesi fikri, 19. yüzyılın erken dönemlerinde sanat kavramlarının, özel ve sınırlı bir bireysel uygulama olarak yaratıcılığın en önemli parçası olmuştur. 19. yüzyılın geç dönemlerinde estetik değer, artırılmış duygularla üretilen eserlere indirgenmesi, onu tartışma konusu yapmış ve estetiğin züppe ve elitist bir kavram olduğu düşünülmüştür (Craik, 2009: 172).

Munari (1980: 45-47) tasarımdaki estetik özgürlüğü *styling* ile açıklamaktadır. Tasarımın en bilindik açılarından biri olan *styling* sanatsal titreşimlere sahip olan yaratıcı kişilerin faaliyet alanı içerisinde. Bu endüstriyel tasarım biçimi bütün endüstriyel tasarım alanları içinde en geçici olandır. Herhangi bir nesneyi *moda* ile yorumlamak, ona çağdaş bir görünüm katmak olarak nitelendirilebilir. Stilizler hızlı sermaye devirlerine göre çalışır ve fikirlerini dönemin geçici heveslerinden alırlar. Stilizler çalışırken, sanatçıların nefesini omuzlarında hissederler. *Styling*in mottosu *out olmaktadır*. Tüketici, ömrü sözgelimi beş yıl sürecek bir materyalden yapılmış bir giysiye satın alır almaz onu artık giyemeyeceği çünkü daha yenisinin üretildiği gerçeğiyle karşı karşıya kalır. Aynı prensip bütün ticari ürünler (meta) için geçerlidir.

20. yüzyılın ikinci yarısı, sanat eserinin ve sanatçının rolünün ne olduğuna dair çok fazla tanımlamalara ve soru işaretlerine tanık olduğu kadar, yukarıda detaylı olarak açıklanan sanat, tasarım, moda gibi uzak kavramlar arasında eşi benzeri görülmemiş yakın bir ilişkiye de tanıklık etmiştir. Moda, güzel sanatlarda uğraş vermiş ve elitizmin yükünden uzak durmaya meyletmiş görsel sanatçıları giderek daha çok cezbetmeye başlayan alanlardan biri olmuştur (Bragg vd., 1999: 9-12). Üstün yetenekli modacılar ise özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra *yüksek sanat* statüsüne erişmeye hevesli oldukları izlenimini uyandırmışlardır (Wilson, 2005: 63). Postmodernizmin gelişmesiyle disiplinler arasındaki belirgin hatlar iyice bulanıklaşmıştır. Alanlar birbirlerinin değerlerine ortak olmuştur. Modacının yanı sıra pek çok çömlekçi, cam işçisi, mücevher tasarımcısı ve mobilya tasarımcısı için

de işlev artık ikinci planda kalmıştır. Bir ressam, bir heykeltıraş veya bir gravür sanatçısının yaratımlarının sanat olması gibi, film ve video yapımcılarının, kağıt veya elektronik medya üzerinde çalışan grafik tasarımcılarının, modacıların ve moda fotoğrafçıların yaratımları da birer sanat hâline gelmiştir (Bragg vd., 1999: 190).

Tarih boyunca dünyada yaşanan politik, sosyolojik, ekonomik, kültürel vs. değişimler ve gelişmeler sanatta kendini akımlar, eğilimler, gruplar şeklinde sanatsal hareketlerde göstermiştir. Benzer biçimde özünde zaten sürekli yenilenme itkisini barındıran moda olgusu da kaçınılmaz olarak bu değişimlerden ve gelişmelerden nasibini almıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında, her disiplinde önemli devrimler yaşanmıştır. Bu devrimler, sanat, tasarım ve düşün alanlarında tüm ifade ve iletişim biçimlerini etkisi altına almıştır. Genel kodlar karışmaya, kurallar yıkılmaya ve alışılmış değerler geçerliliğini yitirmeye başlamıştır. Bu büyük değişim sayesinde disiplinler arası bir yaklaşım tüm dünyayı sarmış, Avrupa'dan Amerika Birleşik Devletleri'ne ve daha büyük bir coğrafyaya yayılan bir etkileşim söz konusu olmuştur. Pek çok disiplin aynı ortak paydada buluşmuş, birbirlerinin değerlerinden faydalanmış ve iç içe girmiştir. Günümüzde diğer popüler kültür biçimleri gibi Batılı toplumların egemenliği altında olan ve insan elinde deneysel bir boyut kazandırılarak hiç bitmeyen bir yenilenme sürecine sokulan sanat ve moda, bu alanlar içinde bariz biçimde birbirinden etkilenen iki alan olagelmıştır. Esasında sanatçılar ve modacılar uzun yıllardan beri aynı şeylerden etkilenmişler, aynı şeylere tepki göstermişler bununla birlikte birbirlerinin mesleki kaygılarından, yaratım tarzlarından, üretim tekniklerinden, eserlerinden ilham almışlar ve birbirlerini taklit etmişlerdir. On dokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren erimeye başlayan sanat ve moda alanları arasındaki sınırlar, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren belirgin biçimde yok olmaya yüz tutmuştur. Postmodernizmin ilk ışıklarının da etkisiyle artan bu erime, hem sanat hem moda safında çıplak gözle görülür hâle gelmiştir. Batı toplumları çerçevesinde ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında günümüze kadar uzanan zaman dilimi içerisinde sanat ve modanın, bazen kesiştiği, bazen ayrı düştüğü, birbirini tetiklediği, etkilediği noktaların bilinmiyor olması, savaş sonrası dönemde bu iki estetik olgu arasında varlığını yoğun biçimde hissettiren etkileşimin tanımını yapabilmek adına, problem kabul edilip araştırmaya değer bulunmuştur.

Alt Problemler

1945'ten günümüze Batı toplumlarında sanat ve moda etkileşimi konusu araştırılırken aşağıdaki alt problemlere yanıt aranmıştır.

1. 1945'ten günümüze kadar sanatta yaşanan değişimler; devrimler, akımlar, eğilimler, ekoller, kavramlar, gruplar vb. oluşumlar nelerdir ve nasıl etkiler yaratmıştır?

2. 1945'ten günümüze kadar modada yaşanan değişimler; devrimler, akımlar, eğilimler, ekoller, kavramlar vb. oluşumlar nelerdir ve nasıl etkiler yaratmıştır?

3. 1945'ten günümüze kadar sanat ve moda arasında nasıl bir etkileşim gerçekleşmiştir?

Sınırlılıklar

Araştırmanın daha sağlıklı yürütülebilmesi için sanat ve moda etkileşimi konusuna çeşitli sınırlılıklar getirilmiştir:

Sanat kavramı görsel sanatlarla; moda kavramı giysi modasıyla sınırlandırılmıştır. Ancak karşılaştırma ve değerlendirme yapabilmek adına gerekli görülen yerlerde modanın diğer uygulama alanlarıyla da ilişki kurulmuştur.

Çalışma, Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'ni kapsayan Batı toplumlarında faaliyet alanı bulan sanat ve modayla, bu bölgelerde mesleğini icra eden sanatçılar ve modacılarla sınırlandırılmıştır.

Son olarak sanat ve moda arasındaki etkileşimin incelenmesi, İkinci Dünya Savaşı sonrasında günümüze kadar geçen süre ile sınırlı tutulmuştur. Fakat araştırmanın daha verimli yürütülebilmesi için önce 20. yüzyıl başlarından İkinci Dünya Savaşı sonrasına kadar sanat ve modada ne gibi değişimler yaşandığı ve bu iki disiplin arasında nasıl bir etkileşimin gerçekleştiği genel hatlarıyla ortaya konulmuştur.

Sayıtlar

Bu araştırma aşağıda belirtilen varsayımlar doğrultusunda gerçekleştirilmiştir.

1. Araştırmada kullanılan yöntem konuyu tespit etmeye elverişlidir.
2. Literatür taramalarından elde edilen veriler, 1945'ten günümüze Batı toplumlarında sanat ve moda etkileşimini objektif olarak yansıtabilecektir.

3. Görsel materyaller problemin aydınlatılmasında elverişlidir.
4. Görsel materyaller, içinde bulunduğu kaynaklarda doğru tarihlendirilmiştir.

Amaç ve Önem

Bu araştırmada 1945'ten günümüze Batı toplumlarında sanat ve moda etkileşimini aydınlatmak amaçlanmıştır. Günümüzde disiplinler arası bir yaratım yöntemi hayatın her alanında hakim olmakta ve sanat ve moda arasındaki sınırlar giderek daha fazla belirsizleşmektedir. Sanat ve moda etkileşimi 19. yüzyılın sonlarından bu yana sürekli artarak varlığını hissettirmiştir. Özlerinde birbirlerine dair izler barındıran bu kavramlar, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında ve postmodern dönemde iç içe geçmiştir. Bu tarihsel süreç içerisinde, sanata çok çeşitli açılardan yaklaşarak tanımının sürekli değişmesine sebep olan ama genellikle *yüksek sanatın* elitizmini baltalayan ve elit tabakadan ziyade daha geniş kitlelere ulaşmayı hedefleyen avangard sanat akımları, *haute couture*den (yüksek moda-kişiyeye özel tasarım) sonra benzer bir vizyon üzerine kurulu olan moda olgusuyla yakınlık göstermiştir. Moda ise gelip geçiciliği, bir duyarlık yenilenmesiyle sürekli yenilenme ve değişimi, *zamanın ruhunu* ifade etmesi ve sanata olan büyük ilgisi sebebiyle, her dönem büyük yankı uyandırmış olan sanat akımlarından ve akımların meşhur sanatçılarından önemli ölçüde etkilenmiştir. Bu araştırma, sözü edilen etkileşime odaklanarak bir dönemin iki disiplini arasında nasıl bir bağ kurulduğunu ortaya koymayı amaçlamıştır. Bu ilişkiyi tespit etmek, 20. yüzyılın ikinci yarısında ve yeni milenyumda Batı temelli çağdaş sanat ve modanın en doğru hatlarıyla ortaya konulmasına katkı sağlayacak ve günümüzde çeşitli estetik yaratım biçimlerinin nasıl birbirlerine entegre olduğunu, sanat ve moda örneği üzerinden aydınlatacaktır. Söz konusu zaman diliminde sanatın ve modanın gelişimine dair anlamlı bir okuma yapabilmek adına bu iki alan arasındaki etkileşimi bilmek faydalı olacaktır. Günümüzde sanatın ve modanın birbirlerinin değerlerine büyük oranda önem verdiği ve benimsediği, birçok sanatçı ve modacının işbirliği içinde yaratımlar gerçekleştirdikleri de göz önünde bulundurulduğunda, bu bağlantının yakın geçmişine göz atmak önem arz etmektedir. Elde edilen verilere göre, özellikle dilimizde sanat ve moda etkileşimi konusunu ele alan kaynak sayısı kısıtlıdır. Bu

konuya daha önce yeterince yer verilmemiş olması, konuyu özgün ve önemli kılan bir diğer etkidir.

1945'ten günümüze sanatın ve modanın belirli periodlar hâlinde tarihsel süreçteki gelişimine ışık tutulması; bu periodlarda yaşanan devrimlerin, meydana gelen akımların, eğilimlerin detaylı olarak ortaya konulması; sanatçıların ve modacıların etkinlikleri ve yarattıkları eserler üzerinden bu akımların felsefesinin yansıtılması, neticede söz konusu zaman diliminde sanat ve moda etkileşiminin ifade edilmesi, araştırmanın amacına ulaşmak için izlenen sırayı oluşturmuştur. Ayrıca araştırmanın daha sağlıklı yürütülebilmesi için 20. yüzyıl başlarından 1945'e kadar sanatta ve modada yaşanan değişimler ve aralarındaki etkileşim genel olarak işlenmiştir. Araştırmanın alt amaçları şöyle sıralanabilir.

1. 1945'ten günümüze kadar sanatta yaşanan değişimler; devrimler, akımlar, eğilimler, ekoller, kavramlar, gruplar vb. oluşumların tespit edilmesi ve nasıl etkiler yarattığının belirlenmesi.

2. 1945'ten günümüze kadar modada yaşanan değişimler; devrimler, akımlar, eğilimler, ekoller, kavramlar vb. oluşumların tespit edilmesi ve nasıl etkiler yarattığının belirlenmesi.

3. 1945'ten günümüze kadar sanat ve moda arasında gerçekleşen etkileşimin aydınlatılması.

Yöntem

Bu araştırma nitel bir araştırmadır. Nitel araştırma kapsamında veri toplama tekniği olarak doküman analizi kullanılmıştır. Bu kapsamda; araştırılması hedeflenen olgular hakkında bilgi içeren Türkçe ve yabancı dilde yazılı kaynaklar ve internet kanalıyla ulaşılan bilgiler analiz edilmiştir. Elde edilen veriler, aynı yöntemle ulaşılan ve problemi örnekmeye uygun olduğu düşünülen görsel materyallerle desteklenmiştir. Araştırmada veri analiz tekniği olarak betimsel analiz kullanılmıştır. Alıntılar yapılmış, veriler temalara göre özetlenip yorumlanmış ve temalar birbirleriyle ilişkilendirilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM – 20. Yüzyıl Başlarından 1945'e Kadar Batı Toplumlarında Sanat ve Modaya Genel Bakış

1. 1. 1900-1945 Arası Dönemde Sanat

Geleneklerin yıkıldığı ve yeni bir geleneğin doğmakta olduğu her dönemde olduğu gibi 20. yüzyılda da sanatçılar, yaptıkları işin anlamını, kültür fonksiyonunu ve amacını belirleyerek ürettikleri sanatın hesabını verme ve onu temellendirme gereği duymuşlardır. Natüralist sanat geleneği ile bağlarını koparan sanatçı, sanatın gelişebileceği ortamı bulabilmek için düşüncenin devreye girmesi gerektiğine inanmıştır. Sanatta uygulama ve düşünme birbirini tamamlamıştır. Endüstri dönemi sanatında, sadece ustalık, üstün yetenek, duygu ve coşku sanat yapmaya yetmemiştir (İpşiroğlu, 2010: 190-191).

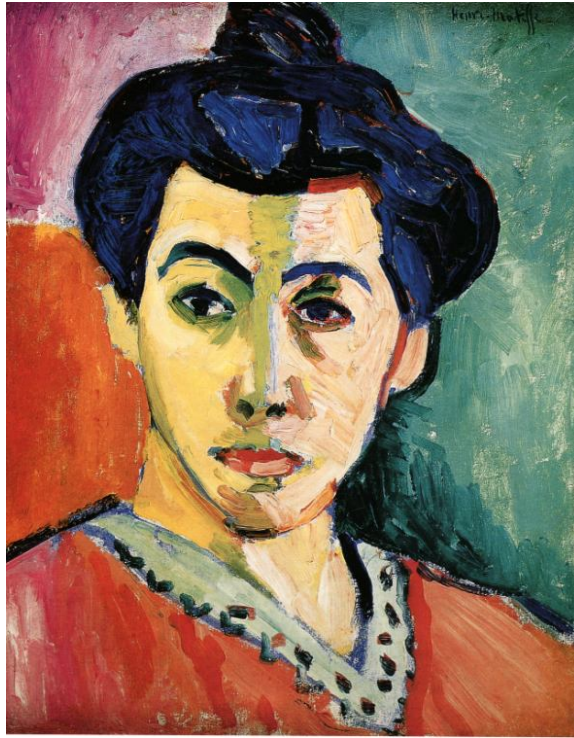
Sanatın seyirlik olmaktan çıkıp yeni bir gerçek olarak dünyada yer alması, sanatçıda yeni bir bilinç uyanmasını sağlamıştır. 20. yüzyıl sanatçısı yeni realitenin yaratıcısı olmuştur. İnsan ile doğa arasına giren teknik dünyaya biçim vermiş, geleceği planlamış ve olası dünyaları tasarlamıştır. Bu dünya; fabrikaları, tüketim ve üretim araçları, blok konutları, otomobil yolları, süper marketleri ve bürolarıyla insanın yarattığı yapay bir dünyadır. Rönesanstan itibaren doğayı sanata yansıtan sanatçı sadece sanatından sorumlu tutulmuştur. Oysa 20. yüzyıl sanatçısı oluşmakta olan dünyanın da sorumlusu olmuştur. İnsanlığın geleceğini tehdit eden sorunlara kayıtsız kalmamış, çevre kirliliği, insanların ezilmesi ve sömürülmesi, harp, açlık, sefalet vb. sorunların çözümüne katılmak istemiştir. Yeni kurulmakta olan dünya yeni bir insanlık anlayışı doğurmuş ve sanatçıya yeni sorumluluklar yüklemiştir (İpşiroğlu, 2010: 191).

20. yüzyıl sanatında, İkinci Dünya Savaşı'na kadar, Fovizm, Dışavurumculuk, Kübizm, Fütürizm, Soyut Sanat, Bauhaus, Dada, Gerçeküstüculük gibi ana akımlar faaliyet göstermiştir.

Fovizm, 20. yüzyıl sanat akımlarının en kısa ömürlüsü olmasına rağmen en önemlilerinden biri olmuştur. Resmin kendi kendine yeterliliğinin tanınması ve doğayı taklitten çok, kopya etmeye yönelik saf renklerin kullanılması nedeniyle Fovizm yalnızca zamansal açıdan değil, yarattığı yeni ruhla da 20. yüzyıl sanatının başlangıcı sayılmıştır. Fovizm, 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başında sanat

üretimine yeni bir anlam katma ve var olan farklı üslupları aşma isteğinden doğmuştur. Fovlar bunu başararak modern sanatın yönünü geri dönülmez biçimde değiştirmişlerdir. Fovizm 1903-1904 yıllarında biçimlenmeye başlamış ve ilk kez 1905 sonbaharında açılan bir sergiyle yeni bir sanat akımı olarak dikkat çekmiştir. Fovizm modern sanatta renk kavramını kökten değiştirmiştir. Fovlar devrimci bir renk kullanımıyla yalnızca geleneksel sanat ilkelerine karşı çıkmakla kalmamış, izlenimcilerin modern renk anlayışını da etkilemişlerdir. 1910 dolaylarında Fovların dağılması ve birçoğunun Kübizmin mantığını seçmesiyle son bulan Fovizm, aslında 20. yüzyılda modern sanatın yolunu belirleyen daha kapsamlı bir karmaşanın parçası olmuştur. Öte yandan, bir resmin, doğanın gerçekçi bir betimlemesi olmadığı, yalnızca tuval ve boyadan oluştuğu konusunda direten ilk sanat akımı olmuştur. Fovizmle başlayan ve ardından Kübizm, Dışavurumculuk, Gerçeküstücülük, Fütürizm, Dada ve benzerleriyle süren modern yaklaşıma egemen olan düşünce; nitelikli sanatın *gerçeği* betimlemek zorunda olmadığı, ama sürekli yeniliğin ve özgünlüğün peşinden giderek ilerlemesi gerektiğidir (Kostrzewa, 2000: 78-92).

Şekil-1: Henri Matisse, *Yeşil Çizgi*, 1905.



Tuval Üzerine Yağlıboya, 40.6x32.3 cm, Statens Sanat Müzesi, Kopenhag, Kaynak: Hunter vd., 2000: 106.

1900-1935 yılları arasında özellikle Orta Avrupa’da gelişmiş olan Dışavurumculuk, 20. yüzyıl sanatını sürekli ve en geniş kapsamlı biçimde etkileyen sanat akımı olmuştur. Doğanın ve toplumun nesnel bir bakış açısıyla betimlenmesine karşı çıkan ve öznel ya da içsel gerçeğin yansıtılmasını savunan Dışavurumculuğun, 19. yüzyılın nesnellığe ve sanatsal gerçekliğe olan temel inancına meydan okuyan devrimci ruhun ilk işareti olduğu söylenebilir. Dışavurumculuk, sanatçının dünyaya ilişkin öznel, ruhsal yorumlamalarının, resimsel gerçekçiliğin alışlagelmiş, kalıplaşmış yaklaşımlarından daha gerçek ve daha sağlam olduğu yolunda yeni bir savunmayı içermiştir. Aslında Dışavurumcuların, resimlerinde ortaya koydukları özgürlük, 20. yüzyıl başlarında sanatta girişilen tüm deneylerin temelini oluşturmuştur. 1914 öncesinde, Fütürizm, Kübizm, ve Soyut Sanat da dâhil olmak üzere tüm modern sanat akımları, Dışavurumculuk başlığı altında tanımlanmıştır. Bugün ise bu terim daha dar anlamda, Fransa’daki Fovistlerle Alman Dışavurumcuları için kullanılmaktadır (Lloyd, 2000: 94).

Alman Dışavurumcu resminin etkisi geniş kapsamlı olmuştur. Bunun nedeni, bu akımın hem figüratif hem de soyut resmi içermesidir. İki ana topluluğun, başka deyişle, Dresden ve Berlin’de kümelenen *Die Brücke* (Köprü) topluluğu ile Münih’te Wassily Kandinsky’nin (1866-1944) çevresinde toplanan soyut *Blaue Reiter* (Mavi Atlı) grubunun öncelikleri ve ülkeleri çoğu zaman birbirine ters düşmüştür. *Die Brücke* grubunun tensellikten, coşku ve tutkudan, dünyevilikten yana tutumu, *Blaue Reiter* sanatçılarının entelektüalizmiyle, tinselliğiyle ve ülküsel bir geleceğe olan inancıyla çatışmıştır. Alman Dışavurumculuğu, gücünü büyük ölçüde bu iç çelişkiler ve karşıtlıklardan almış; bu üsluplar çeşitliliği yüzyılın sonra gelen akımlarında etkisini sürdürmüştür. Örneğin, 1940’larda ABD’de gelişen ve 1950’ler boyunca hüküm süren Soyut Dışavurumcular ve Avrupa’daki çağdaşları, evrensel bir soyut üslup peşinde Kandinsky’e dönüp bakma gerekliliği duymuştur. 1970’lerin sonları ve 1980’lerin başlarında ise, Yeni Dışavurumcular *Die Brücke* figüratif sanatını yağmalamışlardır (Lloyd, 2000: 96-98).

Şekil-2: Wassily Kandinsky, *Kuleli Manzara*, 1908.



Karton Üzerine Yağlıboya, 74x98 cm, Pompidou Sanat Merkezi Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris, Kaynak: Farina, 2009: 60.

1906 civarında resim, Andre Derain (1880-1954) ve Henri Matisse (1869-1954) gibi sanatçıların elinde kendi kendini bir süs düzeyine düşürme tehlikesiyle karşı karşıya dekoratif olma ve süsleme eğilimleri gösterirken, Pablo Picasso (1881-1973) onu bambaşka bir tavıra bürümüştür. Renk sarhoşluğuna karşı ilgisiz kalmış, nesneye olan ilgisinden hiç vazgeçmemiştir. Resimlerindeki yumuşak yuvarlak hatlar, yerini sert, köşeli biçimlere bırakmış; pembe, soluk sarı ve açık yeşilin yerini büyük formlarda kurşuni beyaz, gri ve siyahlar almaya başlamıştır (Kahnweiler, 2000: 110-112). Picasso'nun *Avignonlu Kızlar* (1907) resmi, Kübizmin başlangıcı olmuştur (Kahnweiler, 2000: 112; Öncel, 2004b: 136). Aynı zamanda birçok sorunun müthiş bir çarpışması olmuştur. Resmin temel işlevleri şu sorunları içermiştir: Üç boyutu ve rengi düz bir yüzeyde gerçekleştirmek, onları bu yüzeyin bütünlüğü, birliği içinde kavramak ve yansıtmak. Formun ışık-gölge kullanımıyla öykünülmesi değil, üç boyutlu olanın düz bir yüzey üzerinde çizilerek betimlenmesi sözkonusu olmuştur (Kahnweiler, 2000: 112).

Bazı kaynaklara göre Cézanne (1839-1906), Picasso'dan da önce, Emile Bernard'a yazdığı bir mektupta doğada herşeyin küre, koni ve silindire uygun olarak biçimlenmiş olduğunu söyleyerek Kübizm üzerindeki etkisinden söz ettirmiştir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2009: 26). D. H. Kahnweiler, *Juan Gris* adlı kitabında Cézanne'nin yapıtlarına zamanında *organisme constitue* denildiğini, kendisine de *resim bütünlüğünün sarsılmaz mimarisini kuran usta gözüyle bakıldığını* yazmıştır

(Aktaran: İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2009: 26). Cézanne'nin sanatı genellikle Kùbizm'in çıkış noktası sayılmaktadır.

Şekil-3: Pablo Picasso, *Avignon'lu Kızlar*, 1907.



Tuval Üzerine Yağlıboya, 243.9x233.7 cm, Modern Sanat Müzesi, New York, Kaynak: Lucie-Smith, 1992: 460.

Bu yeni dil, resme o güne değin görülmemiş bir özgürlük kazandırmıştır. Artık resim, nesneyi tek bir bakış açısından tanımlayan, az çok gerçek gibi görünen optik imgeye bağımlı olmaktan kurtulmuştur. Nesnenin birincil özelliklerini, yani formu ve uzamdaki konumunu, kapsamlı bir biçimde yansıtabilmek için onları düzlem üzerinde hacimsel çizim olarak betimlemiş, veya aynı nesnenin birçok görünümünü aynı anda sunarak, izleyicinin bunları zihninde tek bir nesnede kaynaştırmasını sağlamıştır. Burada, izleyicide bırakılan izlenim ile resmin asıl anlatmak istediği şey arasında kesin bir ayırım yapmak gerekmektedir. Kùbizm adı ile Geometrik Sanat tanımı, bu resimlerde geometrik formlar gören ilk izleyicilerin izleniminden doğmuştur. Bu izlenim, ressamın istediği görsel kavram, geometrik formlarda değil de, yeniden üretilen nesnelerin yansıtılmasında yattığından doğru değildir (Kahnweiler, 2000: 126).

İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti'nin (1876-1944), 20 Şubat 1909 tarihinde *Fütürizm Manifestosu*yla ortaya attığı Fütürizm hareketi, 20. yüzyılın başlıca akımlarından biridir. İtalya'nın 19. yüzyıl boyunca Avrupa'nın diğer

ülkelerindeki gelişmeleri yakalayamamış olmasına duyduğu tepkiden kaynaklanan bir saldırganlık ve sabırsızlık içinde olan Marinetti'nin ateşli söylemlerinden de anlaşıldığı üzere, o güne kadar ki en radikal akımlardan biri olan Fütürizm'i salt bir sanat hareketi olarak düşünmek mümkün değildir. Modern sanat akımları arasında öncelikle bu yönü ile kendine özgü bir yeri olan Fütürizm, sanat zeminini kısa sürede genç İtalyan sanatçıların katılımıyla bulmuştur. Fütürizmin sanat manifestolarında, yeni dünya için yeni bir sanat önermesi yer almıştır. Geçmişin sanatıyla tüm bağların koparılması önerilmiştir. İtalyan Fütüristleri, Marinetti'nin manifestosunda söz ettiği *hız estetiğine*, dinamizme ve harekete görsel bir ifade kazandırabilmek için renklerin ve biçimlerin bazen keskin çizgisel hatlarla, bazen daha yumuşak noktacı bir teknikle ayrıştırılmasına dayanan bir tür yeni-izlenimci *divizyonizme* başvurmuş, ayrıca bazı fotoğrafçıların hareketin görünümünü yakalamak adına giriştikleri deneysel fotoğraf tekniklerinden esinlenmişlerdir. Kübizmin birden çok âni ve açıyı aynı yüzeyde gösterebilmesinden kaynaklanan yeni zaman ve mekân algısından etkilenen Fütüristler, teknolojiye, hıza, dinamizme yönelik ilgilerini biçimsel düzeyde yeni bir görsel anlayışa değil kentsel ve endüstriyel temalara, uçak, araba, tren gibi hareketli konulara aktarmışlardır (Antmen, 2009: 65-67).

Şekil-4: Umberto Boccioni,
Uzayda Sürekliliğin Benzersiz
Formları, 1913.



Bronz, 111.4x96.2x40 cm,
Modern Sanat Galerisi, İtalya,
Kaynak: Hunter vd., 2000: 154.

Şekil-5: Giacomo Balla,
Tasmalı Köpeğin Dinamizmi,
1912.



Tuval Üzerine Yağlıboya, 89x109 cm, Albright-Knox Sanat
Galerisi, New York, Kaynak: Fichner-Rathus, 2008: 178.

Fütüristlerin önde gelen temsilcilerinden ressam ve heykeltıraş Umberto Boccioni'nin (1882-1916) *Teknik Manifesto*'da yazdığı farklı ruh hallerini eş zamanlı olarak sanat yapıtına yansıtılabilmek çabasını, tüm Fütüristlerin paylaştığı, yapıtlarına seçtikleri *ritm, dinamizm, eş zamanlı hareket* gibi isimlerden anlamak mümkündür. Bu yapıtların hemen her biri bir yandan Kübizm'in yoğun etkisini hissettirirken, bir yandan da dışavurumcu bir soyutlama dinamizmini yakalama uğraşını yansıtır (Antmen, 2009: 67-68).

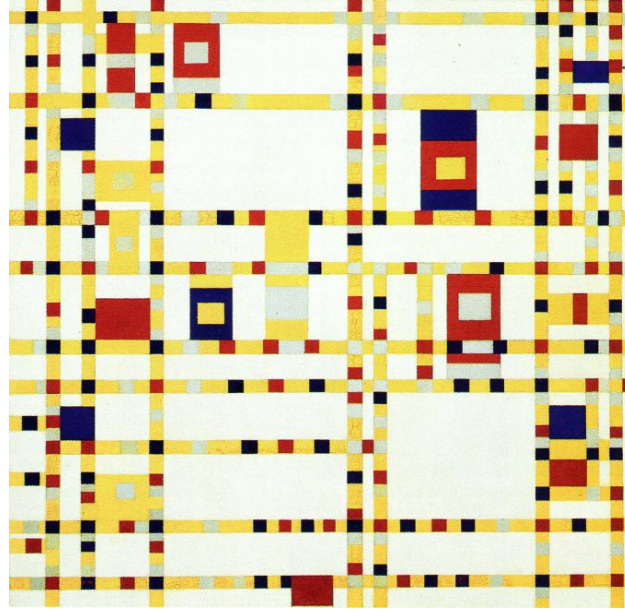
Kısa zamanda uluslararası etkinlikleriyle tüm Avrupa'da tanınan Fütürizm, İtalya'da Birinci Dünya Savaşı'yla birlikte son bulurken, Rusya'da Kübo-Fütürizm veya Rayonizm akımlarıyla, Londra'da ise Vortisizm akımıyla yansımalarını bulmuştur. Fütürizm resim ve heykelle sınırlı kalmamış; Marinetti'nin varyete tiyatrosu benzeri oyunlarından oluşan *Fütürist Akşamları*, sanatçıları halkla bütünleştirebilecek yeni bir ifade türü arayışına yol açmış, performans benzeri etkinlikler de bu arayışın sonucunda gelişmiştir (Antmen, 2009: 68-71).

1910 dolaylarında, Avrupa'nın değişik ülkelerinden farklı sanatçılar, her biri betimlemenin sanatta artık yeri kalmadığı düşüncesini kendince yorumlayarak, soyutlama deneylerine girişmişlerdir. Soyut resim, terimin kendisinden de anlaşılacağı gibi bir soyutlama işlemini içermektedir: Başlangıç noktası *gerçek* dünyadır; sanatçı bir form seçer ve bu formu, ilk hâliyle pek az bağlantısı kalıncaya ya da tanınmaz hâle gelinceye kadar yalınlaştırır ya da değişime uğratar. Bazı sanatçılara göre ise Soyut Sanat, derin, mistik ve tinsel boşalmanın ya da gerçeği görsel bir biçimde arayışın vardığı sonuç olmuştur. 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan ve 1940'ların ve 1950'lerin New York'unda da süren bu büyük soyutlama deneylerinin yolunu Kübizm açmıştır. Kübizmle görsel betimlemenin önünde yeni ve koskoca bir olanaklar dünyası açılmış ve izleyicilerin anlamlandıramayacağı ancak sanatçıların gözünde bir nesneyi aynı anda farklı açılardan resmetme yolunda çabalarla üretilmiş resimler yaratılmıştır (Vickery, 2000: 168).

Genellikle Soyut Resmin gerçek öncüleri sayılan Wassily Kandinsky ve Piet Mondrian (1872-1944), Kübistlerin tersine, nesnelere uzam içinde nasıl baktığımız, onları nasıl gördüğümüz ve bunun nesnelere tuval üzerinde resmedilişiyle nasıl bir bağlantısı olduğu ile ilgilenmemişlerdir. Onlar çevrelerinde gördükleri dünyadan çok,

içlerinden geleni dile getirebilecek yepyeni bir resim dili (dünyevi, tinsel düzeyde iletişim kurulabilecek bir dil) keşfetmenin peşinde olmuşlardır (Vickery, 2000: 168).

Şekil-6: Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*, 1942-43.



Tuval Üzerine Yağlıboya, 127x127 cm, Modern Sanat Müzesi, New York, Kaynak: Cumming, 2008: 389.

Soyut resmin pek çok öncüsü gibi ilk çalışmalarında Kübizmden etkilenen Rus ressam Kazimir Maleviç (1878-1935), 1915'te beyaz zemin üzerine boyanmış renk düzlemlerinden oluşan yeni bir soyutlama biçimi Süprematizm'i geliştirmiştir. Ona göre, Soyut ya da Süpermatist resimlerin temelinde, Rus mistik düşüncesine göre, ölümden ruhun gerçek dünyasına kaçışı sağlayan yeni bir bilinçlilik olan dördüncü boyut yer almıştır (Vickery, 2000: 177). Alman ressam ve heykeltıraş Jean Arp (1887-1966) ise Kandinsky gibi, soyutlamaya yönelirken felsefi düşüncelerden yola çıkmıştır (Vickery, 2000: 180).

Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki yıllarda, deneysel ve hâlâ yeni sayılabilecek Soyut Sanat alanında büyük etkinlikler ve yepyeni buluşlar yaşanmıştır. Bu yıllar pek çok bakımdan soyut resmin tarihinde belki de en önemli dönem olmuştur. Daha sonraları, uzun yıllar, ilk soyut sanatçılar taklit edilmiş, gerçekte tam olarak anlaşılammış, sahte soyut resimler ortaya çıkmışsa da, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından New York'ta, soyut akıma taptaze bir güç ve atılım getirilmiştir: Soyut Dışavurumculuk (Vickery, 2000: 180).

20. yüzyılın ilk yarısında, sanatta endüstriyel biçimin efsanesi olan Bauhaus, dönemin biçim anlayışı üzerinde gerçekten belirleyici olan tek okul olmuştur. Gerçi bu dönemde, sanat meslek okulları ve atölyeler-Dresden atölyeleri, Münih ve Viyana atölyeleri mantar gibi bitmiştir. Ancak Bauhaus'un başlangıcı bambaşka ve kurucusu Walter Gropius'un (1883-1969) ilk eylemleri ve koyduğu hedefler dikkat çekici nitelikte olmuştur. İmparatorluğun çöküşünden ve Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra esen devrim rüzgârlarının kargaşası sırasında, Nisan 1919'da Weimar'da Henry van de Velde'ye ait bir binanın içinde *Staatliches Bauhaus* (Devlet Yapı Evi) adıyla kurduğu bu yeni okulun programını ve amaçlarını bir manifestoyla halka duyurmuştur (Goetz, 2000: 128).

Gropius (1971b: 49), 1919 yılındaki Bauhaus programı manifestosunda şöyle demiştir: “Tüm görsel sanatların en büyük amacı yapı bütünüdür. Yapıları süslemek bir zamanlar güzel sanatların en soylu işleviydi. Bugün sanatlar birbirinden ayrılmış durumda; ancak tüm sanatçıların bilinçli ortak çabasıyla bu durumdan kurtulunabilir. Eski sanat okulları bu birliği yaratamadı; sanat öğretilmeyeceğine göre nasıl yapabilirlerdi ki. Desen yaratıcısı ile uygulamalı sanatçının sadece çizim ve resimden oluşan dünyası, yeniden inşa eden bir dünya hâline gelmeli. Mimarlar, heykeltıraşlar, ressamalar hep birlikte zanaatlara geri dönmeliyiz. Çünkü sanat bir meslek değildir. Sanatçı ve zanaatçı arasında önemli bir ayrım yoktur. Sanatçı yüceltilmiş bir zanaatçıdır. İstencinin bilincini aşan o ender esinlenme anlarında, ilâhî bir güç yaptıklarının sanata dönüşmesine neden olabilir. Öte yandan, her sanatçının bir zanaatta becerisi olması zorunludur. Yaratıcı hayal gücünün temel kaynağı burada yatar. O hâlde, zanaatçı ve sanatçı arasında kibir engelleri yükselten sınıf ayrımının olmadığı yeni bir zanaatçı loncası kuralım.”

Gropius, görevlerinin her tür ihtiyaca cevap verebilme yeteneğine sahip bir yaratıcı ortaya çıkarmak, yeni bir sanatçı profili çizmek olduğunu vurgulamıştır. Bu yeni sanatçı olağanüstü bir varlık olmasa da, belli bir metoda göre insan ihtiyaçlarına nasıl yaklaşacağını bilen biridir. Gropius onları, yaratıcı güçlerinin ve sahip oldukları alanlardaki formüller bağımsızlığının bilincine vardırılmayı dilediklerini belirtmiştir (Munari, 1980: 27).

Aynı manifestoda Gropius, Bauhaus'un amacını; “Bauhaus yaratıcı çabaları tek bütün hâlinde bir araya getirmeye, pratik sanatın tüm disiplinlerini -heykel, resim, el

sanatları ve zanaatları- yeni bir mimarlığın ayrılmaz öğeleri olarak yeniden birleştirmeye çaba gösterir. Bauhaus'un uzak da olsa nihâî amacı, anıtsal ile bezemeci sanat arasında ayırım olmayan, bütünleşmiş sanat yapısı - o büyük yapıdır” şeklinde ifade etmiştir. Ona göre “sanat tüm yöntemlerin üstündedir; özünde öğretilemez oysa zanaatlar kuşkusuz öğretilir. Mimarlar, ressam ve heykeltıraşlar kelimenin tam anlamıyla zanaatçıdır” (Gropius, 1971b: 50).

Bauhaus'un tek amacı sanat akademisi ile sanat meslek okulunu (uygulamalı sanatlar) birleştirmek değildir. Gropius, *inşa etmek* kavramını, birbirinden ayrılmış ve birbirine düşman olmuş meslek türlerini yeniden birleştiren bir simge olarak kullanmıştır. Okulun başlıca amacı, sanatçılar ve zanaatkarların birlikte el emeği koyarak ortaklaşa bir yapı ortaya çıkarmaları olmuştur. Artık *hoca* kavramı ortadan kalkmıştır. Ustalar çırakları eğitmeye başlamış, biçim ustaları ve zanaat ustaları bir arada çalışmıştır. Gropius iki yıl içinde değişik ülkelerden sanatçıları Bauhaus'ta toplamıştır. Ahşap, dokuma, duvar tasarımı, kitap ciltleme, metal, vitray, seramik, heykel, mimarlık, sahne tasarımı, fotoğraf, tipografi ve grafik gibi atölyeleri bünyesinde bulunduran okul, 1925'te Dessau'a taşınmış ve 1933'te Naziler tarafından kapatılmıştır (Goetz, 2000: 128-144).

Şekil-7: Hermann Fischer'in Duvar Kâğıdı ve Josef Albers'in Meyva Kâsesi (1923) Tasarımları.



Kaynak: Goetz, 2000: 131.

Bauhaus gelişmesinden itibaren sanat dünyasında Soyut Sanat, Dada, Sürrealizm, Neo-Soyut Sanat, Neo-Dada, Pop ve Op Art gibi yeni tarzlar önceki dönemlere nazaran hızlı bir biçimde peşpeşe gelmiştir. Her biri öncekini silip süpürmüştür (Munari, 1980: 27). Bauhaus, modernizmin kurumsallaşmasında, onay görmesinde büyük savaşlar vermiş, postmodernistlerin cephe alacağı bir dizi katı kurallar zincirinin söyleme dökülmesinde başı çekmiş, modernist devrimin tartışmasız en büyük savunucularından biri olmuştur. Postmodernistler, modernizme saldırırken, neredeyse Bauhaus'un 1920'lerde kurduğu biçim dağarcığını baş tacı etmiştir (Köksal, 2002: 15).

1916 yılında İsviçre'de, Alman şair ve düşünür Hugo Ball'un Zürih'in arka mahallesinde açtığı Cabaret Voltaire, gece kulübüyle sanat lokali arası bir mekân olarak Dada akımının başladığı yerdir. Birçok dilde birçok anlama gelebilen (Rumence 'evet', Fransızca 'oyuncak at' vb.) Dada; yeni bir sıfır noktası, *sanatta yeninin* ifadesidir (Antmen, 2009: 121-122).

Dada, tarafsız İsviçre'nin Zürih kentinde, dünyanın yeni yaklaşımlar adına saflara bölünmesini anlamsız bulan ve bu anlamsızlığa karşı uluslararası bir dayanışmaya giren sanatçıların bir araya gelmesiyle ortaya çıkmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nı, burjuva değerlerinin bir uzantısı, bir tür burjuva yolsuzluğu olarak gören Dadacıların söylemleri de sanata yaklaşımları da bu muhalif tavrı yansıtmıştır. Sosyal ve kültürel anlamda kurulu düzeni yıkmak, sorgulanmaksızın kabul gören boş değerleri yadsımak arzusunda olan Dada sanatçıları, bu yıkıcı ve yadsıyıcı duyguları ifade edebilmek adına rastlantısallığa ve doğaçlamaya yönelik çeşitli tekniklere, yöntemlere ağırlık vermişlerdir. Dünyayı saçma bir savaşa sürükleyen insan aklının gerçekte ne kadar *akılsız* olduğunu gözler önüne sermek adına rasyonel aklın tam karşıtına, denetimsiz bir *akıl-dışı*na öncelik veren Dadacılar, kendi absürd eylemlerinde aklın tükenmişliğini yansıtmak istemişlerdir. Şiir yazmanın, resim / heykel yapmanın, tiyatro oynamanın geleneksel yöntemlerini reddederek düzen karşıtı bir tavır takınan Dadacılar, düzen adına insan yaratıcılığını sınırlayan tüm kültürel verilere karşı çıkmışlardır (Antmen, 2009: 123-124).

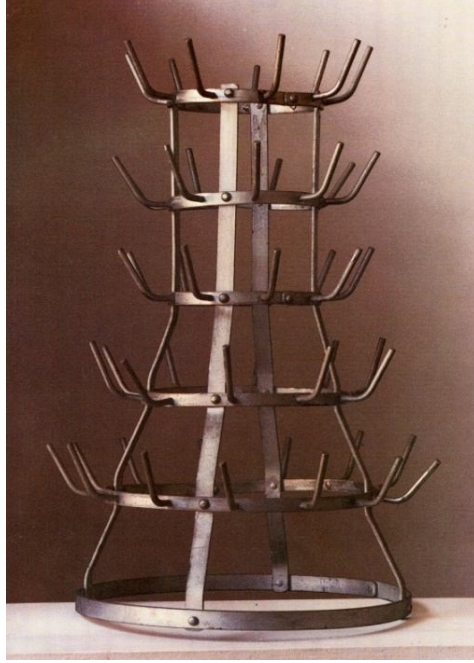
Kolaj ve asamblaj gibi tekniklere ağırlık veren, ifadede rastlantısallığı son derece önemseyen, Batılı olmayan kültürlerin primitif ifadelerine ilgi duyan Dadacıların en büyük özelliği, sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etme arzusu ve

buna bağılı olarak gelişen sanat karşıtı tavrıdır. Dada'yı diğer akımlardan ayıran da bu özelliğidir. Kolajı Kübizm'le, doğaçlama performansları Fütürizm'le, ket vurulmamış doğrudan ifadeye yönelik ilgiyi Dışavurumculuk'la ilişkilendirmek mümkündür ama bu akımların hiçbirinde Dada'nın radikal sanat karşılığı yoktur (Antmen, 2009: 124).

1916'da Zürih'te adı konan ama 1920'lere kadar Avrupa'nın birçok kentine yayılan Dada, sanatı doğrudan politik bir duruşun dışavurumu olarak kullanan Fütüristler gibi sanatı değiştirmek değil, yok etmek istemiştir. Dada'nın bu sanat karşıtı tavrının en belirgin ifadesi, *anti-art* terimini ilk kez kullanan, akımın ABD ayağındaki Fransız sanatçı Marcel Duchamp'ın (1887-1968) hazır nesnelere (Antmen, 2009: 124). Duchamp 1914'te var olan bazı eşyaları sanat yapıtıymış gibi ele alan çalışmalara girişmiştir. Kendi deyimiyle *görsel aldırma* anlayışından yola çıkarak aldığı yuvarlak bir şişe kılıfının üzerine yazı yazmakla yetinmiş, 1915'de bir kar küreği bularak buna *Kırık Kolun Önü* adını vermiştir. 1917'de bir porselen idrar kabı olan *Pisuar*'ı, "R. Mutt" imzasıyla bir sergiye göndermiştir. Hayattan alınan bir kesiti sanatsal sürece dâhil ederek ve sıradan bir nesneyi sanat yapıtı gibi lanse ederek Duchamp'ın amaçladığı önemli bir farklılık, sanatçı / sanat-nesnesi / halk ilişkilerine dair değişikliklerdir. Pisuar gibi sıradan ve seri yapım sonucu bir ürün olan böyle bir nesnenin tek yeniliği, sanatçının ona sağladığı yeni konum ve bu değişimin getirdiği anlam değişikliği olmuştur. Sanat seyircisi sanattan beklemeye hakkı olduğunu sandığı bir doyumdan yoksun kalmış, bir sanat yapıtını benimseme ya da reddetme rolü yerine, sergilenen yapıtın sanat olup olmadığını kendine sormak zorunda bırakılmıştır (Lynton, 1982: 133-134).

Politik tavrı, sanat karşıtı eğilimi ve dolayısıyla sanatta *avangard*ın tanımına yönelik dönüştürücü gücüyle 20. yüzyılın en etkili akımlarından biri olan Dada, özellikle 1960'lardan sonra gelişen birçok kavramsal eğilimin öncülü olarak nitelendirilebilir. Yeni bir toplumsal yapı öneren, yaşam ile sanat arasındaki sınırları yok eden, disiplinler arası bir etkinlik gözetken ve sanatçı-izleyici etkileşimine dayanan Dada, günümüz sanatında gördüğümüz birçok yaklaşımı, 20. yüzyıl başında deneyimlemiş bir akımdır (Antmen, 2009: 126).

Şekil-8: Marcel Duchamp, Şişelik, 1914.



(Replika), Galvanize Demir Hazır-Yapıt, Yüksekliği 64 cm, Philadelphia Sanat Müzesi, Kaynak: Moure, 1993: 84.

1924'te Andre Breton'un (1896-1966) *Gerçeküstücü Bildirgesinin* yayınlanması, *La Révolution Surréaliste* (Gerçeküstücü Devrim) dergisinin kurulması ve Gerçeküstücü Araştırmalar Bürosunun açılması ile Gerçeküstücülüğün resmi dönemi başlamıştır. Gerçeküstücülük, doğallıkla bağrında taşıdığı avangard niteliklerden ötürü, her zaman biraz kuşkuyla, ister istemez kem gözlerle karşılanmıştır. Ama kendisini izleyenlerin gözünde saygın bir yer edinmiş, kültür alanında gerek Paris'in gerek Fransa'nın gündelik toplumsal, siyasal hayatına bile katkı sağlayan sağlam bir güç durumuna gelmiştir (Baum, 2000: 154).

Gerçeküstücülük 20. yüzyıl Fransa'sının en önemli ve en göz alıcı sanat ve şiir hareketi olarak baş göstermiş ve hızla diğer ülkelere de yayılmıştır. Akımın ilk onyılıni izleyen yıllarda, durmadan büyüyen uluslararası saflarına en az 20 ülkeden sanatçılar katılmıştır. Birçok Avrupa ülkesinin yanı sıra Rusya, İngiltere, Amerika, Şili, Küba ve Kanada bu ülkeler arasında yer almıştır (Baum, 2000: 154-162).

Gerçeküstücülük, müzik ve dans bir yana, sanat dallarının büyük bir bölümünde güçlü bir biçimde temsil edilmiştir. Ancak özellikle şiir ve resimde birbiri ardı sıra gelen tüm öykünme ve yinelemelerin en büyük kaynağı olarak kalmıştır. Gerçeküstücülük, sanatta aşırı zekâ ve yaratıcılıkla bağdaştırılmıştır.

Akımla birlikte, desen, resim ve heykel gibi bilindik alanlarla daha yeni kolaj tekniği yaygınlaşarak gelişmiş, yeni teknikler keşfedilmiştir. Nesnelere simgelere, simgelerin uzantılarına ve yeniden daha başka nesnelere dönüşmüştür. Nesne eski benliğinden sıyrılıp uçmuştur: Méret Oppenheim'in (1913-1985) tüylü fincanı, fincan tabağı ve kaşığı; Salvador Dali'nin (1904-1989) kösnül ceketler ve telefonlara, kelebekler ve zürafalara uzanan sonsuz buluşları; Kurt Seligmann'ın (1900-1962) üç ayaklı iskemlesi; Andre Breton'un boks eldivenleri, tüylü hayvancıklar, belermiş gözyuvarları vb. buna örnek gösterilebilir (Baum, 2000: 162).

Şekil-9: Meret Oppenheim, *Nesne*, 1936.



Kürk Kaplı Fincan (çapı 10.9 cm), Fincan Tabağı (çapı 23.7 cm) ve Kaşık (uzunluğu 20.2 cm), Yüksekliği 7.3 cm, Modern Sanat Müzesi, New York, Kaynak: Lucie-Smith, 1992: 487.

20. yüzyıl sanat akımlarının çoğunun *yeniliği* natüralist sanat geleneğinin sınırları içinde aradıkları söyleyebilir. Gerçeküstücülük buna iyi bir örnektir. Sürrealist sanatın dünyası, bilinçaltının karanlık dünyasıdır. Donuk bir ışık altında uzayıp giden boşluklar (Yves Tanguy), ölü kentler, kararmış ağaç kütükleri, fosilleşmiş kuşlar, teller, hurda yığınları (Max Ernst), makine insanlar, manken ve heykeller (Dali, Giorgio de Chirico) sürrealist resimlerde en çok rastlanan motiflerdir. Bilinçaltı öğretisine ve psikanaliz incelemelerine yabancı olmayan biri, bu motifleri, sürekli bir gerilim içinde yaşayan günümüz insanının korkulu rüyaları olarak yorumlayabilir. Sürrealistler, bilinçaltı dünyasını sanata yansıtırken, geleneksel sanatın biçim dilini değiştirmeye gereksinim duymamışlardır. Hatta böyle bir değişikliğe karşı çıkmışlardır. Çünkü bilinçaltı dünyasının, bilinçli bir sanat

etkinliğiyle değil, akıl ve iradenin işe karışmadığı bir *otomatizm* içinde ortaya çıkabileceğine inanmışlardır. Dali ve Giorgio de Chirico (1888-1978), her türlü modernizme karşı konulması gerektiği kanısında olarak, sanatçılara eski ustaların yolundan şaşmamalarını söylemişlerdir. Bu sanatçıların tutucu yanları, ilk bakışta yapıtlarında belli olur; bilinçaltı mekanizmasının ürünü olan bu yapıtlar, mantık dışı, imkânsız çağrışımlarla dolu oldukları halde, Rönesans sanatçılarını anımsatan şaşmaz bir el ustalığı göstermiştir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2009: 22-23).

1938’te Paris’teki Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi’nden kısa bir süre sonra Almanya ile savaş patlak vermiş, Gerçeküstücüler Naziler tarafından dağıtılmıştır. Fakat daha sonra yeniden düzenlenen sergilerle birlikte yeniden birleşmeler, kavuşmalar başlamıştır (Baum, 2000: 162).

Şekil-10: René Magritte, *Başyapıt*, 1955.



Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x65 cm, Frederick Weisman Company, Los Angeles, Kaynak: Schmalenbach, 1990: 341.

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Gerçeküstücü şiir ve sanat, savaş sonrasında modern, biraz solgun görünümüne bürünmüştür. Geçen yıllarda yaşamını yitiren Gerçeküstücülerin boşluğunu yepyeni bir Gerçeküstücüler kuşağı doldurmuştur. Yeni dergiler çıkmıştır. Kısacası Gerçeküstücülük son bulmamıştır. İlk kuşak Sürrealistlerin bir kısmı 1950’li yıllarda, bir kısmı da 1970’lerin sonlarına gelindiğinde yaşamını yitirmiştir. Joan Miro (1893-1983), André Masson (1896-1987) ve Dali gibi bazı Sürrealistler ise 1980’lere dek yaşamıştır. Gerçeküstücülüğün

can vermeyen, belki de ölümsüz yanı, bu ruhun yarattığı ucu bucağı belirsiz etki alanıdır (Baum, 2000: 164-166).

1. 2. 1900-1945 Arası Dönemde Moda

Giyim üretiminde 19. yüzyılın ortalarında başlayan teknolojik değişiklikler, giysileri basitleştirmiş bu da zamanla modanın demokratikleşmesine yol açmıştır (Crane, 2003: 307). 19. yüzyılın sonlarına doğru giysiler giderek ucuzlamış ve alt sınıflar için daha kolay erişilir olmuştur. Geniş kitlelere ulaşan ilk tüketim malı olarak giysiler, hem zenginler hem de fakirler için zaman zaman düşkünlük nesnesi hâline gelmiştir. Bütün toplumsal sınıfların benzer giysi çeşitlerini benimsemeleri, giyimin demokratikleştiğinin göstergesi olmuştur (Crane, 2003: 15-16).

Modanın hiç olmadığı kadar çok insana yayılmasıyla moda ve sınıfsal kimlik arasındaki ilişkiler 20. yüzyılda, 19. yüzyılda olduğundan daha az belirgin olmuştur. Ayrıca sınıflar arasındaki moda hiyerarşisi, artık mutlaka sosyal merdivenin en üst basamaklarında yer almayan, daha ziyade sokaklardan, gençlik dönemi alt kültüründen çıkıp gelen *yüksek* statü tarzları ile altüst edilmiştir (Aktaran: Entwistle, 2005: 133). Çünkü giyimin demokratikleşmesi standartlaşmaktan ziyade çeşitlenmeye yol açmıştır. Bu nedenle, belirli giyim tarzlarının yayılma yolları daha kısa ve düzensiz olmuş ve yaş, trend belirlemede sınıftan daha belirgin hâle gelmiştir. Modaya uygun, gençler için tasarlanan (çoğunlukla gençlerin kendilerinin geliştirdiği) giyim tarzları yaşlı gruplara yayılmış, gençler de -tıpkı 19. yüzyılda üst sınıfın alt sınıflara karşı yaptığı gibi- daha yeni tarzlara kaymışlardır (Crane, 2003: 309). 20. yüzyılda modanın günümüzde gençlik kültüründe geniş bir alandan yayıldığını gösterecek birçok bulgu vardır (Entwistle, 2005: 133).

20. yüzyılın başlarında, işçi sınıfı ve zenginler sınıfı arasındaki farkı görmek için onların giyimlerini incelemek yeterlidir: İşçi sınıfı erkekleri ve kadınları ayakkabı yerine genellikle takunya giymiş, elit tabakanın silindirik şapkasının aksine kasket, genellikle işçi sınıfı erkeklerinin sembolü olmuştur. Bunlar belli klişeler olmalarına rağmen, giysiler ve bir zamanlar varolan fakat sonra demode olan sınıfsal kimlikler arasındaki çağrışımları en azından sembolik olarak örneklemektedir. 20. yüzyılın ortalarında, işçi sınıfının artan refahı ile birlikte moda seri üretimindeki

gelişmeler, tarza yönelik sınıfsal farklılıkları bulanıklaştırarak modanın hiç olmadığı kadar geniş bir alana yayılmasına yol açmıştır (Entwistle, 2005: 134).

20. yüzyılda hem modanın doğası hem de insanların modaya gösterdikleri tepki değişmiştir. 19. yüzyıl modası yaygın olarak benimsenen bir dış görünüşün standartlarından oluşurken, çağdaş moda, çağdaş sanayi sonrası toplumların çok parçalı doğasına paralel olarak daha belirsiz ve çok boyutludur (Crane, 2003: 17-18). Sınıf modasının yerini alan *tüketici* modasında biçimsel çeşitlilik daha fazla, belirli bir dönemde moda olan üzerindeki uzlaşım ise daha azdır. Tüketici modası toplumsal seçkinlerin beğenilerine yönelmek yerine, toplumun tüm katmanlarındaki toplumsal grupların beğenilerini ve ilgilerini içine alır. Tek bir moda tarzı haute couture'un yerini, her biri kendi içinde farklı türlere ayrılan üç temel moda tarzı kategorisi almıştır. Bunlar lüks moda tasarımı, endüstriyel moda ve sokak tarzlarıdır (Crane, 2003: 177-178).

Genel olarak yüzyılın başına bakılacak olursa; Victoria döneminin kasvetli havası 1900'lerin modasıyla birlikte yok olup gitmiş, müthiş bir malzeme ve renk zenginliği kol gezmiştir: Kadifeler, krepdöşinler, yumuşacık yünlüler, pamuklular, incecik ipekler; kremler, pembeler, canlı kırmızılar ve maviler, pastel eflatunlar, açık morlar ve gümüşî pırıltı saçan griler... (Yapp, 2005a: 248). Avrupa, *La Belle Epoque* (alımlı kadın çağı) diye adlandırılan, 1900'lü yılların başından Birinci Dünya Savaşı'na kadar sürecek olan olağanüstü bir zaman dilimine girmiştir (Aktaran: Pektaş, 2006: 123). Bu dönemde şık bayanlar, son derece gereksiz, aşırı kadınsı, kullanışsız ve uğraştırıcı bir giyim tarzı benimsemişlerdir. Kıyafetleri, ev işlerini ve iş hayatlarını yürütmelerini zorlaştırmıştır. Günün modası, hizmetçilere ve zamanı bol olan kadınlara göre yaratılmıştır. Moda, zengin ve resmî bir sosyal yaşama göre tasarlanmıştır. O tarihlerde giyim kuşam, özel terziler, şapkacılar ve ayakkabıcılara yaptırılmıştır. Zaman isteyen bu uzun işlemler pek çok kez prova gerektirmiştir. Geleneksel modayla kadınların vücutlarına s şeklinde bir görünüm kazandırılmıştır. Saçlar başın üst kısmına yığılmış ve üzerlerine geniş şapkalar yerleştirilmiştir. Bu şapkaların kenarları kurdele, tüy, çiçek veya sunî meyvelerle süslenmiştir. Hatta hepsini tek bir şapkanın üstünde görmek bile mümkün olmuştur. Boyunlara yüksek yakalar yardımıyla ince ve uzun bir görüntü verilmiş, beller ise dantelalı korselerle sıkılmıştır. Elbiseler kalçaların üzerine tam oturmuş, kalçadan aşağı birden

genişleyerek yerlere kadar uzanmıştır. Bir kıyafeti tamamlamak için, sayısız parça kullanılmıştır; hapseden korseler, uzun iç çamaşırları, kombinezonlar ve iç etekler... Birbirinin içine giyilen çamaşırların hepsi pamuk, dantel ve ipekten üretilmiş, üzerleri kat kat kumaşlarla, pililerle ve nakışlarla süslenmiştir. Dantel veya firfırlı malzemelerden hazırlanan pelerin türü aksesuarlar çok kullanılmıştır. Çoğu elbiseler de ekstra katlardan oluşan üst etekliklerle kabartılmıştır. Dışarı çıkarken her zaman eldiven, şapka ve dantel maske takılmıştır (Bond, 1996: 6-8).

Şekil-11: Fransa Deauville Sayfiyesinde Gösterişli Aksesuarları, Kat Kat Etekli, Yüksek Yakalı ve Bol İşçilikli Elbiseleriyle Hammefendiler ve Hasır Şapkaları, Kusursuz Dikişli Takım Elbiseleriyle Zarif Beyefendiler, 1903.



Kaynak: Mendes ve De la Haye, 2010: 10.

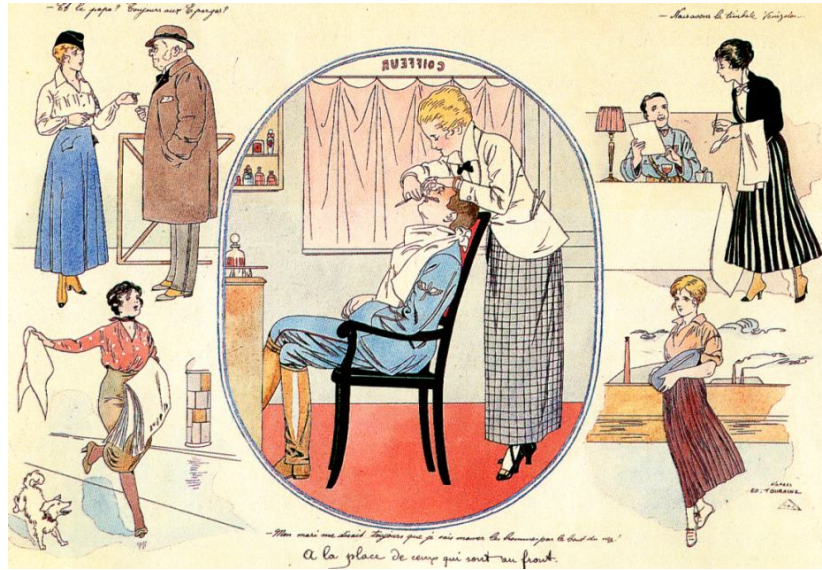
1909'da St. Petersburg'lu emprezyo Serge Diaghilev, Paris'te ilk Rus Balesi'ni tanıtmış ve Avrupa'da büyük bir Rus sanatı patlaması yaşanmıştır. Paris egzotik oryantalizmin büyüğü altına girmiştir. Parisli modacı Paul Poiret (1879-1944), oryantal modanın canlanmasında öncü olmuş, kadınları dar korselerden kurtararak onlara geniş şalvarlar, zengin tunikler ve o dönemde çok moda olan türbanlar giydirmiş, haremlere gönderme yapmıştır (Aktaran: Pektaş, 2006: 123).

1903'te kurulan Vienna Workshop, 1911'de moda departmanını açmış ve burada artistik giysiler tasarlanmıştır. Bu tasarımlar kısa sürede ilgi çekmiş, süslü modellerle zenginleştirilerek modaya uydurulmuştur. Giysilerin kesimlerinden çok

süslemeleri önem kazanmış, Birinci Dünya Savaşı sırasında geometrik desenler bitkisel desenlerden daha yaygın hâle gelmiştir. 1932’de dağılan Vienna Atölyesinin yarattığı estetik değerler uzun süre etkisini sürdürmüştür (Aktaran: Pektaş, 2006: 123).

Birinci Dünya Savaşı’nın patlak vermesiyle, dönemin genel gösterişli giyim kuşamı durgunlaşmaya başlamıştır (Richards, 1998c: 22). Erkek nüfusunun çoğunluğunun askere, silah altına çağrılmasını takiben, kadınlar *arka cephede* savaşmak zorunda kalmışlardır. İlk kez restoranlarda, berber dükkânlarında ve fabrikalarda boy göstermeye başlamışlardır. Rollerini değişen kadınlarla birlikte, Birinci Dünya Savaşı modası giderek pratik örnekler sergilemeye yönelmiştir (Bond, 1996: 18).

Şekil-12: Erkek Rollerini Üstlenen Kadınlar.



Kaynak: Bond, 1996: 18.

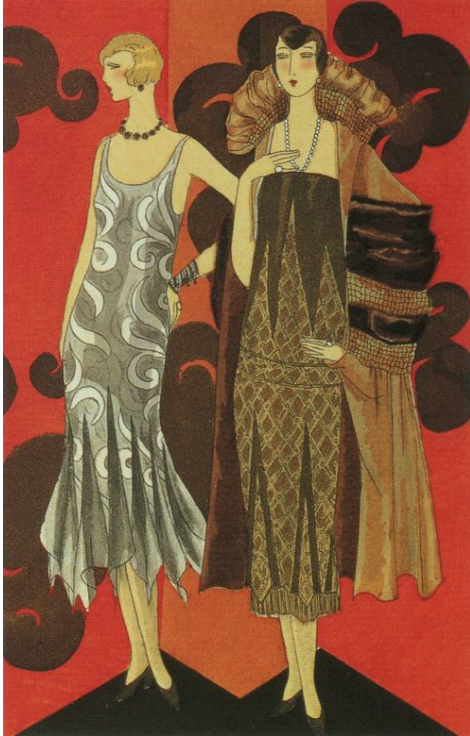
Kadınısı zarafetten eser kalmamış, erkek takım elbiselerine benzer gömlek, ceket ve düz şekilsiz etekler giyilmiştir. Savaş kadınların yürüyüşünü de değiştirmiş, salınarak yüremek yerini uzun adımlarla yürümeye bırakmıştır (Aktaran: Pektaş, 2006: 124). Sosyal olaylar modayı etkilemiştir. Ekonomik güçlükler modaya sade ve askeri bir tarz vermiştir (Barbarosoğlu, 2009: 35).

Fütürizm, savaş öncesi dönemin diğer coşkulu gelişmeleri arasında, modada da önemli bir avangard hareket olarak belirmiştir. Fütürist hareketin amacı; geleneksel, modası geçmiş burjuva tarzlarını saf dışı bırakmak olmuştur. Çağın teknolojisi ve

hızı sanata ve hayata adapte olmuş, bu bakış açısı ile modada daha dinamik renkli, geometrik, asimetrik tasarımlar gerçekleştirilmeye başlanmıştır (Aktaran: Pektaş, 2006: 123-124).

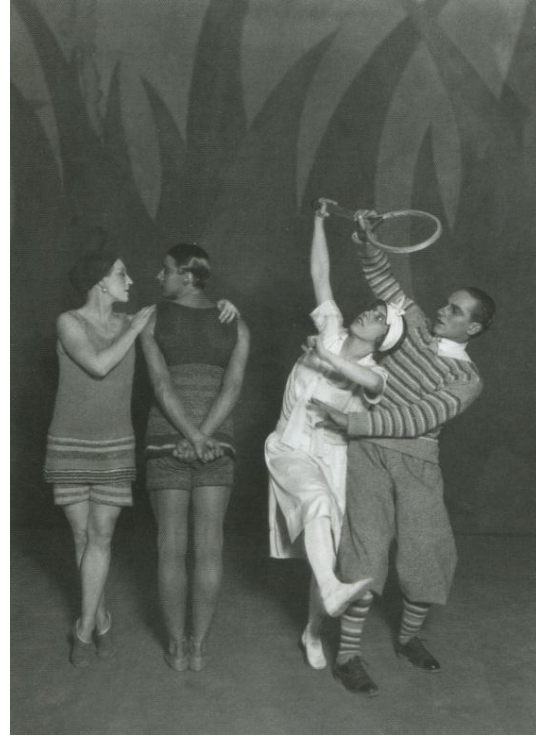
1920'lerde kadın giyiminin en karakteristik özelliği *erkek gibi kadın* tipini yansıtması olmuştur (Barbarosoğlu, 2009: 35). Moda bu dönemde, kendi serüveninde çift cinsiyetliliği (androjenliği) yaşamıştır. Herşey minimuma indirgenmiş ve bu görünümle iç giyim gereksiz bir ayrıntı olmaya başlamıştır (Richards, 1998c: 22). *Boyish* denilen bu tarzda, oğlan çocuğu görüntüsü hakim olmuştur. Göğüsler eşarpla düzleştirilmiş, bel hattı girintisiz ve düz bir hâle getirilmiş, kısa elbiseler giyilmiş, saçlar oğlan çocuğu gibi kısa kestirilmiştir. Artık korse kullanmayan kadınlar ince görünmek için egzersiz yapmaya başlamışlardır. Erkek kıyafetlerinde ise hasır şapkalar çok yaygınlaşmış, ceketler ve pantolonlar oldukça bollaşmıştır. 19. yüzyılın Dandy erkeğinin yanı sıra Charlie Chaplin'in *Şarlo* tiplemesindeki salaş, dağınık erkek kıyafetleri de moda olmuştur (Aktaran: Pektaş, 2006: 125).

Şekil-13: Jacques Doucet, 20'lerin Silüetini Yansıtan Çizimleriyle Vücut Hatlarını Gizlediği Gece Kıyafeti Tasarımları, 1924/25.



Kaynak: Mendes ve De la Haye, 2010: 61.

Şekil-14: Set Tasarımını Picasso ve Kübist Heykeltıraş Henri Laurens'in Yaptığı Diaghilev Rus Balesi Yapımı *Le Train Bleu* İçin Chanel Kostüm Tasarımları.



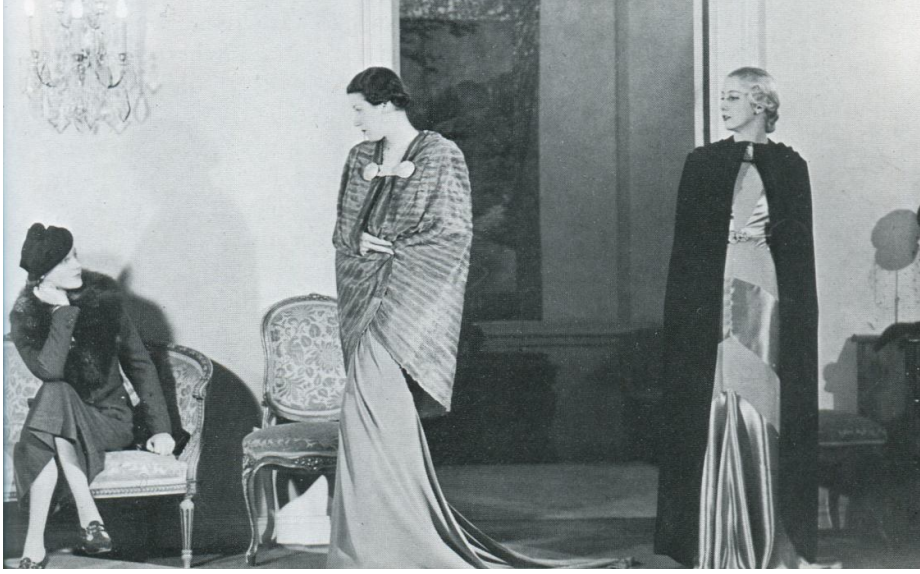
Kaynak: Yapp, 2005b: 252.

Kent ve şehirlerin kalabalıklaşmasıyla sosyal hayat hareketlenmiş, ulaşım gelişmiş, otomobiller sayesinde insanlar hareket özgürlüğüne kavuşmuştur. Her geçen gün kadın sürücülerin sayısı artmıştır. Kadınlar yeni ele geçirdikleri özgür hayatlarının parçası olarak aktif sporların da tadını çıkarmışlardır. Aynı zamanda yeni ve enerjik dans stilleri ortaya çıkmış ve bu hareketli danslar gençlerin gözdesi hâline gelmiştir. Sosyal ve teknolojik gelişmelerin giderek hız kazanmakta olduğu gözlenmiştir. Sonuç olarak pratik kıyafetlere duyulan talebin artması da Coco Chanel (1883-1971) gibi geleceğin modası hakkında ilginç fikirleri bulunan genç modacıları harekete geçirmiştir (Bond, 1996: 8-9). Jean Duvignaud'un da değindiği gibi; 1920'lerden sonra daha büyük bir özgürlük vaat eden giyim tarzları çeşitliliği ortaya çıkmıştır (Aktaran: Barthes, 2006: 87).

Bununla birlikte 1930'larda yaşanan ekonomik kriz, insanların moda ayırdıkları bütçeyi kısımlarına sebep olmuştur. Zengin Amerikalı müşteriler, alışılmış Paris alışverişlerini kesmek zorunda kalmışlar ve pek çok küçük moda evi, kepenklerini kapatmıştır (Aktaran: Pektaş, 2006: 127).

Bu dönemde sinemanın büyüdü dönemin modasına damga vurmuştur. Hollywood film endüstrisi, dünyaya yeni bir kadın tipi sunmuştur. İsveçli yıldız Greta Garbo (1905-1990), modern Batılı kadının simgesi hâline gelmiştir. Aynı zamanda Marlene Dietrich (1901-1992), Joan Crawford (1904-1977), Jean Harlow (1911-1937), oğlansı kadın silüetinden yeni kadın silüetine geçişin sembolleri hâline gelmişlerdir. Tüm kadınların idolleri olan bu yıldızların sinemada giydikleri herşey kısa sürede moda olmaya başlamıştır. Kadın silüetinde göğüs çıkıntısı, bel girintisi ve kalça genişliğiyle ancak doğal bir incelikle dişi görüntü geri gelmiştir. Etek boyları uzamış, gündelik hayatta bedene oturan ceket ve diz altında etek giymek iyice yaygınlaşmıştır. 1920'lerin oğlansı saç kesimi yerine, saçlar uzamaya, kıvrım ve lüleler omuzlara inmeye başlamıştır (Aktaran: Pektaş, 2006: 128). 30'larda cüretkâr, bol ve rahat pantolonlar giyilmiş, nereden geldiğine hiç kimsenin aldırmadığı kürkler bolca kullanılmış, yakaların, şapkaların, eldivenlerin, etollerin ve manşetlerin üzerine işlenmiştir. Kravat için Windsor düğümünün kullanılması dışında erkeklerin modası çok değişmemiştir. Hâli vakti yerinde olanlar için silindir şapka, beyaz kravat ve frak giderek önem kazanmış, fakat işsizlerin, madencilerin veya ırgatların giyimi kaderlerinin bir görüntüsü olmayı sürdürmüştür (Yapp, 2005c: 224).

Şekil-15: Bir Defile Salonundan Görüntü, 1935.



Kaynak: Laver, 2002: 247.

1940-45 yılları İkinci Dünya Savaşı yıllarıdır. Savaş koşulları tüm ülkelerde insanları daha ekonomik olmaya zorlamıştır. Bu dönemde kadınlar son derece yalın ve gösterişsiz giyinmiştir. Bu yılların en önemli moda özelliği asker üniforması havasındaki tayyörlerdir (Komsuoğlu vd., 1986: 22). İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği durgunluk materyallere de yansımıştır. Materyaller ve işgücü, daha baskın gelen amaçlar için kullanılmıştır ve moda konu dışı bir saçmalık olarak görülmüştür (Polan ve Tredre, 2009: 73). Bu nedenle savaş zamanında tek tip giysileri ön plana çıkaran *kamu modası* yaygınlaşmıştır. Giyim, kumaş gibi ihtiyaçlar puan sistemine göre karneye bağlanmıştır. Kullanılan malzemenin türüne ve miktarına bağlı olarak her ürünün belli bir puan değeri olmuş ve müşterilerin, puanlarının belli bir bölümünü harcamalarına izin verilmiştir (Yapp, 2005d: 304).

Şehir yaşantısında kabul görmeleri ancak 1950'lerin ortalarında gerçekleşen pantolonlar, İkinci Dünya Savaşı sırasında yeni giysi çeşitlerinin kıtlığı nedeniyle sık sık kullanılmıştır. Savaş yıllarında daha önce hiç olmadığı kadar çok sayıda kadın sanayi sektöründe çalışmıştır ve bu kadınlara çoğu kez birbirine uyumlu malzemelerden yapılmış günlük pantolon, bluz ve siperlikli kepten oluşan üniformalar sağlanmıştır (Aktaran: Crane, 2003: 165-167).

Şekil-16: Kamu Modası, 1942.



Kaynak: Yapp, 2005d: 304.

Şekil-17: Kadın Çelik İşçileri, 1942.



Kaynak: Yapp, 2005d: 67.

1. 3. 1945 Öncesinde Sanat ve Moda Etkileşimi

1868 yılı, Charles Worth ve oğulları tarafından moda evleri için üretim rehberleri temin eden bir moda evleri birliğinin kurulması, yüksek modanın terfisi, yeni kumaşların popülerleşmesi ve dikiş makinesinin geliştirilmesi gibi gelişmelere tanıklık etmiştir. Bu dönem aynı zamanda, sanat eserlerinin reproduksiyonlarının üretilmesindeki teknik gelişmeler dolayısıyla sanat piyasasının önemli oranda genişlediği, Louvre Müzesi gibi müzelerin kurulduğu, Durand-Ruels ve Bernheim-Jeune tarafından Fransa'nın merkezinde ticari galerilerin açıldığı (1850'lerin sonları 1860'ların başları) dönemdir. Bu yüzden moda ve sanat özel alanlarının sınırlarından birlikte çıkmış ve halka ticari ürünlerin tüketimini aynı dönemde ilân etmişlerdir. Resimler artık sadece burjuva salonlarındaki koleksiyonlara has eserler olmamış ve giysiler artık tek başına insanların evlerindeki konforlarından sorumlu tutulmamıştır. Burjuvanın sosyal ve politik gücüne karşıt olarak, moda tüketimi bilhassa geniş bir sosyal akımın parçası olarak işlemiştir; modaya uygun olmak ifadesi giyimde olduğu kadar sanatta da çok reklamı yapılan bir ifade olmuştur (Lehmann, 2010: 31).

Sanat ve moda etkileşimi genel olarak, direkt ve dolaylı etkileşim diye ikiye ayrılabilir. Modacıların stratejik olarak seçkin toplumlarda kabul görme amacıyla

sanatçı statüsü elde etme çabaları veya sanat hamîliği yapmaları, kendilerini birer sanatçı gibi lanse etme yolundaki uğraşları vb. dolaylı etkileşim kapsamında değerlendirilebilirken; Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm, Bauhaus ve Sürrealizm gibi önemli akımların sanat ve modanın yolunu birleştirmesi, bu akımların ezgilerinin sanat ve moda disiplinlerinin ortak ezgileri hâline gelmesi ve sanatçıların ve modacıların birbirlerinin yaratımlarından etkilenerek aynı ortak kaygıyla hareket etmeleri vb. direkt etkileşim olarak ele alınabilir. Bu bağlamda aşağıda, sırasıyla önce dolaylı etkileşimi sonra da direkt etkileşimi ifade eden sanat ve moda etkileşimi ele alınmıştır.

On sekizinci yüzyılda sanat ve zanaatın birbirinden ayrılması sonucu terziilik ikinci kategoriye dâhil olmuştur. Giysiler sanat dışı bir alana itilmiştir. Aşağı yukarı 1860 yılında haute couture ortaya çıktığından beri modanın hayali tam anlamıyla bir sanat olarak kabul edilmek olmuştur (Svendsen, 2008: 87).

19. ve 20. yüzyıl avangardında ve aynı zamanda karşıt ifadeler ve metalaşmaya yönelik tavırlarda sanat ve modanın gelişimindeki paralellikler, paylaşılan kalıplar, metotlar, üretim tarzlarında kendini göstermiştir. İlk olarak küçük bir terziler grubu ve 19. yüzyılın ikinci yarısının modacıları, artistik bohemlerin kurulu düzenlerine göre kendilerini biçimlendirmiştir. 1870’lerde Charles Frederick Worth ve Emile Pingat’tan (1820-1901) 1880’lerde John Redfern’e (1820-1895) kadar modacılar stüdyoları işgal etmişler ve müşterileri salonlarda kabul etmişlerdir. Bu, güzel sanatlardaki çalışma ve sergileme ortamını anımsatmıştır. Bu salonların portre resim koleksiyonlarıyla mobilyaları ve çeşit çeşit duvar kâğıtları, sanat ve moda arasındaki ilişkinin altını çizen göndermelere ve alıntılara işaret etmiştir (Lehmann, 2010: 32).

“Tasarımcılar tasarladıkları giysileri satın alma gücü ve isteği olan müşterileri çekmek için, işlerini bu gruplar için anlamlı ve anlaşılır kategoriler kullanarak çerçevelemeyi gerekli görmüşlerdir. Uygun çevreler, tasarımcıların müşterilerinin sosyal faaliyetlerine dâhil olmasına yol açarak sosyal sermayesini, giysi ve lisanslı ürün satışlarını artırmıştır. Seçkin toplumsal çevrelerde kabul görme stratejilerinden biri sanat dünyasına destekleyici ya da koleksiyoncu olarak katkı sağlamaktır” (Crane, 2003: 197).

Moda tasarımcıları için, seçkin toplumsal çevrelerde statü kazanmanın başka bir yolu da, tasarımlarının estetik değerini ön plana çıkarmak ve sanatçı ya da

sanatçı-zanaatkâr statüsü iddia etmektir. İki savaş arası dönemde özellikle Fransız tasarımcıların yarattığı ürünler, dehasının eşsiz ürünleri olarak görüldüğünden, bir ölçüde sanatçı karizması edinmeyi başarmıştır. Sanatçı karizması elde eden ilk tasarımcı olarak İngiliz Charles Frederick Worth örnek gösterilebilir. Kariyerinin başlangıcında Worth, faaliyetlerini, öncüllerinin faaliyetlerinden ayırmak için özerkliğini ve işçiliğinin kalitesini ön plana çıkarmıştır. Zamanla kendisini bir kadın terzisinden çok bir sanatçı, özgür bir yaratıcı olarak görmeye başlamıştır. Güzel sanatların standartlarını ve ilkelerini giysi tasarımına uyarladığına inanmıştır. Müzelerdeki yağlıboya ve karakalem resimleri azimle inceleyerek sanat tarihi ile kostüm tarihinin ikiz yapılar olduğuna dair bir estetik anlayış geliştirmiştir (Aktaran: Crane, 2003: 197-200). “Ressamlar onun tasarımlarını giyen kadınların portrelerini yaparlarken öznelerine nasıl poz verdireceklerini ona danışmışlardır. Kariyerinin ortalarında Rembrant’ın (1606-1669) kostümünü örnek alarak kadife beresi, bol şekilsiz ceketi ve kravat yerine bağladığı ipek fularıyla bir sanatçı gibi giyinmeye başlamıştır” (Crane, 2003: 200).

19.yüzyılın sonlarında moda tasarımcıları, bir sanatçı ritüeli olarak, yaratımlarını, etiketleme yoluyla, imzalamaya başlamıştır. İlk tasarımcı etiketinin yaratıcısı da, aynı zamanda ilk ünlü moda tasarımcısı olan Worth’dur (Tungate, 2006: 21; Svendsen, 2008: 90). Avrupa ve Amerikanın öncü kadın terzileri model olarak kullanmak için Worth’ten giysiler satın almışlar ve böylelikle Worth moda evinin tasarımları uzun zaman boyunca küçük değişikliklerle yeniden üretilmiştir. Worth’un giysilerinin çoğaltılmasıyla meydana gelen, onun tasarımlarına özdeş giysi çokluğu, gerçek Worth ürünlerini ayırt etmek için 1860’ların erken dönemlerinde ilk moda evi etiketi tanıtımını gerekli kılmıştır (Aktaran: Troy, 2003: 24).

Moda etiketi, kanun tarafından örgütlenen ve korunan ticari bir işleve sahip olmakla beraber tüzel kişi kadar yaratıcı bireye de gönderme yapan tümüyle farklı ve anlaşılması güç bir boyut öne sürmüştür (Troy, 2003: 26). Moda etiketi işlevlerinin bu çift yönlü karakterinin couture olarak üretilmiş bir giysinin sembolik dönüşümünü etkileme biçimi, bir sanatçının bir nesneye imzasını attığında meydana gelen *sihirli* etkilerle açıklanabilir; ki imza, nesneyi bir sanat eserine dönüştürmektedir. Modacı da imzasını eklediği bir nesneyi sanat eserine dönüştürerek, ressamla aynı tavrı sergilemektedir (Aktaran: Troy, 2003: 25).

Bununla birlikte, günümüz modasının bir gerçeği olan modada sahte markalaşma, bu gelişmeye paralel olarak ilk kez Worth'un etiketinin kopyalanmasıyla gerçekleşmiştir. Yani etiketin kendisi de bir taklit konusu olmuştur. İlk sahte Worth etiketi, aslının da yaygın olduğu yıllar olan 1880'lerin geç dönemlerinde görülmüştür. Burada, tasarımcının meşru iş başarısını istismar etmeye, tasarımcının ününden tasarımların biricikliğinden faydalanmaya yönelik bir tavır söz konusudur (Aktaran: Troy, 2003: 25).

Worth, bir sanatçı profili sergilemenin yanısıra sanata ve sanat eserlerine düşkünlüğü ile tanınmıştır. Villasının iç mekânını dünyanın her yerinden ve tüm zamanlara ait binlerce eserle donatmıştır. Bu büyük koleksiyonu, çağın ruhunun karakteristik göstergeleri olarak değerlendirilse de, onun kalabalık ve gösterişli iç mekân dekorasyonunun altında, kendisini bir sanatçı ve sanat hamîsi gibi sunarak elde etmek istediği *yüksek statü* yatmaktadır (Troy, 2003: 30-31).

19. yüzyılın sonlarında, bir diğer modacı Jacques Doucet (1853-1929), olağanüstü sanat eseri koleksiyonlarıyla tanınmış ve daha yüksek yaşam tarzlarına sahip olmaya yönelik taleplerini belli etmiştir (Aktaran: Crane, 2003: 197). Worth ve Doucet, güzel ve dekoratif sanatları biriktirme ve sergilemede, sadece estetik düşünceyle değil aynı zamanda kendi kişiliklerini bir terziden, ustadan, bir iş adamından ziyade bir sanatçı olarak yeniden yapılandırma amacıyla, öncü olmuşlardır (Troy, 2003: 36).

Koleksiyonculuk yaparak ve sergiler düzenleyerek sanatsal bir şöhret yakalama isteğine Worth'den daha fazla sahip olan modacı Paul Poiret, 1913'te "Ben bir sanatçıyım, giysi üreticisi değil" diyerek kendini sınıflandırmıştır. Yaratımlarına, büyük ihtimalle giysilere simgesel bir boyut kazandırmak amacıyla, o zamana kadar yapıldığı gibi numaralar koymak yerine *Macar* ve *Bizanslı* gibi isimler vermeye başlamıştır. Bu, moda tasarımlarının sanat eserleri gibi görülmesinde etkili olan bir diğer önemli adımdır (Svendsen, 2008: 90). Paul Poiret, yüksek statü ve çeşitli ticari girişimler için kâr elde etmek amacıyla modern sanata büyük ilgi gösteren modacılar içinde en fazla çokyönlü olan modacı olmuştur. Poiret'in işbirliği yaptığı ve eserlerini satın aldığı çok sayıda çağdaş sanatçı vardır. 20. yüzyılın başlarında Poiret, moda evinin etiketi, iç mekân tasarımı ve katalog gibi işlerini sanatçılara yaptırmış, onlarla yakın ilişkiler içinde olmuştur. Aynı zamanda sanatçıların sergileri için

sponsor olmuş, kendi moda evi mülkünde bulunan ticari sanat galerisi Galerie Barbazanges'da pek çok sanatçı sergisine ev sahipliği yapmıştır. Poiret, çağdaş sanatta ileri eğilimlerin önemli bir hamîsi ve destekleyicisi olduğunu iddia etmekte sonuna kadar haklıdır (Troy, 2003: 36-39). Poiret'in bu tür girişimlerinin amacı moda ve güzel sanatlar arasındaki farkı yıkmaya yönelik (Troy, 2003: 80; Tungate, 2006: 24) ise denilebilir ki; o bunu yapmaya sadece harıl harıl çağdaş sanat koleksiyonculuğu yaparak veya sürekli biçimde kendisini bir sanatçı biçiminde sergileyerek değil aynı zamanda, giysi tasarımlarını Galerie Barbazanges'te sergilenen sanat eserlerine benzer biçimde sergilediği sanatsal ortamlarda çalışarak başlamıştır. Onun bu gayesi, moda evi dekorundan, tanıtım fotoğraflarına, lüks ve yaratıcı parfüm ambalajı tasarımlarına kadar işini sanatsal bir üslupla yapılandığı bütün uğraşlarında hissedilmiştir (Troy, 2003: 80).

Benzer biçimde, seri üretim nesnelere eser kategorisine göndermede bulunan sanatçı Marcel Duchamp avangardizmin sanat ayağındaki önemli temsilcileri arasında yer almıştır. Avangard hareketler (bir toplumsal kurum olarak sanatın olumsuzlanması, sanat ile hayatın birleştirilmesi gibi), en uç tezahürlerinde bile olumsuzlama yoluyla eser kategorisine göndermede bulunmuştur. Bu anlamda Duchamp'ın hazır nesnelere, ancak *sanat eseri* kategorisine atıfta bulunarak anlam kazanmıştır. Duchamp'ın rastgele seçtiği seri üretim nesnelere imzalayıp sanat sergilerine göndermesindeki provakasyon, özellikle neyin sanat olduğu konusunda bir anlayışa dikkat çekmiştir. Hazır nesnelere imzalaması eser kategorisine açık bir göndermedir. Eserin bireysel ve biricik olduğunu belgeleyen imza, bir seri üretim nesnesinin üzerine atılmıştır. Böylelikle sanatın doğasına ilişkin olarak Rönesans'tan itibaren gelişmiş olan bir tasarım - eserlerin biricik olduğu ve bireysel şekilde yaratıldığı görüşü - provakatif bir şekilde sorgulanmıştır. Provakasyon ediminin kendisi eserin yerine geçmiştir (Bürger, 2009: 115).

20. yüzyılın başlarında, sanatın destekleyicisi konumunda olan modacılarından biri de Chanel'dir. Chanel önemli bir sanat hamîsi olmuştur. Zengin seçkinler ve ünlü sanatçılarla sosyal ilişkiler kurmak ve bu ilişkileri sürdürmek için bir hayli zaman ve para harcamıştır (Signorini, 2011). Paris'in merkezindeki evinin gösterişli salonlarında hemen her gün dönemin en önemli yazarları, şairleri ve sanatçıları ağırlamıştır (Signorini, 2011: 176).

19. yüzyılın sonu, bedenın özgürlüğüne ve aynı anda modayı takip eden kadın müşterilerin özgürlüğüne tanıklık etmiştir. Sanatta yeni gelişen bir performans kategorisi (opera ve balenin daha dinamik hâle gelmesi gibi) ve örneğın Batı'ya has olmayan kostümlerin ticari uyarlaması aracılığıyla korsenin kaldırılması ile çağrışım yapan Rus Balesi gibi performanslarla hakim olunan fiziksel deneyim duygusu, bedeni sosyal olarak tanımlanmış alanların dışında yeni hareketler için özgür kılmıştır. Bu, maddeselliğın (fizikselliğın) parçalanmasını (Kübizm), onun mekândaki ilerlemesini (Fütürizm) veya ortak bir beden politikasının yapılandırılmasını (Konstrüktivizm, Bauhaus) savunan sanat hareketlerinin hızlı başarısını mümkün kılmıştır. Bu çabalar çağdaş couture'de yapısal olarak esinlenilmiş ve görsel olarak yansıtılmıştır (Lehmann, 2010: 32). Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm, Bauhaus ve Sürrealizm gibi akımlar sanat ve moda arasında direkt bir etkileşimi yapılandırmıştır.

20. yüzyılın başlarında Picasso ve Georges Braque (1882-1963) gibi kübistler, bilinen ve tecrübe edilen nesnelere yeni ilişkiler kurmak için onları bozup yeniden düzenlemişlerdir. Biçimleri ve figürleri, görselleri ve materyalleri bir yüzey üzerinde küçük parçalara ayırmak ve yeniden düzenlemek, bireyin gerçekliğı algılama biçimini ve yeni bir varoluşu yapılandırma biçimini değıştiren radikal bir işlemdir. Tasarım, fotoğraf, grafik sanatı, moda ve sinema, sözel olduğı kadar nesnel bir duyguda Kübizm ve onun *kesik*lerinden ortaya çıkmış kavramlardır. Kesme işlemi, tarzı ve aynı zamanda giysiyi biçimlendirmektedir. O, bir bedeni veya herhangi bir şeyi temsil etme ve kavrama geleneklerine yapılan bir müdahaledir. Makasın kesme eylemi, bir fotoğraf makinesinin düğmesine basılma eylemi veya bir kameranın çekim anı, bir kalemin veya fırçanın düzlem üzerine vuruşu gibidir. Kesme eylemi; renk, bronz, kumaş, film, metal, yün, tahta, tuval vb. materyallerin ortak işlemidir (Celant, 1996b: 31).

Martin'e (1999: 11-12) göre, özellikle I. Dünya Savaşı'ndan sonra giyimın modernleşmesi ve sadeleşmesi ile kübistlerin iki boyutlu düzlemlerde, figüre ve doğaya ait bütün formları geometrik biçimlerle sadeleştırmeleri arasında yakın ilişkiler vardır. 20. yüzyılın başlarında giyimde görülen sadeleşmenin, günlük hayatın hızlanması, otomobilin yaygınlaşması ve kadınların bu hayata daha aktif katılımı gibi toplumsal nedenleri vardır ve bunun en önemli görsel kaynaklarından

biri de kübist ressamaların çalışmalarıdır. Bu çalışmalarla tiyatrodan edebiyata kadar görsel bir Kübizm kültürü yaratılmış ve bu kültür moda ile etkileşim içinde olmuştur.

Kübizm, Paul Poiret, Madeleine Vionnet (1876-1975) ve Chanel gibi yirminci yüzyıl başlarındaki modacıların çalışmaları üzerinde güçlü etkiye sahip olmuştur. Özellikle Chanel'in 1926'da sunduğu siyah küçük elbisesi modada sadeleşmenin ve modernleşmenin önemli örneklerindedir (Martin, 1999). Etienne Balsan'ın 1926 yılında ansızın ölmesi üzerine giydiği bu şık ve dahice yas giysisi tarihe *siyah dar giysi* olarak geçmiş ancak kendisi bunu sadece *siyah küçük elbise* olarak tanımlamıştır (Signorini, 2011: 168). Moda, bedeni giysilerle belirlenen değişken bir kavram, salt sosyal bir temsilden ziyade estetik bir kavram olarak sunmuştur. Chanel, giysinin beden duruşunu nasıl özgürleştirdiğini gözler önüne sermiştir. İki dünya savaşı arasında geçen yıllarda tek tip elbise önemli olmuştur ve nesnel olmayan resim, sosyal göstergelerden vazgeçerek kesim ve dekorasyonda soyutlama için kaynak kitap hâline gelmiştir (Lehmann, 2010: 32-33).

Şekil-18: Fernand Léger, *Kırmızı ve Yeşiller İçindeki Kadın*, 1914.



Kaynak: Martin, 1999: 36.

Şekil-19: Paul Poiret, Gece Elbisesi, 1922/23.



Kaynak: "Sanal", 2012.

Madeleine Vionnet, süslemeye dayanan giyimin yerine yapısallığı yeğleyen moda eğilimini geliştirmiştir. Vionnet'in kreasyonu oldukça yalın bir sisteme dayanmıştır: *Bedeni giydiren esnek elbiseler*. Vionnet uğraşını giysi tasarımı araştırmalarına adanmış; her bir giysiyi bir heykel gibi tasarlamış ve bu heykelin hiçbir ögesini birşeyler anlatmak için kurban etmemiştir; bütün süslemeler, modelin mimari yapısına boyun eğmiştir. Modanın temel kuralını gözardı ederek araştırmalarını sürdürmüştür. Fütürist harekete yakın bir sanatçı olan, *Gazette du Bon Tonda* Thayaht takma adıyla çalışmalarını sunan Ernesto Michahelles (1893-1959), Vionnet'in yapı ve denetimle ilgili araştırmalarından etkilenmiş, renkleri çizgilerle ayırarak ve kuşaklara bölerek konulara dinamizm kazandırmıştır (Müller, 1998: 35-37).

Kübizmden birkaç yıl sonra Fütürizm, kesen, parçalara ayıran, bir yandan öbür yana geçiren, yontan bir sanat mantığını dramatize eden ilk modern sanat hareketi olmuştur. Fütürizm, görsel bir felsefe biçimciliğini değil ancak bütün sözlü manifestolarıyla deneyim dünyasına gerçek bir müdahalede bulunmayı hedeflemiştir (Celant, 1996b: 32). Yirminci yüzyılın ilk yirmi yılında insanlar, Fütürizmden Konstruktivizme kadar tarihi avangardistlerin, sanat ve yaşam arasındaki, heykel ve fotoğraf, resim ve moda, sinema ve mimari arasındaki özdeşliği nihaî bir biçimde doğrulamak için geçmişi yok etme çabalarına tanıklık etmişlerdir (Asbaghi, 1996: 27). Fütüristler modayı insan bedeninden koparmak ve modern kent kültürünün hareketini ve hızını yansıtan bağımsız bir sanat formuna dönüştürmek istemişlerdir (Lehnert, 1999: 136).

Fütüristler, sadece kullanışlı nesne ve alan tasarımlarıyla değil aynı zamanda kitle iletişimini ve kamuya açık gösteriyi kullanarak evreni yeniden yapılandırmayı amaçlamışlardır. Var oluşu hız ve dinamizmin teknolojik değerleri ve sürekli yenilenme üzerine kurulu olan modern bir anti-hümanite ile tasarlamışlardır. İdeolojik ve estetik gündemlerini sergileyebildikleri en iyi alan, moda teorisi ve tasarımı olmuştur. Bir kitle toplumunda bireysel ifadeye olan ihtiyacı araştıran devrimci bir beden politikası yaratmak istemişler ve bunu giysilerdeki detaylarla başarmaya çalışmışlardır. Moda olgusu ile Fütürist girişimde sanat ve endüstri arasındaki sınırlar bulanıklaştırılmış, tarz hem sosyal hem de estetik bir ifade olarak ele alınmıştır (Braun, 1995: 34)

Şekil-20: Giacomo Balla, Erkek Takım Elbisesi, 1914.



Kâğıt Üzerine Suluboya, Özel Koleksiyon, Roma, Kaynak: Celant, 1996: 37.

Şekil-21: Fortunato Depero Tasarımı Fütürist Yeleklerle Depero ve F. T. Marinetti, 1924.



Turin, Kaynak: Braun, 1995: 34.

1960'larda modada iyice yaygınlaşacak olan Fütürizmin moda ile ilgili ilk adımları, bu dönemde İtalyan Fütüristlerin giyim ve modayla ilgili manifestolar sunmasıyla atılmıştır. İlk Fütürist moda manifestosu ressam Giacomo Balla (1871-1958) tarafından 1914'te sunulan *Erkek Giyiminin Fütürist Manifestosu*'dur. Aynı sene dört ay sonra *Tarafsız Olmayan Giysi* adı altında bu manifestonun yenilenmiş hâlini yayınlamıştır. Volt (Vincenzo Fani) 1920'de *Kadın Modasının Fütürist Manifestosu*'nu, F. T. Marinetti, Francesco Monarchi, Enrico Prampolini (1894-1956) ve Mino Somenzi 1933'te *İtalyan Şapkasının Fütürist Manifestosu*'nu sunmuşlardır. Manifestoların ortak dili, Fütürist kıyafetlerin amacının çevre üzerinde etkin rol oynamak, burjuva topluluğunu afallatmak, üzme, kızdırmak ve sonunda onu kibirli giyim ve toplumsal geleneklerinden azad etmek olduğu yönünde olmuştur (Braun, 1995: 35-41).

İtalyan Fütüristler, giysiyle ilgili tartışmalı en eski programlar ve manifestolarıyla olduğu kadar, geleneksel giysiyi dinamizme ve makine toplumundaki sosyal değişikliklere yönlendirerek özgür kılmalarıyla da popülerdirler. Giacomo Balla'dan Fortunato Depero'ya (1892-1960) kadar,

düzensizlik, asimetri, parlak ve sert renkler ve duyarlık yenilenmesiyle ilgili takıntıları, onları yeni kent toplumunun enerjisini yansıtabilmek için hareket algılarını bütünleştiren bir elbise modu tasarlamaya itmiştir. Tasarımlarının tam özgürlüğü, 19. yüzyıldan beri hüküm süren elbise tarzlarından ayrılmış ve Avrupa burjuvazisini biçimlendirmiştir. Fütüristler, materyal zenginliği üzerine temellenen geçmiş giysi modellerini reddederek kendi tasarımlarını, biçim üzerine, renklerle hareket kazandırılan kumaşların kesimi üzerine kurmuşlardır (Asbaghi, 1996: 27-28). Fütürist sanatçılar genelde giysilerin rahat olması ve gereksiz detayların, pahalı kumaşların ve nihayetinde giysideki sınıf farklılıklarının ortadan kaldırılması gerektiğini savunmuşlardır. Sade çizgiler ve basit biçimler, insan bedeninin hareket özgürlüğünü sağlamış ve modern hayatın hızlı ritmi, dinamik tekstil tasarımları ve asimetrik kesimlerle çağrıştırılmıştır. Fütürist sanatçılar moda tasarımlarında doğal ve endüstriyel kumaşların alışılmadık dışında bir kullanım tarzını önermiş ve kağıt, hasır, çuval bezi, kauçuk, metal ve plastik gibi materyaller kullanmışlardır. Parlak ana renkler ve yansıtıcı, fosforlu yüzeyler, yanardöner ve canlı bir geleceğe giden yolu vurgularken, kahverengiler, siyahlar ve yeşiller sıkıcı ve geleneksel oldukları için reddedilmiştir (Braun, 1995: 34). Kumaşların ve renklerin yapısına dayandırılan önem, aynı yıllar boyunca Paul Poiret'in oryantalizmi tarafından karakterize edilen modern haute couture'ye de öncülük etmiştir. Poiret gibi modacılar yeni endüstriyel keşifler ve kitle kültürü ile ilgilenirken, Fütüristler Art Nouveau ve Werkbund üretim geleneklerine bağlı zanaatkar metotları ile moda temasını ele almıştır. Bununla birlikte giysi tasarımlarında kadın erkek eşitliğini vurgulamaya özen göstermiş ve bu giysilerin çoğunu, orijinalliklerini dönemin gelenekselliğine saldıran bir silah olarak kullanan sanatçılar olarak, dikkat çekici yeteneklerini güçlendirmek adına tasarlamışlardır (Asbaghi, 1996: 28).

Dönemin gelenekselliğine saldırmak için giysi tasarımında aktif rol alan sanatçılar arasında, Alexandra Ekster (1882-1949), Liubov Popova (1889-1924), Varvara Stepanova (1894-1958) ve Aleksander Rodchenko (1891-1956) gibi Rus konstrüktivist sanatçılar ve farklı ideolojik açıdan gelmesine rağmen Fransız sanatçı Sonia Delaunay da (1885-1979) sayılabilir (Asbaghi, 1996: 28).

Konstrüktivistlerin kumaş ve giysi tasarımına katılımı tümüyle yerel bir olgu olmasına rağmen önemi büyük ve çok yönlü olmuştur. Sanatsal olarak konstrüktivist

tarz metotlarının günlük giysi tasarımına uygulanması önem arz etmiştir. Konstrüktivistlerin tekstil imalâtındaki eylemleri, tekstil üretimine ve eski motiflerden alınan unsurları yeni motiflerle birleştirmek gibi basit yöntemlerle çalışan bir endüstriye sanatsal yaratıcılık katmıştır. Avangard ressamlar, tiyatro tasarımı ve geleneksel sanatlar / zanaatlar olmak üzere iki kanal aracılığıyla sanatı üretime entegre etmişlerdir (Adaskina, 1987: 144).

I. Dünya Savaşı'ndan sonra Sovyet Rusya'da yeni kurulan devlet için tamamen farklı bir estetik anlayışının oluşturulmasında, avangard hareket içinde yer alan sanatçıların görevlendirilmeleri düşünülmüştür. Tekstil sektörünün durumunun saptanması ve yapılacak işlerin planlanmasından sonra göreve gelen sanatçılar tasarım çalışmalarına başlamışlardır (Yıldırım ve Sakalauskaite, 2011: 33). Böylelikle 1920'lerin erken dönemlerinde birkaç sanatçı grubu, giysi tasarımı alanındaki güçlerle yakın bir bağ kurmuş ve onlara katılmışlardır. Ekster, Vera Mukhina (1889-1953) gibi tiyatro kostümleri tasarlama tecrübeleri olan ve daha sonra günlük giysi tasarımına da ilgi duyan ressamlar, Nadezhda Lamanova (1861-1941), Evgeniia Pribylskaia ve Nadezhda Makarova gibi profesyonel giysi tasarımcılarına katılmış, aynı zamanda Vladimir Tatlin (1885-1953), Alexander Rodchenko, Varvara Stepanova ve Popova gibi konstrüktivist sanatçılar da giysi problemleriyle ilgilenmişlerdir. Bu üç grubun da ortak problemi *prozodezhda*, yani kitleler için işlevsel giysi tasarımı ve üretimidir. 1920'lerin ilk yıllarında ortaya çıkan *prozodezhda* kavramı, özel mesleklerin gerektirdiği özel giysileri vurgulayan *spetsodezhda* kavramından daha kapsamlıdır. *Prozodezhda* özel mesleklerin gerektirdiği iş kıyafetlerinin yanı sıra günlük veya spor giysileri de içermektedir (Adaskina, 1987: 146-147).

Konstrüktivist giysi tasarımının ortak inancı Tatlin ve Rodchenko, Stepanova ve Popova, Lamanova ve Ekster'in de gözettiği bir amaç olan bu *prozodezhda* isimli gelişmeydi. Hepsi konu üzerine birtakım görüşleri paylaşmışlar; evrensel giysi geleneğine karşı savaş ilân etmişler, giyside amaca uygunluk ve üretimde işlevsellik prensiplerini savunmuşlardır. “Bugünün konstrüktif giysisine bir temel prensip hükmetmektedir: rahatlık ve amaca uygunluk. Hiç kimse tek tip giyinmemeli ancak özel bir işlev için özel bir giysi olmalı” (Aktaran: Adaskina, 1987: 147) diyen Stepanova geometrik formları içeren tipik konstrüktivist tarzla birleştirilmiş

işlevselliği sunduğu spor giysiler ve bunun yanısıra cerrahlar, itfaiyeciler ve pilotlar için özel giysiler tasarlamıştır (Adaskina, 1987: 147).

Şekil-22: Varvara Stepanova, Spor Giysi Tasarımı, 1923.



Kaynak: "Sanal", 2012.

Şekil-23: Liubov Popova, Ceket Tasarımı, 1923-24.



Kaynak: Adaskina, 1987: 156.

Konstrüktivist ideolojinin önemli bir açısı, sanat eyleminin üretim eylemiyle eşdeğer olması ve teknik gelişmelerin sanat üzerinde etkili olduğu, belli baskılar yarattığı inancıdır. 1923'te Stepanova ve Popova tekstille uğraşmaya başladıklarında, modern endüstrinin makineleşmiş doğasının sanatın daha da gelişmesi için önemli olduğunu düşünmüşlerdir. Giysi tasarımlarının yanısıra kumaş desenleri tasarlayan bu iki sanatçının tekstil fabrikasındaki aktif çalışmaları, sahip oldukları sanatsal evrimin bir yansıması ve konstrüktivist programlarının deneysel bir tasavvuru olarak görülebilir (Adaskina, 1987: 147-150). Popova ve Stepanova'nın tekstil tasarımları, geleneksel çiçekli kumaşların yanında geometrik yaklaşımlarıyla farklılıklarını ortaya koymuştur. Alexandra Ekster modanın işlevselliği ve basitliğini vurgularken, Varvara Stepanova dönemin ruhunu yansıtacak baskılı kumaş tasarımları üzerinde durmuştur. Çizginin sanatsal ifadedeki önemi konusunda yoğunlaşan Popova, ritmik düzenlemeler, belirgin geometrik şekiller ve parlak renklerden oluşan resim anlayışını tekstil tasarımlarına da yansıtmaya çalışmıştır (Aktaran: Yıldırım ve Sakalauskaite, 2011: 33).

Şekil-24: Liubov Popova, Kumaş Tasarımı, 1923-24.



Kaynak: Adaskina, 1987: 152.

Sanatın yaşamın her alanında olması gerektiğini savunan bu sanatçılar resim ve tekstil dışında sahne tasarımıyla da uğraşmışlardır. Popova 1921’de tiyatro oyunları için yaptığı sahne ve kostüm tasarımlarında hareketli sahne ile oyuncuya daha fazla yer bırakarak oyun ve seyirci arasında ilişki kurulmasını sağlamıştır (Aktaran: Yıldırım ve Sakalauskaite, 2011: 37). 1920’lerin konstrüktivist sanatçıları için tiyatro tasarımı, renk ve hacimle ilgili el üstünde tutulan plastik fikirlerin gerçekleştirilmesi değil, yeni bir günlük hayat tasarımı için bir tecrübe alanı olmuştur. Stepanova’nın *Tarekin’in Ölümü* ve Popova’nın *Bağışlayıcı Aldatılan* isimli oyunlar için tasarladıkları kostümler de karakterlerin resimsel veya yapıcı ifade biçimleri olmaktan çıkmış, onun yerine yeni sanatsal fikirlerin ve yeni yaşam biçiminin propagandasını yapmış, duygusal içeriğini yansıtmıştır (Adaskina, 1987: 147)

Bazı açılardan bu yeni dönem, Natalia Davydova’nın yeni sanat ilkelerini atölye dışına çıkarma ve onları günlük kullanım nesnelere uygulama teşebbüslerinin bir devamı olmuştur. 1920’ler boyunca konstrüktivistlerin, hayatı yeniden yapılandırmaya dair kapsamlı programlarını gerçekleştirme teşebbüsleri içinde Popova ve Stepanova’nın tekstil üretiminde oynadığı rol, belki de en kullanışlısını oluşturmuştur. Onlar aracılığıyla konstrüktivist estetik, endüstriyel kitle üretimi ile işbirliğinde olmuş ve böylelikle yeni sanatsal fikirlerin tüketicileri çalışan kitleler olmuştur (Adaskina, 1987: 150-154)

Konstrüktivistler disiplinlerarası aktivitenin harekete geçirdiği bir endüstriyel üretim arayışında iken Sonia Delaunay, eşi Robert Delaunay (1885-1941) ile birlikte senkronizm teorilerini tanıtmaya eğilimine girişmiştir (Asbaghi, 1996: 28). Delaunay çiftinin *senkronizm* adını verdikleri bu resim tarzı, bir moda illüstrasyonu ve arkasında saf parlak renkler ve geometrik formların birleşmesiyle meydana gelen kompozisyonlardan oluşmuştur. Sonia Delaunay sanatsal tecrübelerini moda uyarlamış ve *eşzamanlı giysi* tarzını geliştirmiştir (Lehnert, 1999: 136-137).

Şekil-25: Sonia Delaunay, *Eşzamanlı Giysi* Tasarımı, 1924.



Kaynak: Celant, 1996: 58.

Delaunay'ın giyime inkılâpçı yaklaşımı iki anahtar boyut içermiştir. Birincisi, kadın bedenini yeniden üretmek veya değiştirmekten ziyade, onun şekline uyan basit, pratik çizgilerini desteklemiş olmasıdır. İkincisi, bedeni, çevresinde giysileri sarmaladığı ve fiziksel açılarla uyum sağlayan cesur ve renkli geometrik desenlerini uyguladığı bir tuval gibi kullanmış olmasıdır. Delaunay'ın tasarımları, kamusal alanda aktif olarak yer alan ve dönem boyunca meydana gelen hızlı değişimlere uyum sağlayan 1920'lerin kadınlarının değişen rolünü çevreleyen estetik trendleri yansıtmıştır (Fovizm, Kübizm, Dada, Sürrealizm gibi) (Craik, 2009: 180-181).

Delaunay, 1912 ve 1913'te gerçekleştirdiği montajlarda kumaşları, yalamak suretiyle bir araya getirerek farklı kumaşların aynı anda varolmasını sağlamıştır. Bu

düzensiz biçim ve motifler montajı, hem Sonia hem de Robert Delaunay'ın resimlerini yansıtmıştır. Bu montaj giysinin yapısını değiştirmemiştir, çünkü sanatçı, o dönemde geleneksel olandan daha farklı bir kesim kullanmamıştır. Aslında 1920'lerden beri meydana gelen gelişmeler takip edilirse, Delaunay'ın tasarımlarının, moda eğlencesi ve yüzeyselliğine değer katan ancak onu biçimsel konstrüksiyon ve tasarım seviyesinde tümüyle etkilemeyen düzensel ve renksel değişkenleri ön plana çıkardığı gözlemlenebilir. Onun asıl hedefi, daha çok resmin eşsizliğini ifade etmek ve bir yüzey araştırması yapmak için resmin moda üzerindeki etkisini kanıtlamak olmuştur (Celant, 1996b: 32). Delaunay resmin, moda ve kumaş tasarımı üzerindeki etkisini Sorbonne'da 1927'de verdiği bir derste de açık bir şekilde ifade etmiştir (Damase, 1991: 69).

Hem dekoratif hem de biçimsel görüş açısından bu tarz yenilikler modadan önce gerçekleşmiştir. Fütürizm dinamik, 1960'larda Op Art sanatçılarının tuval üzerindeki araştırmaları, kumaş yüzeylerindeki renkler ve geometrilerin optik hareketinde yeniden gözlemlenmiştir. Ayrıca 1980'lerde moda tasarımcıları, tuhaf kesimlerden, kurgulardan ilham almış, İtalyan ve Rus Fütürizm motiflerini ve mantığını dekoratif biçimde yeniden canlandırmışlardır (Asbaghi, 1996: 28).

1913'te Mikhail Larionov (1881-1964) ve Ilia Zdanevich (1894-1975) kendi yüzlerini boyayarak resim ve beden resmi arasında bir örtüşmeyi ileri sürmüştür. Bu, yaratıcı, eksantrik ve öznel makyaj kullanımının erken bir örneğini oluşturmuştur. Daha sonra Mayakovsky (1893-1930), Berliuk ve diğerlerinin uygulamalarıyla çok sayıda Rus şehrindeki Fütürist eylemler boyunca, bu makyajın taklidi siyah-sarı çizgili gömlekler ve ceketlerin giyilmesi geleneği bunu takip etmiştir. Bu durumda ten ve kumaş, makyaj ve giysi eşdeğerliği daha farklı bir moda kavramına işaret etmiştir; bu, giysi biçimini anatomik çevrel uzunluk, iç ve dış arasında bir teğetlik ile tanımlama tutkusudur. Böylece giysi beden, aynı şekilde beden de giysi olmuştur (Celant, 1996b: 33).

Eğer ten (et) tasarlanabiliyorsa, boşluğun doluluğa, sessizliğin haykırışa dönüşeceği bir dönem de çok uzak değil demektir. Sürrealizmde beden, anlaşılması zor gizli güçleri ön plana çıkarmış, tutkuların ve kâbusların altını üstüne getirmiştir. Burada binlerce parçaya ayrılmak üzere olan beden ile ilgili bir sansasyon söz konusudur. Uzuvarın parçalanmasının altında yatan şey bir denge eksikliği ve

bedenin ayrıştırılabilen bir nesneyle eş tutulmasıdır. Bu yapılandırılabilir nesnelere, kamulaştırmalara ve herhangi bir şeye dayandırmalara açıktır. Beden, Joseph Cornell'ın (1903-1972) 1931 tarihli kolajındaki gibi, bir dikiş makinesi altına yerleştirilerek veya Oscar Dominguez'in (1906-1957) 1943 tarihli *Elektroseksüel Dikiş Makinesi* isimli çalışmasında olduğu gibi seksi bir görüntü altında dikilerek bir kamulaştırma stratejisine konu edilmiştir (Celant, 1996b: 33).

Sürrealizmde modayı etkileyen düşsel yorumlamalar nesne ve beden arasındaki yeni bir ilişkiden doğmuştur. İşaretler arasındaki akışkanlık, nesnelere ve görüntülere, şeylere ve bedenler arasındaki değişkenliği gizlemeyi mümkün kılmıştır. Bir erkek şapkasının dişilik organına dönüştürülmesi veya bir kadın başlığının göğüs biçiminde yorumlanması (Man Ray, 1933), kadın bedeni biçiminde bir elbise (Magritte, *Yatak Odasında Felsefe*, 1947) ve ayak biçiminde bir ayakkabının resmedilmesi (Magritte, *Kırmızı Model*, 1935) veya ayakkabı biçimli bir şapka tasarımı (Schiaparelli, *Ayakkabı Şapka*, 1937) gibi örnekler biçimleri oluşturan ve bozan mecâzi bir ilke öne sürmüştür. Sürrealist yaklaşım, bedeni ve gerçekliği, birini diğerine dönüştürerek ayıran ve aynı zamanda bir araya getiren bir yaklaşımdır (Celant, 1996b: 33-34).

Şekil-26: Elsa Schiaparelli ve Salvador Dali, Ayakkabı Biçimli Şapkalar, 1937.

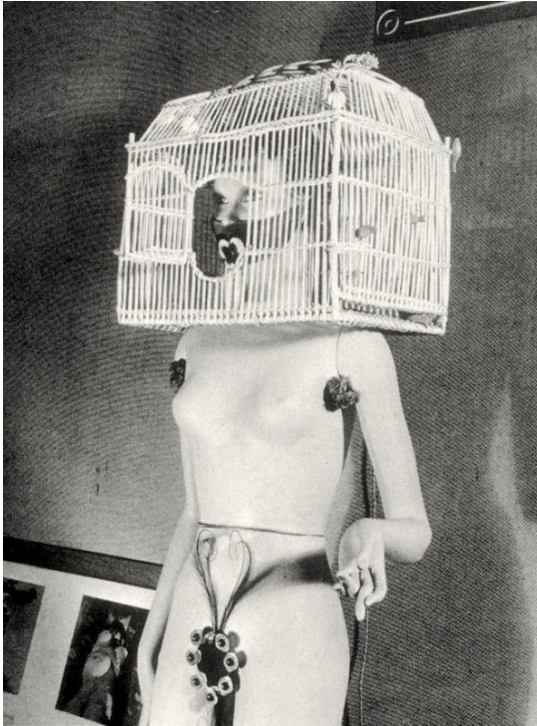


Kaynak: Mendes ve De la Haye, 2010: 99.

Sürrealistler, nesne ve beden arasında kurdukları ilişkiyi ifade etmek için insan bedenini temsil eden nesnelere kullanmışlardır. Bunlar genelde yukarıda da

belirtildiği gibi, dikiş makinesi, kıyafetler, giysi aksesuarları ve vitrin mankenleri gibi moda alanına ait parçalardır. 1938’de Paris Güzel Sanatlar Galerisi’nde gerçekleştirilen Uluslararası Sürrealist Sergi’de, vitrin mankenleri vasıtasıyla insanlarla dolu Paris sokaklarını andıran bir enstalasyon sunulmuştur. Her bir mankende farklı bir sanatçının çalışması sergilenmiştir. Örneğin, Andre Masson’un (1896-1987) mankeninde, kafeslenmiş bir baş ve çiçekle kapatılmış bir dudak dikkat çekmiştir. Bütün bu senaryo aslında, modern kent çevresini tanımlamada *tanıtımın* rolünü vurgulayan diğer sergilerin ironik bir temsilini akla getirmektedir. 1922 tarihli *Traite pratique de publicite commerciale et industrielle* isimli kitabında Louis Ange, yirminci yüzyılı reklâm yüzyılı olarak tanımlamıştır (Aktaran: Gronberg, 1997: 391). Buna tezat olarak Sürrealizm, prova mankenlerinin ekonomik boyutunun yanısıra psişik anlamlar barındırdığı düşüncesinden yola çıkarak bu modernitenin dinamiklerini, bilinçaltı dinamikler olarak yansıtmıştır (Gronberg, 1997: 391).

Şekil-27 ve 28: Uluslararası Sürrealist Sergi’den Andre Masson’un (solda) ve Oscar Dominguez’in Çalışmaları, 1938.



Kaynak: “Sanal”, 2012.



Kaynak: “Sanal”, 2012.

Moda alanında, en orijinal sürrealist fikirler olarak, arkadaş çevresinde Dada ve sürrealist artistler Man Ray (1890-1976), Duchamp ve Dali’nin de bulunduğu

İtalyan modacı Elsa Schiaparelli'nin (1890-1973) 1930'lardaki çalışmaları gösterilebilir. Bunlar arasında, 1937'de doğrudan Dali'nin tablosundan aldığı bir motif olan büyük istakoz baskılı beyaz ipek elbisesi ve Jean Cocteau (1889-1963) ile birlikte tasarladığı, aralarındaki boşluğun gül vazosunu andırdığı, profilden birbirine bakan iki yüz biçiminde bir deseni bulunan ceket sayılabilir. Schiaparelli orijinal kişilerle işbirliği içinde çalışmayı son derece ilginç bulmuştur. 1954'teki otobiyografisi *Shocking Lifeda*, Bébé Bérard (1902-1949), Jean Cocteau, kendisi için kumaş tasarımları yapan Salvador Dali, Vèrtes, Kees Van Dongen (1877-1968) gibi sanatçılar ve Hoyningen-Huene (1900-1968), Horst, Cecil Beaton (1904-1980) ve Man Ray gibi fotoğrafçılar ile çalışmaktan duyduğu heyecanı dile getirmiştir (Worsley, 2011: 89). Schiaparelli, modayı bir sanat biçimi olarak algılamış ve tasarımlarında, Sürrealizmin yanısıra çağdaş sanattaki diğer avangard trendleri de kullanmıştır. Böylelikle hem modayı hem de sanatı etkilemeyi başarmıştır (Lehnert, 1999: 143). Crane'e (2003: 204) göre Schiaparelli, işi *tümüyle avangard* kabul edilen ilk moda tasarımcısıdır.

Şekil-29: Salvador Dali, *Yanan Zürafa*, 1936-37.



Ağaç Üzerine Yağlıboya, 35x27 cm. Sanat Müzesi, Basel, Kaynak: Weyers, 2005: 22.

Şekil-30: Elsa Schiaparelli, Dali'nin *Yanan Zürafa*'sından İlham Aldığı, Çekmece Cepli Ceket Tasarımı. 1936.



Kaynak: Worsley, 2011: 88.

Şekil-31: Salvador Dali, *Istakoz Telefon*, 1936.



Telefon, Alçı, 15x30 cm, Boijmans van Beuningen Müzesi, Rotterdam, Kaynak: Weyers, 2005: 23.

Şekil-32: Elsa Schiaparelli, Dali'den İlham Aldığı Istakoz Baskılı Beyaz İpek Elbise, 1937.



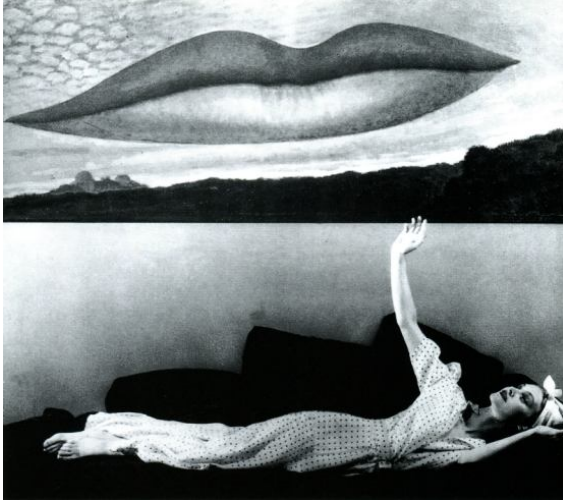
Kaynak: Blackman, 2012: 129.

Schiaparelli, Sürrealist modalarıyla moda ve sanat arasında köprü kurarken, Sürrealizm ve Dada'ya ilgi duymuş olan sanatçı Man Ray, moda fotoğrafçılığı yaptığı dönemde sanatçı ruhunu ve sanata ait unsurları bu işe katarak bir anlamda sanat ve moda ilişkisini perçinlemiştir. Kendisine ve sanatçı dostlarına ait çağdaş sanat eserlerini moda çekimlerinde sıklıkla kullanmıştır (Cawthorne, 1998b: 67).

Ticari alanlara sanatçı estetiğini kazandırması açısından Man Ray önemli bir moda fotoğrafçısıdır. Moda fotoğrafı bir anlamda resimdir. Bir giysiyi sergilemekten öte görsel bir şölendir. Ray'in dadacı ve sürrealist geçmişi, seçkin bir moda tasarımı bir anlamda resmetmesine olanak tanımıştır. Ray, sanatı alıp gazete tezgâhlarına koymuştur. Ray'in modayı ve adına çalıştığı moda dergilerini sürrealistik sanat anlayışına bir malzeme olarak kullanıp kullanmadığı tartışılabilir. Kim bilir belki de mensubu olduğu sanat tarzını ve fikirlerini moda aracılığıyla daha geniş bir izleyici kitlesine ulaştırmayı amaçlamıştır. Ancak şu gerçektir ki, Man Ray Paris'te bu işi yaptığı sıralarda diğer moda fotoğrafçılarına ilham kaynağı olmuştur. Bu fotoğrafçılar da çalışmalarında yüksek sanatın elementlerini kullanmışlardır. Man Ray'den sonra hiçbir moda fotoğrafçısının, bir meta ürününü sıradan bir biçimde sergilemesi kabul görmemiştir. Moda fotoğrafının bir sanat eserini andırması

beklenmiştir. Bu nedenle moda ürünü de artık sanat eseri olmaya başlamıştır. Kendinden sonraki moda fotoğrafçılarına cesaret ve ilham veren Man Ray'ın mirası bugünün moda dergilerinde açıkça görülmektedir (Cawthorne, 1998b: 72).

Şekil-33 ve 34: Man Ray, *Gözlemevi Zamanı-Moda, Gözlemevi Zamanı-Aşıklar* İsimli Eserinin Önünde Jacques Fath Giysi Tasarımı (solda), 1936 ve Oscar Dominguez Tasarımı El Arabası Üzerinde Lucien Lelong Giysi Tasarımı İçin Moda Çekimi, 1937.



Kaynak: Cawthorne, 1998b: 67.



Kaynak: Cawthorne, 1998b: 66.

Barnard (2002b: 166-169), Sürrealizm kapsamında sanat ve modayı ortak bir bilinçaltı yaklaşım çerçevesinde ele almıştır: Sanat ve tüm tasarım ürünleri bilinçli bir çalışma ya da sergileme yöntemi ve bilinçli bir planlama sürecinin ürünleridir. Bununla birlikte, dadacı ve sürrealist resim, heykel ve performansların sanat; dadacı ve sürrealist tasarım ürünlerinin ise tasarım olmadıkları iddia edilemeyeceğine göre, sanatın ve tasarımın sadece bilinçli bir çalışmanın ürünü olduğunu iddia etmek de mümkün değildir. Dadacılar ve Dada akımından ortaya çıktıkları farzedilen sürrealistler, yaratımlarında rüyalarıyla çok ilgilenmişlerdir. Freud rüyaları bilinçaltının içeriğini açığa çıkarmanın çok özel bir yolu olarak tanımlamıştır. 1924'teki ilk sürrealist manifestoda Sürrealizm "saf ruhsal otomatizm... Mantık tarafından sarf edilen kontrolün yokluğunda kabul ettirilen güç" olarak tanımlanmıştır. Bilinçaltının tasarımda oynayacak çok büyük bir rolü olmamakla birlikte pek çok modacının, hatta sanatçının da, sürrealist tasarımlar gerçekleştirdiği unutulmamalıdır. O halde moda gibi tasarım alanları da, bilinçaltının rol oynadığı alanlara örnek gösterilebilir. Yani, hem sanat ve hem de tasarım ürünlerini üretmek ve tüketmekten bilinçaltı zevkler alınabildiği bir gerçektir.

İKİNCİ BÖLÜM – 1945'ten Günümüze Batı Toplularında Sanat ve Moda

2. 1. 1945-1960 Arası Dönemde Sanat ve Moda

1945-1960 Arası Dönemde Genel Durum: 20. yüzyılın diğer dönemleriyle kıyaslandığında 1940'lar, hiçbir onyıllık dönemde olmadığı kadar net bir çizgiyle ikiye bölünmüştür. 1945 yılına kadar her yerde savaş ve yıkım hakim olmuştur. Sonrasında ise büyük çaplı bir yeniden yapılanma süreci başlamıştır. Silah ve cephane hariç her şeyin kıt olduğu bir dönem hüküm sürmüştür. 1940'ların büyük bölümü boyunca insanlar elektrikten, yiyecekten, giyecekten ve her tür refahtan yoksun, karanlıkta yaşamışlardır. Barışta da savaşta olduğu gibi, at eti, balina eti, kurutulmuş yumurta, meşe palamutundan yapılmış ersatz kahvesi, fare, konserve jambon vb. ne buldularsa onunla yetinmişlerdir (Yapp, 2005d: 6).

Korku ve vahşet içinde geçen beş uzun yıl boyunca Avrupa'da, Kuzey Afrika'da Pasifik ve Atlantik'te, Burma'da Çin'de Filipinler'de ve Sovyet topraklarının büyük bölümünde savaş kol gezmiştir. Her şey bittiğinde ise arkasında üç büyük gerçek bırakmıştır: soykırım, bomba ve soğuk savaş... Düşmanlıklar sona erdiğinde insanlar yeniden evlerini kurmaya, ailelerini bir araya getirmeye, iş aramaya, yaşamak için bir anlam ve neden bulmaya çabalayarak her şeye sıfırdan başlamışlardır. Genel olarak gerçeklerden kaçmak imkânsız da olsa bir süre sonra hayat yavaş yavaş normale dönmeye başlamıştır (Yapp, 2005d: 6).

1950'lerde ise Batılı ülkeler daha önce hiç görmediği bir bollukla karşılaşmıştır: evler, arabalar, buzdolapları, elektrikli süpürgeler, ekmek kızartma makineleri, oyuncaklar ve bilimum alet edevat... Bolluk ülkelerinde büyük bir refah dönemi yaşamayı sağlayacak tüm şartlar bir araya gelmiş, bununla birlikte pek çok itiraz sesi de yükselmiştir: İsyankâr ergen gençler, yaşamı parlak ama bir o kadar da kısa süren James Dean gibi sosyal kahramanların şahsında kendilerini görmüşlerdir. Amerikan yurttaşlık hakları hareketi bir öfke dalgası yaratmıştır. Öte yandan İngiltere'de ve ABD'de beyazlar, ırkçı çatışmaları kışkırtmaya başlamışlardır (Yapp, 2005e: 6).

2. 1. 1. 1945-1960 Arası Dönemde Sanat

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sanat dünyası, Batı'nın kültür merkezini birkaç yıllık bir sürede Paris'ten New York'a kaydırmayı başaran bir Amerikan avangardının doğuşuna ve gelişmesine tanık olmuştur (Guilbaut, 2009: 9). Bu dönem şüphesiz ki New York'un sanatsal ve kültürel hareketleri için dönüm noktası teşkil etmiştir. Sanat tarihçisi Norbert Lynton, Amerika'nın, 1940'lardan 1970'lere kadar sanatın öyküsündeki egemenliğini sürdürdüğünü ifade etmiştir (Aktaran: Currid, 2009: 24). Uluslararası sanat dünyasında yaşanan bu çarpıcı değişimin temelleri İkinci Dünya Savaşı'ndan daha önceye dayanmaktadır ve bu merkez değişikliğini etkileyen birçok etken vardır.

Amerika, keşfedildiği günden beri gittikçe artan bir ivmeyle Avrupa'dan göç eden birtakım işadamlarının, işsizlerin, kanun kaçakçılarının, maceraperestlerin ve sanatçıların gözünde taze başlangıçların, adı konmamış umutların simgesi hâline gelmiştir. Buraya yerleşenler, bir yandan o toprakların asıl sahipleri olan yerlilerin soylarını kurutarak bir yandan da Avrupalı soydaşlarıyla savaşarak sürdürmüşlerdir *Yeni Dünya* hayallerini. Bağımsız bir devlet olduktan sonraysa, sıra büyümeye ve hayallerini taçlandırmaya gelmiştir. Birinci ve İkinci Dünya Savaşları Amerika Birleşik Devletleri'ne işte bu fırsatı vermiştir. Birincisinde önemli bir devlet olduğunu, ikincisindeyse *Eski Dünyanın* kurtarıcısı, efendisi olabileceğini ilân etmiştir. İkinci Dünya Savaşı sona erdiğinde, gerek savaşı başlatanlar gerekse onlara karşı mücadele edenler bitkin düşmüş; asıl kazançlı çıkanlar ise ABD ve Sovyetler Birliği (SSCB) olmuştur (Yılmaz, 2006: 155).

İlerleyen yıllarda Amerika'da her alanda köklü değişiklikler yaşanmaya başlanmıştır. Sanatsal konularda yazılar yazan ünlü eleştirmen ve kuramcı Clement Greenberg (1909-1994) ülkede resme para yatıran belli bir çevrenin dikkatini *kiç* (bayağı) ürünlerden seçkin yapıtlara yöneltmek ve sanat piyasasındaki Paris'li tüccarların tekeline kırmak ve bu konuda kendi vatandaşlarını cesaretlendirmek için yoğun çaba sarf etmiştir. Amerikalı sanatçılar, Avrupa'daki meslektaşları gibi köklü bir kültürel gelenekleri olmadığı için ürkek davranmışlardır. Entelektüel kimliğiyle en çok dikkat çeken sanatçılardan biri Robert Motherwell (1915-1991), düşüncesini Marksizm, Gerçeküstücülük ve Fransız estetiğinin buluştuğu bir kavşakta geliştirmiş,

ardından soyut bir sanatın olanaklarını araştırmaya başlamıştır. İlaveten Hans Hofmann (1880-1966), Barnett Newman (1905-1970) gibi eli kalem tutan sanatçılar ortamı hareketlendirmek için var güçleriyle çalışmışlardır. Zamanla diğer birçok sanatçının da yoğun bir özveriyle çalışmasıyla Avrupa karşısındaki aşağılık duygusu aşılmış ve bir Amerikan sanatı yaratılmıştır (Yılmaz, 2006: 156-157).

Sanatın Amerika'nın egemenliğine girmesinde kuşkusuz Avrupa'dan gelen sanat ve sanatçı göçünün etkisi büyük olmuştur. 1930'lu yıllarda başta Almanya ve İtalya gibi Avrupa ülkelerinde egemen olan totaliter rejimlerde sanatsal yaratıcılığın kökünü kazımaya yönelik girişimler, birçok Avrupalı sanatçının ABD'ye göç etmesine yol açmıştır (Antmen, 2009: 143). Daha sonra İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle Paris'in sanattaki öncülüğü son bulmuş, Avrupa'nın diktatörlükle yönetilen ülkelerinde yaratıcı sanatın baskı altında bulunması ve Alman askeri gücünün hemen her yöreye egemen olmasından sonra Kıta Avrupa'sı kavramının geçerliliğini yitirmesiyle Avrupa'dan ABD'ye kaçan sanatçıların sayısı artmıştır (Lynton, 1982: 230). Aralarında, başta gerçeküstücüler olmak üzere birçok önemli isim vardır. Salvador Dali, André Breton, André Masson, Roberto Matta (1911-2002), Yves Tanguy (1900-1955), Max Ernst (1891-1976) ve Fernand Léger (1881-1955), Piet Mondrian bunlardan bazılarıdır. Yaşanan akış genç Amerikalı sanatçılar üzerinde yoğun etkisi olan bir tür *sanat göçü* olmuştur (Aktaran: Currid, 2009: 24; Antmen, 2009: 143).

Paris'ten New York'a yönelik merkez kaymasının bir başka nedeni de 1920'li ve 1930'lu yıllardaki büyük bunalım sonrasında Amerikan ekonomisinin düzelmeye başlamasıyla birlikte yaşanan gelişmelerdir. Yeni galeriler, yeni dergiler, yeni okullar açılmış; bir *sanat ortamı* şekillenmeye başlamıştır. (Antmen, 2009: 143-145). Bu ortamın şekillenmesinde eskiden Paris'in etkisinde olan Modern Sanatlar Müzesi'nin (MOMA) yeni arayışlarının, Hans Hoffman'ın okulundan, Cedar Meyhanesine, Tanager Galerisine ve Sanatçılar Kulübüne kadar aktif hale gelen mekânların etkisi olmuştur (Currid, 2009: 25). Ayrıca ABD hükümeti modern kültüre sahip çıkmak için özel yasalar çıkarmış ve belirli gün ve haftalar düzenlemiştir. Bu çabaların amacı, başlangıçta, öncü sanatı satın almak ve yaygınlaştırmaktan çok genel olarak sanatı yaygınlaştırmak olmuştur. Böylece sanat bu ülkede, zenginliğin ve seçkinliğin en önemli göstergelerinden biri olarak öne sürülmüştür (Yılmaz, 2006: 156).

1950’de New York’taki galeri sayısı 50’ye ulaşmıştır. Bu galeriler Avrupalı ve Amerikalı sanatçıların sergilerine mekân olmuştur. Bu dönemin Amerika’sında sanat, 1920’lerin ve 1930’ların sanatından biçimsel ve üslupsal olarak son derece farklıdır. İkinci Dünya Savaşı öncesi Amerikan sanatı daha çok yerel temalar üzerine ve figüratif iken savaş yıllarında ve sonrasında soyut ve dışavurumcu bir tavır sergilemiştir. Amerikalı sanatçıların öncülüğünde Soyut Dışavurumculuk dönemin egemen sanat üslubu hâline gelmiştir (Antmen, 2009: 145).

Soyut Dışavurumculuk tarihsel açıdan hem Avrupa hem Amerika kaynaklarından beslenen ilk sanat hareketidir (Batur, 1995: 26). Bu sanat hareketi Soyut Sanat çerçevesinde şekillenmiş bir sanat hareketidir. Amerika’daki Soyut Dışavurumculuğun karşısında Avrupa’nın sanat merkezi Paris’teki Soyut Dışavurumculuk, Amerika’dakinden pek farklı olmayan fakat bazen *Taşizm* (Fransızca anlamı *lekecilik*; 19. yüzyılda *taşist* sözcüğü izlenimciler içinde kullanılmıştır) bazen *Art Informel* olarak adlandırılan, Kübizm akımının geometrik soyutlamacılığından ayrılan bir tür *lirik* soyutçuluktur (Antmen, 2009: 151).

Amerika’da Soyut Dışavurumculuk / New York Okulu: Soyut Dışavurumculuk esasen 1920’lerde Wassily Kandinsky’nin sanatsal çalışmalarına yönelik bir nitelme olarak ortaya çıkmıştır. Bu terim, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Amerikalı sanat eleştirmeni Robert Coates tarafından, Alman ressam Hans Hofmann’ın 1946’da New York’ta sergilediği resimleri için kullanılmıştır (Antmen, 2009: 143). 1932’de Almanya’dan Amerika’ya göç eden ve 1939 yılına dek figüratif dışavurumcu tarzda çalışan Hans Hofmann, 1936-41 yılları arası yarı soyut yapıtlar üretmiştir. 1942’de otomatizmi denemiş, 1944’te damlatma tekniğini kullanmıştır. 1946’da *çek ve it* tekniği ile tablolar yapmıştır. 1960’a kadar soyut dışavurumcu ve 1960’tan sonra soyut dışavurumcu ve soyut geometrik tarzın bileşiminde yapıtlar üretmiştir (Demirkol, 2008: 93). Sanatçı ilk kuşak Amerikalı Soyut Dışavurumcular üzerinde büyük etkiye sahip olmuştur. Amerikan Soyut Dışavurumculuğu ressamlar grubunun oluşumunda ve gelişiminde Avrupa’dan Amerika’ya göç eden sanatçıların rolü büyüktür. Hofmann’ın yanı sıra Ermeni kökenli ressam Arshile Gorky (1904-1948) ve Wisconsinli Mark Tobey (1890-1976), Amerikan sanatı ile Avrupa sanatı arasında önemli köprüler olmuşlardır (Yılmaz, 2006: 160).

Şekil-35: Hans Hofmann, Kompozisyon, 1942.



Tuval Üzerine Yağlıboya, 90.1x105.4 cm, Özel Koleksiyon, Kaynak: Hunter vd., 2000: 266.

Şekil-36: Arshile Gorky, Agony, 1947.



Tuval Üzerine Yağlıboya, 101.6x127 cm, Modern Sanat Müzesi, New York, Kaynak: Hunter vd., 2000: 269.

Amerikan sanat biçimini ilk kez tasarlayan Soyut Dışavurumcular grubu aynı zamanda New York Okulu olarak da tanınmıştır. Bu sanatçılar ekstrem, geleneksel olmayan ve cesur renkler, geniş boya vuruşları, yeni materyal kullanımları gibi daha özgürlükçü olma eğilimleriyle karakterize edilmişlerdir (Aktaran: Currid, 2009: 24). New York Okulu, kendi sanat formlarını Avrupa etkisinden koparma oluşumları göstermiştir (Currid, 2009: 25).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında egemen üslubu hâline gelen Amerikan Soyut Dışavurumculuğu temelde *soyut* ve *dışavurumcu* ilkeleri benimseyen yenilikçi ressamların oluşturduğu bir akımdır. Aslında savaş öncesindeki çeşitli modern sanat akımlarının mirasçısı niteliğinde olmuştur. Kendine has özelliklerinin yanı sıra, Kandinsky'nin soyut dışavurumculuğunu, Matisse'in saf renk alanlarını, Miro'nun organik formlarını, Van Gogh'un (1853-1890) ham dışavurumculuğunu bünyesinde barındırmıştır. Amerikan Soyut Dışavurumcularının ortak özelliği, kompozisyonu oluşturan öğelerin birbiriyle ilişkisini vurgulamaktan ziyade, tuval yüzeyini kaplayan dinamik ya da statik boyasal alanın bir bütün olarak algılanmasını amaçlayan bir tür kompozisyon anlayışını benimsemeleri ve resme başlamadan önce resmin nasıl sonuçlanacağı hakkında bir plan yapmamalarıdır. Tercih edilen büyük boyutlar da Amerikan resminin başlıca özellikleri arasındadır (Antmen, 2009: 147).

Amerikan Soyut Dışavurumculuğu yaklaşımını şekillendiren isimler, her biri kendi özgün soyut temelli üslubunu geliştirmiş orta yaşlarındaki sanatçılardır. Bu

yaklaşımlar bütününe başlıca sanatçıları arasında Jackson Pollock (1912-1956), Willem de Kooning (1904-1997), Clyfford Stil (1904-1980), Barnett Newman, Mark Rothko (1903-1970), Robert Motherwell, Franz Kline (1910-1962), Adolph Gottlieb (1903-1974), Ad Reinhardt (1913-1967) gibi isimler yer almıştır (Antmen, 2009: 147; Öncel, 2004a: 132). New York Okulu 1920'li ve 1950'li yılların Paris okulu gibi genellikle Amerika'da doğmamış sanatçılardan oluşmuştur. Paris'te yapılan sanatın Fransız sanatı olmaması gibi bir şeydir bu. Picasso'dan Dali ve Miro'ya, Ernst'ten Kandinsky ve René Magritte'e (1898-1967), Juan Gris'ten (1887-1927) Amedeo Modigliani (1884-1920) ve Chirico'ya, Marc Chagall'dan (1887-1985) Chaim Soutine'e (1893-1943) kadar Paris'i istilâ eden birçok sanatçı Fransız değildir. Tıpkı bunun gibi New York Okulu sanatçılarından Willem de Kooning Hollanda'dan, Mark Rothko Rusya'dan, Arshile Gorky Ermenistan'dan gelmiştir. Akımın diğer temsilcileri Amerika'da doğmuş olsalar bile çoğunlukla kökenleri Avrupa'dır (Hunter vd., 2000: 265). Hatta Soyut Dışavurumculuk neslinin dörtte üçü Avrupa kültürüne, geri kalan dörtte biri Asya kültürüne bağlıdır (Ragon, 2009: 160).

Bu Amerikan modernistleri yani New York Okulu ressamaları, Clement Greenberg'in her zaman savunduğu *saf sanat* anlayışının başlıca temsilcileridir. Her biri kendi özgün tarzıyla saf bir resimsel anlatıma yönelmiş ve bu anlatımı kendi bağımsız Soyut Dışavurumcu arayışlarıyla ortaya koymuşlardır. Buradaki Soyut Dışavurumcu tanımının kapsamı oldukça geniştir: Bazıları Willem de Kooning gibi figüre de yer vererek gerçekte soyutlamacı bir tavır içinde çalışırken, bazıları tümüyle soyutçudur; her birinin *dışavurumcu* enerjilerinin dereceleri de birbirinden farklıdır. Bu gibi farklılıklar nedeniyle, bir üsluptan ziyade bir tavır olarak kabul edilebilecek olan Amerikan Soyut Dışavurumcu resmi, Action Painting (Aksiyon, Eylem veya Hareket Resmi) ve Color Field Painting (Boyasal Alan Resmi veya Renk Alanı Resmi) gibi başlıklar altında gruplanmıştır (Antmen, 2009: 150).

Ayrıca Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nun belli başlı sözcü ve kuramcılarında Clement Greenberg bu hareketin Alman Dışavurumculuğu'yla yaklaşmasından kaçınmak için farklı adlandırmalar önererek Amerikan Style Painting (Amerikan Tarzı Resim) ve Painterly Abstraction (Resimsel Soyutlama) gibi terimler ortaya atmıştır (Batur, 1995: 26).

Action Painting / Aksiyon Resmi: Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımı kapsamında gelişen bir anlatım türü olan Action Painting, adı üstünde hareketli ve dinamik bir resim yapma biçimidir. Bu yaklaşımı benimseyen sanatçılar, boyayı enerjik kol hareketleriyle hatta kimi zaman püskürterek, dökerek, fişkırtarak tuvale aktarmışlardır. Action Painting'in en önemli özelliği resmin önceden planlanmamış olmasıdır: Sanatçının anlık içten dışavurumu söz konusudur (Antmen, 2000: 10). Terimi ortaya atan ünlü Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg (1906-1978), bu yaklaşımı şöyle açıklamıştır: “Bir dönem geldi ve tuval, Amerikalı sanatçılar için bir arenaya dönüştü - tuval artık gerçek ya da düşsel bir nesneyi temsil etmek, yeniden kurgulamak, çözümlenmek ya da dile getirmek için kullanılan bir yüzey olmaktan çıkmıştı. Tuvale aktarılan, artık bir resim değil, bir olaydı...” (Aktaran: Antmen, 2000: 10). Action Painting'in önde gelen temsilcisi, resimlerini nerdeyse bir ayindeymişçesine yapan Jackson Pollock'tur. Action Painting'i bir tavır olarak benimseyen Japon Gutai topluluğunu da unutmamak gerekir (Antmen, 2000: 10). Pollock ve Kooning'in açtıkları kişisel sergilerle New York sanat çevresini etkiledikleri yıl olan 1948, Soyut Dışavurumcu akımın çıkış yaptığı tarih olarak kabul edilir (Yılmaz, 2006: 161).

Jackson Pollock, boya damlaları hâlinde akıtarak yaptığı resimlerini Ocak 1948'de ilk kez sergilemiştir. Kooning'in sonradan söylediği gibi bu resimlerde Pollock adeta buzları eritmiştir ve resimlerdeki simgelerle bunları ortaya çıkaran resim yapma eylemi, bu akımın dışında kalan ressamların *yeni sanatı* anlamalarına yol açmıştır. Bunlar, ressamın yere serilen geniş tuvaler üzerine bir teneke kutudan ya da bir ölçekten boyayı damlatarak, dökerek yaptığı resimlerdir. Tuval üzerindeki izler, ona çeşitli açılardan yaklaşan, kolunu çeşitli yönlerde sallayarak, elini tuval üzerinde dolaştırarak boyayı saçan ressamın hareketlerini kaydetmiştir (Lynton, 1982: 234).

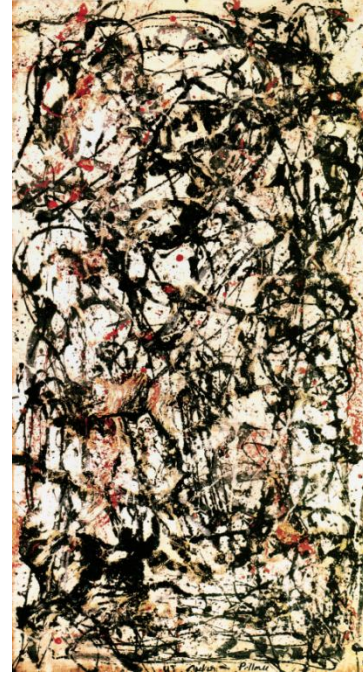
Sanatçının, daha önce boya dolu delikli bir kutuyu tuvalin üzerinde değişik yönlerde bir sarkaç gibi sallayarak düz çizgiler meydana getiren Max Ernst'ten ve Doğu kaligrafisinden esinlenerek resimde koyu bir yüzey üzerinde beyaz çizgilerden bir ışık demeti etkisi yaratan Mark Tobey'den etkilenmiş olması olasıdır. Ancak Pollock'un resimleri Tobey'inkiler gibi mistik değil düşünsel, Ernst'inkiler gibi büyüsel değil yaratıcı, taze ve çekicidir (Lynton, 1982: 235).

Şekil-37: Jackson Pollock Çalışırken.



Fotoğraf: Rudolph Burckhardt, Kaynak: Spring, 1998: 82.

Şekil-38: Jackson Pollock, *Büyülü Orman*, 1947.



Tuval Üzerine Yağlıboya,
221.3x114.6 cm, Modern Sanat Müzesi
New York, Kaynak: Farina, 2009: 221.

Pollock'un sanatında Amerikan kültürüne ait olan öğeler ve modern elementler sembolik bir biçimde iç içe geçmiştir. Batı'da sürdüğü yaşam sırasında, çok yüzeysel bir biçimde de olsa, Amerikan toprakları üzerinde yaşamış Hintlilerin kültürü ile ilgilenmiştir. Özellikle, Hindistan'a ait bir ritüel niteliğindeki kuma resmi yapma geleneğinden etkilenmiştir (Lucie-Smith, 1999: 262). Pollock kendine özgü saf bir Amerikan resmi fikrini tıpkı saf bir Amerikan matematiği ya da Amerikan fiziği düşüncesi kadar saçma bulmuştur. Ona göre, Amerikalı Amerikalıdır, resmi de sonuçta Amerikan resmi olacaktır ancak çağdaş resmin temel sorunları, tek bir ülkenin sorunu olamayacak kadar bağımsız bir sorundur (Pollock, 1992: 561).

Soyut Ekspresyonizm'in Action Painting dalındaki belli başlı sanatçılardan biri Hollanda göçmeni Willem de Kooning'dir. 1948'de New York sanat dünyasını soyut bir görünüme sahip olan ve kışkırtıcı anlamlar taşıyan siyah beyaz resimlerden oluşan sergisiyle etkisi altına almıştır. Fırça vuruşlarındaki özgürlük ve kesinlik, seyredenleri etkilemiştir. Daha sonra, anıtsal kadın konusunu işleyen, sevme ve reddetme imgelerinin çarpıştığı bir dizi büyük resimlerden oluşan sergisi ise oldukça yankı uyandırmış ve fırça kullanmadaki ustalığını sergilemiştir. Sanatçı ilk *Kadın*

resimlerini 1950’de yapmaya başlamıştır. De Kooning’e göre soyut biçimlerin bile bir şeye benzemesi gerekir, *Kadın* resimleri ve onlardan önceki soyut resimleri de bunu açıkça ortaya koymuştur. De Kooning’in fırçası, ağızlar, omuzlar, göğüsler, kalçalar ve bacakların biçimini verme eğiliminde olmuştur. Sanatçının bu çalışmaları ender görülen ifade canlılığıyla, olağanüstü kendiliğindenlikleriyle dikkat çeken yapıtlar olmuştur (Lynton, 1982: 238-239).

Gerçekçi resimlerden Soyut Ekspresyonist resimlere geçiş yapan Franz Kline da Action Painting kanadında uygulamalar yapmıştır. Siyah boya ile kâğıt üzerine küçük fırçayla yapılan ve zaman zaman biraz Doğulu bir karakter taşıyan resimleri, büyük tuvaler üzerinde badana fırçalarıyla yapılan versiyonlarını doğurmuştur. İdeografik bir simge ifade eden çarpıcı görünümleri olan bu resimlerin etkisi son derece güçlü olmuştur (Lynton, 1982: 241).

Şekil-39: Franz Kline, *New York, N. Y.*, 1953.



Tuval Üzerine Yağlıboya, 200.6x129.5 cm, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Kaynak: Lucie-Smith, 1999: 260.

Şekil-40: Willem de Kooning, *Woman I*, 1950-52.



Tuval Üzerine Yağlıboya, 192.7x147.3 cm, Modern Sanat Müzesi, New York, Kaynak: Tobler, 1999: 112.

Soyut Dışavurumculuğun Eylem Resmi kolundaki sanatçıların hemen hepsi, Kübizm ve Gerçeküstücülüğe çok şey borçlu olduklarını ifade etmişlerdir. Onlar

gerçekten de Kübizm'in etkisiyle tuval yüzeyini parçalamışlar, bununla birlikte, Miro'nun simgesel-gerçeküstücü motiflerini andıran işler yapmışlardır. Yine ileriki yıllarda gerçekleştirdikleri soyut işler de Breton ve arkadaşlarının çok önemseydiği *özdevinimcilik* konusunun örnekleri olmuştur. Ancak Eylem Resmi'nin kaynakları arasına Matisse ve Alman Dışavurumcularını, özellikle Kandinsky'yi de katmak gerekir. Çünkü bu sanatçılar 20. yüzyılın başında, sanatçının, dikkatini *dışsal* gerçeklikten *içsel* gerçekliğe çevirmesi gerektiğini söylemişlerdir. Bu açıdan Soyut Dışavurumcular, yeni bir şey icat etmemiş, 20. yüzyıl başında ortaya konan resim ve soyutlamanın sorunlarını Amerika'da yeniden keşfetmişlerdir. Onların tek farkı, resim yaptıkları yüzeyi iyice genişleterek tuval üzerindeki boyasal etkileri artırmaları ve devinimleri daha çok belirginleştirmeleridir (Yılmaz, 2006: 171-173).

Color Field Painting / Renk Alanı Resmi: *Boyasal Alan Resmi* de denilen Renk Alanı Resmi'nde tekdüze geniş tablolar resmedilmiş ve bunlarda derinlik izlenimi verebilecek her şey kesinlikle dışlanmış. Genellikle bir baştan bir başa renklerle sıvanan tuval, çoğu zaman geniş bir yüzeyin ya da daha geniş bir alanın parçası gibi gözükmiştir. Akımın sanatçıları, resmin iki boyutlu özelliğini göstermesinin kesin biçimde gerekli olduğunu savunan Formalist kurallara uymuşlardır. Mark Rothko ve Barnett Newman, renklerin gösterişli bir biçimde kullanılmasının yolunu açan sanatçılar olmuşlardır (Batur, 1995: 34, 36).

Barnett Newman, ilki geniş, parçalanmamış ve düzene sokulmamış bir renk ya da renk alanı, ikincisi bu alanı bölen ve kesen başka bir renk sütunu olmak üzere resimsel dili iki esas öğeye indirgemıştır. Newman'ın bazı resimleri çok büyüktür ve renk alanları ve sütunlarla sağlanan derece kontrastları uçsuz bucaksız görüntüleri çağrıştırmıştır. Mark Rothko ise, 1947-1950 yılları arasında başka bir renkten oluşan zemin üzerinde, birbiri üzerine binen iki ya da üç renkli dikdörtgenin, düzeni tamamladığı karakteristik resim üslubunu geliştirmiştir. Bu renklerin hiçbiri belirgin değildir; öndeki yumuşak renk örtüsünü delerek çıkan ya da onun belirsiz kenarlarından sızan başka renkler görülür, zemindeki renkler de neredeyse görülemeyecek kadar değişmeye yatkındır (Lynton, 1982: 243-246).

Şekil-41: Barnett Newman, *Sözleşme*, 1949.



Tuval Üzerine Yağlıboya, 122x152 cm, Hirshhorn Müzesi, Smithsonian Enstitüsü, Washington, Kaynak: Lynton, 1982: 244.

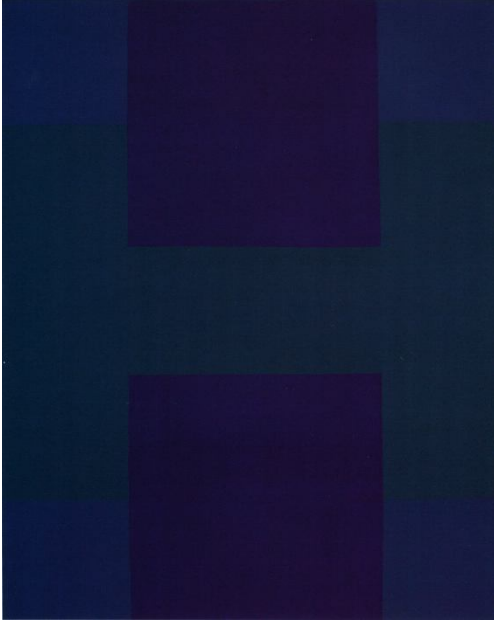
Şekil-42: Mark Rothko, *Sarı Üzerine Beyaz, Sarı ve Kırmızı*, 1953.



Tuval Üzerine Yağlıboya, 230.5x180.3 cm, Özel Koleksiyon, Kaynak: Vickery, 2000: 176.

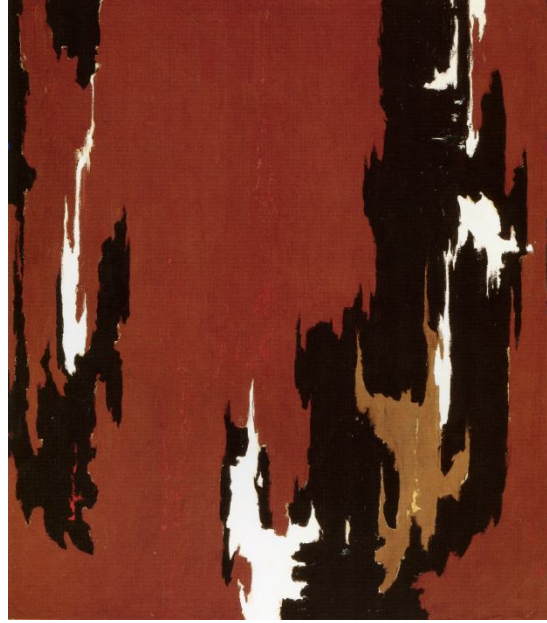
Clyfford Still, rengi çağrıştırdığı tüm anlamlardan; boyayı kullanımını el yazısının kişisel niteliklerinden ve duygusal ifadeden ayırmak için elinden geleni yapmıştır. Daha önce kullandığı tımtıraklı adlar yerine yapıtlarına numaralar vermeye başlamıştır. Önceleri siyah rengin egemenliği yüzünden koyu renkte olan büyük resimleri, sonraları daha parlak ve renkli bir niteliğe bürünmüştür. Bu resimler hepsi ayrı renkte, kenarları kırık ya da aşınmış gibi duran, yoğunluk ve ağırlık duyguyu vermek için pürüzlü yüzeylerden oluşan, düz, dikey biçimlerden meydana gelmiştir. Soyut Amerikan Sanatçıları Grubu'nun (1936) genç bir üyesi olan Ad Reinhardt, kontrollü ve belirgin bir kişilik taşımayan bir çeşit Soyut Ekspresyonizm yoluyla, geometrik soyutlamadan, benzersiz ölçüde yoğunlaşmış ve son derece seçkin bir geometrik soyutlamaya geçiş yapmıştır. Öldüğü yıl olan 1967'ye kadar yalnızca hep aynı boyda kare tuvaler üzerinde çalışmış, bu tuval yüzeylerini birbiriyle kesişen ve birbirinden zorlukla ayırt edilebilen koyu renk tabakalarıyla üç ayrı parçaya bölmüştür. 1960'ların ortalarına ait minimalist eğilimlere de ilham kaynağı olan Reinhardt, süslü ifade üslubuna karşı ekonomik ifade tarzını benimsemiştir (Lynton, 1982: 243, 250).

Şekil-43: Ad Reinhardt, *Mavi Soyut*, 1953.



Tuval Üzerine Yağlıboya, 50.8x40.6 cm,
Yale Üniversitesi Sanat Galerisi,
New Haven, Kaynak: Farina, 2009: 231.

Şekil-44: Clyfford Still, *Indian Kırmızısı ve Siyah*, 1946.



Tuval Üzerine Yağlıboya, 198.8x173.7 cm,
Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi,
Washington, Kaynak: Farina, 2009: 233.

Bir başka Renk Alanı sanatçısı Sam Francis (1923-1994), büyük boy tuvaleri baştanbaşa kateden ve açık renk boya sürülmüş fırçanın hızla hareketleriyle meydana getirilen şeritlerden bir formül geliştirmiştir (Lynton, 1982: 241). Tarih ve edebiyat gibi kaynaklardan yola çıkan ve figüratif çağrışımlarına rağmen özellikle oval biçimlerin çeşitlemeleri üzerine soyut bir resim dili geliştiren Robert Motherwell de dingin bir boyasal etkiye sahip ressamlar arasında sayılabilir (Antmen, 2009: 150).

Renk Alanı sanatçılarının ilk başlardaki tutumları, Soyut Ekspresyonist akımın diğer sanatçılarından farklı olmamıştır. Onlar da dış dünyadaki toplumsal temalarla ilgilenip yaşadıkları ortamı onaylamak ya da eleştirmek gibi bir yol benimsememiş, kendi iç dünyalarına dönmüşlerdir. Ancak bu ressamların arayışları, tüm evrenin paylaşabileceği bir anlamlılık yolunda ilerlemiştir. En soyut kompozisyonların bile anlama yakın çağrışımlar taşıyabileceğini savunmuşlardır. Resme Action Painting dalının şatafatından ziyade açıklık ve dinginlik getirilmiş ve bu dinginlik 1960'larda Geç Resimsel Soyutlama akımıyla devam etmiştir (Lynton, 1982: 246-251).

Avrupa'da Yeni Dışavurumcu Soyutlama: İformel Sanat: 1945-1960 yılları arasında etkili olan İformel Sanat terimi İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Paris'te

ortaya çıkan Lirik Soyutlama, Gereççilik, Yeni Paris Okulu ve Lekecilik gibi soyut sanat akımlarını kapsamıştır. İnfornel sanatın en belirgin özellikleri, zaman zaman kaligrafik yanıyla ortaya çıkan belli bir kendiliğindenlik, resim gerecinin ya da farklı gereçlerin anlatım aracı olması ve figürasyonu reddetmesidir. İnfornel sanat terimi ilk kez Michel Tapiés (1909-1987) tarafından kullanılmıştır. Alberto Burri (1915-1995), Camille Bryen (1902-1977), Jean Fautrier (1898-1964), Hans Hartung (1904-1989), André Lanskoj (1902-1976), Georges Mathieu (1921-2012), Serge Poliakoff (1906-1969), Jean-Paul Riopelle (1923-2002), Gérard Schneider (1896-1986), Pierre Soulages (1919-), Nicolas de Stael (1914-1955), Antoni Tapies (1923-2012), Bram Van Velde (1895-1981), Vieira da Silva (1908-1992) ve Wols (1913-1951) İnfornel sanatçılardan sadece bazılarıdır (Batur, 1995: 16-18).

Bir Rus mülteci olan Nicolas de Stael, çoğunlukla inandırıcı manzara çağrışımları oluşturarak ışığın ve uzaklığın duygusunu mucizevi bir biçimde verirken, boyanın tuval üzerindeki fiziksel varlığını da hiçbir zaman unutturmamıştır. Bu tarz çalışan sanatçılar bazen soyut sanat çalışmalarından imge yapımına dönmüş olan sanatçılardır (Gombrich, 2004: 607-608).

Şekil-45: Nicolas de Stael, *Deniz Kenarındaki Figürler*, 1952.



161.5x129.5 cm, Kuzey Ren-Vestfalya Sanat Koleksiyonu, Düsseldorf, Kaynak: Batur, 1995: 17.

Şekil-46: Alberto Burri, *Çuval*, 1954.



Tuval Üzerine Karışık Teknik, 99x87.3 cm, Özel Koleksiyon, Parma, Kaynak: Hunter vd., 2000: 287.

İnformel Sanat eğilimlerinden biri olan Gereççiliğin belirgin özelliği, resmin yapıları üzerine bir araştırma olmasıdır. Sanatçılar her tür anlatım tekniğine ve etkinliğine başvurarak farklı çekicilik etkileri elde etmişlerdir. Alberto Burri, Jean Fautrier, Antoni Tapies ve Jean Dubuffet (1901-1985) hareketin öncüleri arasında yer almıştır (Batur, 1995: 18).

İnformel sanatın farklı bir biçimi olan Lirik Soyutlamanın temsilcileri arasında ise, özellikle Camille Bryen, Hans Hartung, Georges Mathieu, Jean-Paul Riopelle ve Wols sayılabilir. 1947’de Mathieu’nun kendisinin düzenlediği bir sergi vesilesiyle ortaya attığı bu terim, görsel olarak Soyut Dışavurumculuğa çok yakın Avrupaî bir eğilimi ifade etmiştir (Batur, 1995: 27).

Şekil-47: Wols, *Kompozisyon*, 1947.



Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x64.7 cm,
Hamburg Sanat Galerisi, Hamburg, Kaynak:
Farina, 2009: 212.

Şekil-48: Georges Mathieu, 1954.



295x600 cm (detay), Ulusal Modern Sanat
Müzesi, Paris, Kaynak: Batur, 1995: 27.

1940’ların sonunda ve 1950’lerde yaygınlık kazanan bir tür soyut resim tarzı olan Taşizm, adını Fransızca *tache* (leke) sözcüğünden almış ve bu tanıma uygun olarak lekeci bir tavır sergilemiştir. ABD’de gelişen Soyut Dışavurumculuk akımıyla aynı zamanlarda, ancak bu hareketle bir bağlantısı olmadan ortaya çıkan Taşizm, biçimsel özellikleri açısından bu akımla yakınlık göstermiştir. Taşistlerin resimlerinde Soyut Dışavurumcularinkinden daha yoğun bir estetik kaygı

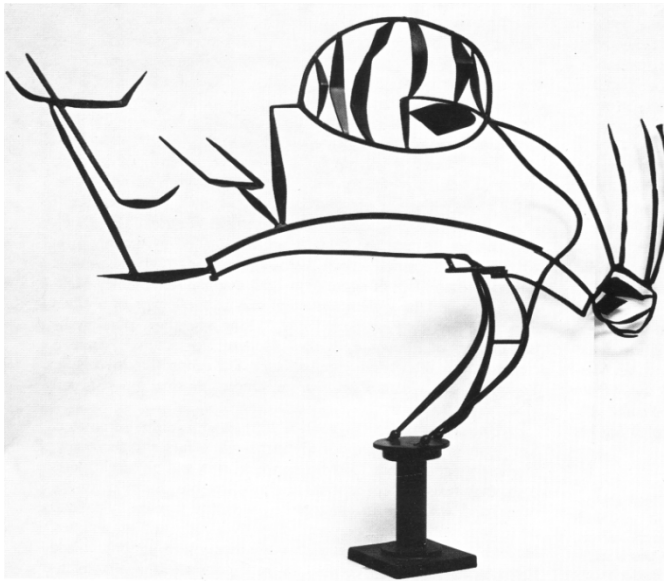
gözlemlenmiştir. Jean Fautrier, Hans Hartung, Georges Mathieu, Pierre Soulages, ve Wols gibi sanatçıları kapsayan akım, *lirik soyut*, *Art Autre* ya da *Art Informel* terimleriyle çoğu zaman eş anlamlı kullanılmıştır (Antmen, 2000: 71).

Soyut Dışavurumculuk ve Heykel: Soyut Dışavurumculuk, Amerika'da aynı zamanda heykel alanında da bir uğraşı dalgası yaratmıştır. İfadeye yönelik biçimlendirmeler ve Sürrealist eğilimlerin yerini insanların ruhsal bunalımlarına ve korkularına hitab eden soyut görünümler almıştır. Çelik ya da demir parçalarını kaynakla birleştirerek meydana getirilen heykeller, oyularak, modelden ya da alçıda işlenen eski tip heykellerin yerini almıştır. Kullanılan teknikler sanatçılara hareket özgürlüğü sağlamıştır. Bu da Soyut Dışavurumculuk ve hatta Geç Resimsel Soyutlama akımlarının heykel alanındaki karşılıklarının doğması olanağını sağlamıştır (Lynton, 1982: 260).

David Smith (1906-1965) Soyut Dışavurumcu kuşak içinde en tanınmış heykeltıraştır. İlk heykellerini hurdalıktan topladığı demir parçalarından yapmıştır. Bunlar, boşlukta gezinen üç boyutlu demir çizimler olup organik bir görünüm sergilemiştir. Çizgisel karakterleri, hacmi değil *zamanı* vurgulamıştır. *Harfler*, *Kraliyet Kuşu*, *Yıldız Kafesi*, *Bir İrlandalı Demircinin Şarkısı* ve *Avustralya* sanatçının bu dönemde yaptığı eserlerden bazılarıdır. 1950'lerin ortalarında heykellerindeki çizgisel unsurların yanı sıra yavaş yavaş hacimlere de yer vermeye başlamış, derken paslanmaz çelikten meydana getirdiği kübik biçimlerde karar kılmıştır. Öncekilere göre daha soğuk olan bu heykellerin bazıları hiçbir doğal nesneye referans vermemiştir. Küplerin yüzeylerinin parlak olmasının nedeni ise biraz resimsellik endişesi biraz da ağırlık duygusunu azaltma isteğidir (Yılmaz, 2006: 174-175). Smith heykel yapımındaki yöntemini şöyle ifade etmiştir: “Genellikle işin gidişatını daha önceden yaptığım çizimlere pek dayandırmam. Başlangıçta heykelle ilgili çok yoğun duygular içindeysem, sonucun ne olacağını bilme gereksinimi duymam; en önemli şey, çözüm için yapılan mücadeledir. Bazen bir heykele başladığımda, ilk başta kafamda sadece belli bir parçası vardır; gerisi, sanki bir rüyanın gidişatı gibi bilinmeyen bir yolculuktur. Sanatı ortaya çıkaran şey, o işin tekniği, malzemesi ya da kesinliği değil, yaratımın kendi içindeki çelişkisidir” (Aktaran: Yılmaz, 2009: 126-127).

Smith'in yöntemi bir anlamda, Pollock ve Kooning'in resimdeki yöntemlerinin heykele uyarlanmasıdır. Hepsinde belli bir kompozisyon olmadan işe başlanmış, gidişatı biraz sanatçının önceki deneyimleri, biraz malzeme, biraz da tesadüfler belirlemiştir. Bu, entelektüel bir ciddiyetten ziyade, sanat dışı malzeme ile oynanan bir çeşit oyunu karakterize etmiştir. Heykelde bu yöntemi 1910'larda Picasso geliştirmiş, Smith de bu çizginin devamında yer almıştır. sanatçı Amerikan heykeline yeni bir soluk getirirken, aynı tarihlerde soyut heykel çalışan başka sanatçılar da var olmuştur. İngiltere'de Antony Caro (1924-) da bu doğrultuda eserler vermiş, çelikten yaptığı heykellerini hem boyamış hem de onlara lirik isimler vermiştir. Ayrıca bir kaideye gerek duymadan onları doğrudan yere koymuştur (Yılmaz, 2006: 175-176). Macar sanatçı Zoltan Kemeny (1907-1965) de soyutlamalarını metalden yapmıştır. Bu yapıtlar, kent yaşantısının, insanların görme ve dokunma duyularına sunduğu çeşitliliği ve şaşkınlığı görselleştirmiştir (Gombrich, 2004: 607).

Şekil-49: David Smith, *Avustralya*, 1951.



Boyanmış Çelik, 201.9x274x40.9 cm, Modern Sanat Müzesi, New York, Kaynak: Hunter vd., 2000: 282.

Şekil-50: Zoltan Kemeny, *Dalgalanmalar*, 1959.



Demir, Bakır, 130x64 cm, Özel Koleksiyon, Kaynak: Gombrich, 2004: 606.

Art Brut: Fransızca'da ham sanat anlamına gelen Art Brut terimi yerleşik sanat dünyasının dışında kalan tüm yaratıcıların, sanat eğitimi görmemiş kimselerin, sıradan insanların, akıl hastalarının sanatsal dışavurumunu tanımlamak için ressam

Jean Dubuffet tarafından ortaya atılmıştır. Bu tür bir sanatın, edinilmiş kültürün yarattığı beğenileri dışlayan, doğrudan bir yaratıcılık içerdiğine inanan Dubuffet, yaşamı boyunca bu kültür dışı sanatın ateşli bir savunucusu olmuştur (Antmen, 2000: 11). Aloise Corbaz (1886-1964), Joseph Crepin (1875-1948), Gaston Duf (1920-1966), Auguste Forestier (1887-1958), Clément Fraise (1901-1980), Madge Gill (1882-1961), Vojislav Jakic (1932-2003), Laure (1882-1965), Augustin Lesage (1876-1954), Raphael Loné (1910-1989), Francis Palanc (1928-), Emile Ratier (1894-1984), Jeanne Tripier (1969-1944), Scottie Wilson (1888-1972), Adolf Wölfli (1864-1930) akımın diğer sanatçıları arasında sayılabilir (Batur, 1995: 12).

Şekil-51: Jean Dubuffet, *Joe Bousquet Yatakta*, 1947.



Tuval Üzerine Su Bazlı Yağlıboya, 146.3x114 cm, Modern Sanat Müzesi, New York, Kaynak: Lucie-Smith, 1992: 521.

Cobra: 1948 yılında Paris'te bir araya gelen bir grup Hollandalı, Danimarkalı, Belçikalı Dışavurumcu sanatçının oluşturduğu bir topluluk olan Cobra, adını topluluğun üyesi olan sanatçıların ülkelerinin başkentlerinin ilk harflerinin birleşmesinden almıştır: Copenhag, Brüksel ve Amsterdam. Karel Appel (1921-2006), Corneille (1922-2010) ve Asger Jorn'un (1914-1973) kurdukları topluluğa, sonradan Pierre Alechinsky (1927-), Jean-Michel Atlan (1913-1960), William Gear (1915-1997) ve Christian Dotremont da (1922-1979) katılmıştır. Cobra sanatçılarının

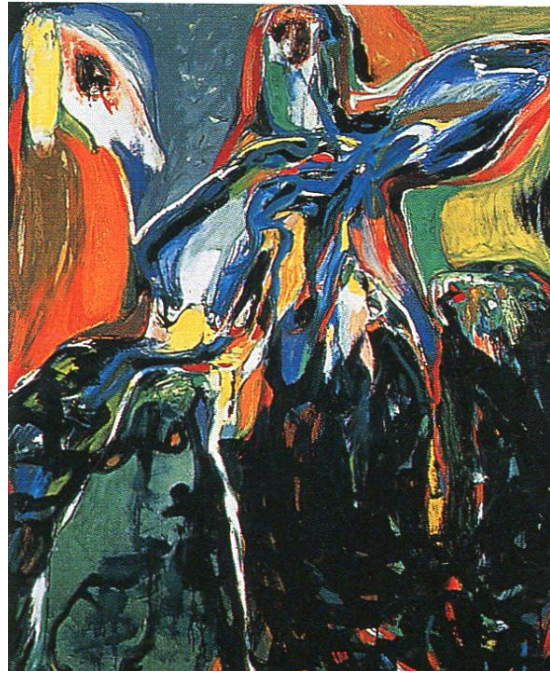
amacı, bilinçaltını özgür bir ifadeyle sanata yansıtmak olmuştur. Doğaçlamaya olan eğilimleriyle Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımı ile yakınlığı olan bu sanatçılar, Kuzey mitologyasına dayalı fantastik bir imgelem dünyası yaratmışlardır (Antmen, 2000: 22). Grup 1951’de dağılmış fakat güçlü etkisi devam etmiştir. Birçok sanatçı, canlı yapısı ve çarpıcı renkleriyle dikkat çeken *Kobra üslubu* diye adlandırılan bir tarzı sürdürmüştür. Kobra’nın figüratif resimleri çoğu zaman tarih öncesi sanatlarından, primitif ve popüler sanatlardan esinlenmiştir. Kobra, Soyut Dışavurumculuk, Art Brut ve İformel Sanatla birlikte İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde beyinsel sanata karşı girişilen uluslararası saldırıya katılmıştır. Dada’nın Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra yapmış olduğu gibi, İkinci Dünya Savaşı’nın bilimsel akılcı iğrençliklerine karşı duygusal bir tepki göstermiştir (Batur, 1995: 19).

Şekil-52: Karel Appel, *Sorgulayan Çocuklar*, 1948.



Tahta Rölyef Üzerine Yağlıboya, 85x56 cm, Pompidou Center, Kaynak: Antmen, 2000: 24.

Şekil-53: Asger Jorn, *Donmuş Suyun Gizemi*, 1970.



Tuval Üzerine Yağlıboya, Stedelijk Müzesi, Amsterdam, Kaynak: Antmen, 2000: 24.

2. 1. 2. 1945-1960 Arası Dönemde Moda

İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa modasının durumu ve özellikle Paris’teki geleneksel liderlik konumu sorulara açık kalmıştır. Çoğu kent enkaz hâline gelmiştir.

Fakirleşen Avrupa'nın, özel terzi modasının dayandığı lüks *yüksek sosyete* yaşam tarzını tekrar kaldıracabileceği şüpheli bir hâl almıştır. Görünürde, pahalı, moda için uygun kıyafetler için en uygun pazar güçlü ve zengin Amerika Birleşik Devletleridir. Zengin bireysel müşterilerin yanısıra Amerikalı imalatçılar ve alıcılar, moda dünyasının en değerli müşterileri hâline gelmiştir. Alıcılar koleksiyonları görmek üzere yılda en az iki kez Paris'i ziyaret etmişlerdir. Tasarımlar Amerika pazarı için hazırlanmıştır. Paris modelleri, kısa süre sonra Amerika Birleşik Devletleri'nin her yerindeki kaliteli mağazalarda görülmeye başlanmıştır (Bond, 1996: 36).

1940'ta Almanya'nın Paris'i istilâ etmesiyle, uluslararası moda şehri dış dünyadan kopmaya başlamıştır. Savaş baş gösterdiğinde Chanel başta olmak üzere pek çok modaevi teker teker kapanmaya başlamıştır. Bir Yahudi olan Jacques Heim (1899-1967) saklanmış, Molyneux ve Worth İngiltere'ye gitmiştir (Laver, 2002: 252). Mainbocher (1890-1976) ve Charles James (1906-1978) New York'a geri dönmüştür. Lucien Lelong (1889-1958) öncülüğünde pek çok modacı ise Nazilerin moda endüstrisini Berlin veya Viyana'ya taşıma isteklerine karşı mücadele etmeye başlamışlardır (Polan ve Tredre, 2009: 73). Paris couture'ünün tümüyle elden çıkmasını engellemek için, Nazi işgali boyunca çalışmaya devam ederek Fransa'ya hizmet veren bu modacıların emeği geçerli bir sebep sayılabilir (Wilson, 2005: 44). Ancak savaş sonunda Paris'in moda üstündeki hegemonyası sarsılmaya başlamış ve stil rehberi ve ilham kaynakları olarak Fransa'yı takip etmekte olan diğer Avrupa ülkeleri ve Kuzey Amerika birdendire kendilerini moda tasarımının içinde aktif olarak bulmuşlardır (Laver, 2002: 252). Bilhassa New York, daha savaş patlak vermeden önce denemeye başladığı sentetik kumaşlar ve daha hızlı üretim teknikleri çalışmalarını 1940'lı yıllarda hızlandırmış ve hazır giyimin sinyallerini de yakarak modanın merkezini Amerika'ya çekmeye başlamıştır (Tungate, 2006: 27). Bunun yanısıra bazı yetenekli Avrupalı tasarımcılar, terziler ve imalatçılar kendilerini bilhassa, moda için New York ve Hollywood piyasasına atmışlardır. Amerika, Avrupalı tasarımcılar için özellikle çalışan kadına yönelik tasarımların yapılacağı, büyük ve yenilikçi bir piyasadır. ABD'nin büyüyen pamuk endüstrisi, çalışan kesime ve spor giyime yaptığı vurgu, giyim endüstrisine yaptığı en büyük katkı olmuştur. Bu yönüyle rahat bir giyim tarzının ortaya çıkmasının koşulları da oluşmuştur. Amerikan makine, kumaş ve iplik geliştiricileri ve düşük maliyetli seri üretim teknikleri, hepsi

birlikte, yeni rahat kıyafet ve spor giyim arenasındaki liderliği oluşturmuşlardır. Bu yeni moda tarzı gerçekten yerli olmakla birlikte asırların ruhuyla uyum içinde sürmüştür (Jones, 2005: 44). Bu tarzın giysileri, dönemin giyim endüstrisinin kabul görmüş birçok uygulamasına meydan okuma biçimleri olmuştur. Bunlar, kitlesel bir pazar için hazırlanmış ve kot, fitilli kadife, gofre kumaş ve basma tarzı ucuz kumaşlardan imal edilmiştir (Milbank, 1985: 352).

1944'te New York'ta kurulan Moda Teknoloji Enstitüsü en önde gelen moda tasarımı okulu olmuştur. 1950'lerde, haftalık moda danışma hattı olan *Tobe Raporu* kadın modasına gün geçtikçe daha çok yer vermiştir. İleri teknoloji, modada hem üretimde hem de ulaştırmada kolaylıklar sağlarken, tasarım ve kalıp yapımı şehirde sebatla sürdürülmüştür (Aktaran: Currid, 2009: 28). Lord & Taylor'un başkan yardımcısı Dorothy Shaver 1952'de; "20 yılı aşkın bir süre önce 'Amerikan' ve 'tasarımcı' kelimeleri bir arada anılmazken, bugün bu iki kelime hemen hemen her lisanda kabul ve saygı gören bir söz öbeğidir" diyerek bu dönemde Amerikalı tasarımcıların elde ettiği şöhreti ifade etmiştir (Aktaran: Currid, 2009: 28). New Yorklu tasarımcılar yoğun konsantrasyonları ve çağdaşları Parisli tasarımcılara karşı sağladıkları avantajla ön plana çıkmaya başlamışlardır (Currid, 2009: 28). Bununla birlikte Londra modacıları da Paris modacılarını gölgede bırakmaya başlamıştır (Polan ve Tredre, 2009: 73).

1940'lı yılların sonlarında ve 1950'li yıllarda çoğu insan bereketsiz savaş yıllarını unutmak ve enerjilerini politika ve yıkımdan daha başka konulara odaklamak istemiştir. Çoğu kadın ağır işlerin ve yoğun çalışmaların etkilerini değiştirmek için dişiliği tekrar ön plana çıkarmak istemiştir (Lehnert, 1999: 146-147). 1947'de ortaya çıkan lüks *Yeni Görünüm* modası dağılan dikkatleri yeniden Paris'e çekmeyi başarmış ve savaş mağduru kadınları hayata bağlamıştır. Savaşın acımasızlığına birebir tanık olan erkekler ise rahata, huzura, savaş döneminde kadınların eline geçen mesleklerini geri almaya ve tükenen nüfuz açığını kapatacak olan bebekler dünyaya getirmeye odaklanmıştır (Polan ve Tredre, 2009: 73).

Servet her şeyden önemli olmuştur ve bu etki dönem modalarında yansıtılmıştır. Savaş sonrası yeniden yapılanma ve büyüyen bolluk insanların kendi inançlarını, fikirlerini ifade etme yollarını da etkilemiştir (Lehnert, 1999: 147).

Önceleri kadınların modadaki tercihlerini ait oldukları sosyo-kültürel sınıflar ve yaş grupları belirlemektedirken 1950'lerde bu kural değişime uğramış kıyafetler yaş ve sınıf ayrımındaki tanımlayıcı özelliğini kaybetmiştir. Savaş sırasında muhafazakârlığın tamamen terk edilmiş olmasına rağmen, kıyafet seçiminde tam anlamıyla bireysel özgürlükten bahsetmek henüz sözkonusu olmamıştır (Dereboy, 2004: 142).

Bir yandan da genç kuşaklar artık kendilerine özgü stiller yaratabilecek moda bilincine erişmeye başlamışlardır. Bu dönemde moda artık sadece yetişkin kadınlar için var olmamış aynı zamanda genç insanların farklı ihtiyaçlarına da cevap vermeye başlamıştır. Gençlerin yeni tüketici sınıfı olarak ortaya çıkması ekonomik bir önem arz etmiştir (Buxbaum, 1999k: 74).

1950'lerde moda merkezlerinin sayısında artış görülmüş, İspanya, İtalya ve Dublin de birer moda merkezi hâline gelmeye başlamıştır (Dereboy, 2004: 142).

Temel Giyinme Biçimleri ve Siluet: 1940'lı yıllarda kadın silueti uzun ve ince, bel hattı belirgin, göğüsler daha dolgun bir görünüm almıştır. Savaştan sonra gece kostümleri eski önemini tekrar kazanmış, lüks ve feminen kadın imajı yeniden moda sahnesindeki yerini almıştır. 1940'lı yılların gece giysileri ve tuvaletlerinde beden kısmı vücuda sıkıca oturmuştur. Görkemli gece elbiselerinde straplez, tek omuzlu dekolteli üst bedenler, belden genişleyerek yerlere kadar pili, pilise, büzgü ve drapelerle inen kuyruklu etekler, kabarık etekler ve asimetrik kesimler dikkat çekmiştir. Kokteyl elbiseleri ilk kez bu yıllarda moda sahnesine çıkmıştır. Bunlar gece elbiselerine göre daha sade bir görünüm sunmuştur. 1940'ların en büyük yeniliği kürklerdir. Kürkler döpiyeslerin yakalarında ve manşetlerinde kullanılmış, kürkten etol ve şallar ile elegant bir şıklık elde edilmiştir. Madame Grés'in (1903-1993) şifon ve piliseli Yunan stili ince su drapeli tuvaletleri, Jean Patou'nun (1880-1936) jarse, asimetrik pilili kıyafetleri, Charles James'in kapitoneli saten gece ceketleri, Jacques Fath'in (1912-1954) saten straplez elbisesinin üzerine tasarladığı platin renkli vizon şalı, Christian Dior (1905-1957), Pierre Balmain (1914-1982), Nina Ricci (1883-1970) ve Cristobal Balenciaga'nın (1895-1972) siyah, beyaz ve saten kumaşlarla kombinleyerek kullandıkları dantel karışımı tuvaletleri 1940'lı yılların özel gecelerine damgasını vurmuştur (Dereboy, 2004: 136).

1950’lerde kadınsı silüet yeniden değişmiştir. New Look akımının etkisiyle dar bel hattı, dolgun etekler, geniş tabanlı yüksek topuklu ayakkabılar bu yıllarda moda olmuştur. Göğüsler, kalçalar ve bel aynı oranda vurgulanmıştır. İdeal kadın bedeni doğal yollardan değilse de birtakım dolgu maddeleriyle ve materyallerle meydana getirilmiştir. Vatkalar kaldırılmış ve omuzlar yeniden yatıklaştırılmıştır (Lehnert, 1999: 148; Dereboy, 2004: 142). Azametli savaş yılları dışılığı, yönünü uzun çabalardan sonra gelen zarafete dönmüştür. Hanım hanım bir görüntü yeniden kadın idealleri arasına girmiştir. 1950’li yıllarda moda fotoğrafçılığındaki kadın güzelliği ve zarafeti çarpıcı bir hâl almıştır. Kusursuz giyimleriyle, hatasız makyajları ve mükemmel pozlarıyla mankenler, kendilerini tüm dünyaya kelimenin tam anlamıyla güzel heykeller olarak sunmuşlardır (Lehnert, 1999: 149). Yanı sıra haute couture’ün başını çeken Paris ve Milano’ya alternatif marjinal bir moda olarak gün ışığına çıkan Amerikan giyim tarzı bütün dünyada acayip tutulmuştur (Yapp, 2005e: 208).

Şekil-54: Amerikan Gençliği Tarafından Benimsenen Üniforma; Etekler, Triko Bluzlar, Sandaletler, Kuş Tüylü Küçük Şapkalar, 1950 İlkbaharı.



Kaynak: Yapp, 2005e: 2.

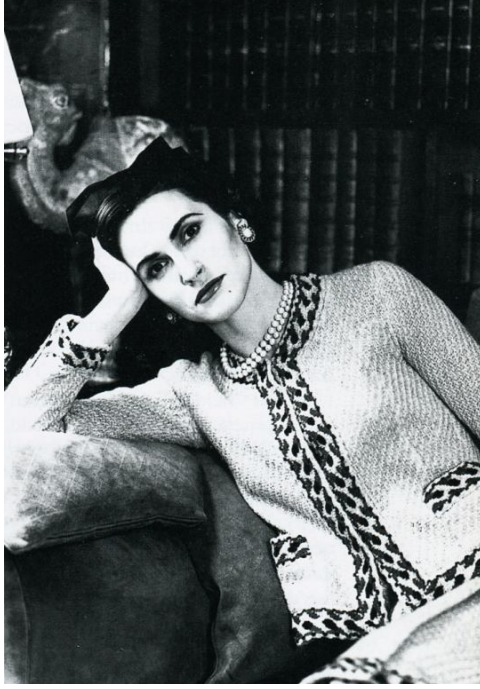
1940’lar ve 1950’lerde, Doris Day (1924-), Jane Russel (1921-2011), Marilyn Monroe (1926-1962), Gina Lollobrigida (1927-) , Elizabeth Taylor (1932-2011), Audrey Hepburn (1929-1993) ve Brigitte Bardot (1934-) gibi Hollywood yıldızları

halkın idolleri hâline gelmişler ve tarzlarıyla moda yön vermişlerdir (Mendes ve De la Haye, 2010: 156).

1955-59 yılları arasında New Look akımından kurtulmuş bir haute couture modası görülmüştür. Bunda Chanel ve Balenciaga gibi tasarımcıların rolü büyüktür. 1954'te modaevini yeniden açan Chanel, diz boylarında, sade ve makul tayyörlerini ve elbiselerini tanıtmıştır. Yeni Görünüme karşı çıkan diğer tasarımcı Balenciaga, uzun tuniklerini, düz eteklerini ve yumuşak kesimli, truvakar kollu tayyörlerini moda sahnesine çıkarmıştır. Balenciaga 1957'de, daha sonra Hubert de Givenchy (1927-) ve Jacques Griffe gibi tasarımcılara ilham verecek olan, çuval tarzında bol elbiselerini tanıtmış, bu elbiseler 1960'larda baskın bir çizgi oluşturmuştur (Laver, 2002: 258).

1950'lerde tayyörler kadın giyiminin vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Ceket ve etek bel hattını vurgulayıcı bir tarzda tasarlanmıştır. Ceketler bol klapalara, asimetrik kapanmalara sahiptir. Kapanma payında düğme kullanılabildiği gibi farklı materyaller de kullanılmıştır. Tayyör etekleri genellikle dar olmuştur. Etek-bluz, etek-süveter kombinasyonu, günlük giyim için 1930'lardan itibaren rakipsiz bir tarz olmayı sürdürmüştür. Eteklere alternatif olarak kullanılan kadın pantolonları, diz ile bilek arası boylarda ve dar olmuş, kuşakla birlikte giyilmiş ve bluz veya kazakla kombine edilmiştir (Lehnert, 1999: 149-150). 1950'lerin ortalarında pastel renkli twinset'ler (bluz-hırka) çok moda olmuştur (Komsuoğlu vd., 1986: 23). Paltolarda büyük ve değişik model uygulamalı yakalar, büyük düğmeler, spor dikişler, paltonun kumaşından yapılmış kemerler, büyük cepler, truvakar kollar ve bunları tamamlayan dirsek boyunda deri veya süet eldivenler moda olmuştur. Ayrıca diz üstünde biten paltoları tamamlayan aynı kumaştan yapılmış dar eteklerle palto-etek kombinasyonları 1950'li yıllara damgasını vurmuştur. Yazlık elbiselerde ise genellikle kolsuz ve açık yakalı modeller tercih edilmiş, günlük kıyafetlerde etek boyu yerden 32-37 cm. kadar yukarıya çıkmıştır (Dereboy, 2004: 144-145). Bu dönemde Christian Dior'un sunduğu *dikey line*, *eğri line*, *profile line* (modern çizgi), *tulip (lale) line*, *vadi zambağı line*, *A line*, *Y line*, *H line*, *arrow (ok) line*, *aimant (mıknatıs) line*, balıkçı tipi gömleklerden oluşan *libre line*, *spindle (iğ) line* gibi çizgiler moda dünyasında devrim yaratmıştır (Chenoune, 1999a: 63).

Şekil-55: Chanel'in Klasik Takım Elbisesi, 1960'lar.



Kaynak: Laver, 2002: 259.

Şekil-56: Jacques Griffe, Çuval Elbise, 1958.



Kaynak: Laver, 2002: 259.

Şekil-57: Bele Oturan Klasik Bir Dior Takımı, 1950'lerin Başları.



Kaynak: Yapp, 2005e: 212.

Şekil-58: Pierre Cardin, Yüzü Kapatan Ruf Benzeri Pilili Yakasıyla Bir Palto Tasarımı, 1958.



Kaynak: Mendes ve De la Haye, 2010: 168.

Kokteyl elbiseleri ve iç etekler yeniden gündeme gelmiştir. Kokteyl giysileri ve gelinliklerde, Chanel boy modellerin yanısıra uzun tuvaletler de görülmüştür. Fırfırlar, büzgüler, drapeler, pililer, pilisoleyleler, büyük fiyonklar ve haute couture tasarımlarda ön plana çıkan dikiş detayları dikkat çekmiş, kostümleri dirsek üstünde, uzun gece eldivenleri tamamlamıştır. Ayrıca bu dönemde moda olan Çin tarzı yakasız gece ceketlerinde özellikle limon sarısı ve eflatun renkler tercih edilmiş, kıyafetlerde siyah beyaz kombinasyonu ön plana çıkmıştır (Lehnert, 1999: 150; Dereboy, 2004: 144).

Savaş sonrası erkek giyiminde İngiltere’de meydana gelen en önemli gelişme; 1953’te genç işçi sınıfı erkeklerinin, 1940’ların geç dönemlerinde Savile Row terzileri tarafından tanıtılan *Edward tarzını* benimsemeye başlamış olmalarıdır. Teddy Boy’lar uzun ceketleri ve boru paça pantolonlarıyla Dandy’leri çağrıştıran bu üst sınıf görünümü abartmış, ona krepon tabanlı ayakkabılar ve ince kravatlar ilave etmişlerdir (Laver, 2002: 260). 1950’lerde erkeklerde en yaygın giyim tarzı pantolon-cekete takımlar olup beyaz gömlekler ve ince, sade kravatlar bu takımları tamamlamıştır. Amerika’da desenli ve baskılı kravatlar görülmeye başlanmış, kullanımı pamuklu gömleklere oranla daha kolay olan, yıkama ve ütüleme kolaylığı sağlayan naylon gömlekler popüler olmuştur. Genç erkek giyiminde ise renkli kumaşlardan yapılan kıyafetler takım elbiseye alternatif oluşturmuştur. Bu dönemde erkek giysilerinin pratik, rahat, kaliteli ve dayanıklı olması görünüşünden daha önemlidir (Dereboy, 2004: 145-146). Pantolonların üzerinde çıkartılan renkli gömleklerden ve mokasen ayakkabılardan oluşan *Şapşal Joe* adı verilen bir modayı hem erkekler hem kızlar benimsemiştir (Komsuoğlu vd., 1986: 22).

Savaş döneminde ortaya çıkan ve günümüzde *jumpsuit* olarak bilinen eşofman takımlar ilk kez 1940’larda görülmüştür (Dereboy, 2004: 136-137). Genel olarak spor giyim tarzları henüz tam oluşmamış olmakla birlikte Amerikan tarzı spor ayakkabılar, kloş etekler, bu eteklerin altına giyilen naylon, tül juponlar, bale tipi düz ayakkabılar, beyaz şoset çoraplar ve tişörtler, spor giyim genel görünümünü değiştirmeye başlamıştır. Ayrıca dans giysileri, kısa tenis etekleri, mini plaj giysileri, şortlar, straplez bluzlar ve mayoların üstüne giyilen minik elbiseler ve bluzlar moda olmuştur. Düz veya desenli, bacak oyuntusu kısmen açık olan mayolar ve kısa etekli mayolar tasarlanmıştır (Dereboy, 2004: 145). Yüzme kıyafetlerinde devrim olarak

kabul edilen bikini, ilk kez 1946'da Fransa'da tanıtılmış ve 1950'lerde büyük ilgi görmüştür. Amerika'da ise 1960'ların ortalarına kadar çok talep görmemiştir (Laver, 2002: 258-260).

Şekil-59: Sansasyonel Yeni Bikini, 1946.



Molitor Havuzu, Paris, Kaynak: Yapp, 2005d: 311.

1940'ların silueti yapılı kemikli ve sert iken 1950'lerin silueti aksine bütünüyle kadınsı bir bedeni ifade etmiştir. 1950'lerde moda dünyasına giren naylon materyalli çamaşırlar, sütyenli korseler, kombinezonlar ve jartiyerler kadını ince ve güzel göstermek için kullanılmıştır. Sütyenlerin, giyen kişiye onu giydiğini unutturacak derecede rahat olması ve kusursuz tasarlanmış olması müşteriler tarafından aranan özellikleridir. Bu dönemde sütyen formları öyle güzeldir ki, moda fotoğrafçıları, modelleri sıklıkla caddelerde iç giyimleriyle fotoğraflamışlardır. Bu durum 1980'lerde sütyenin artık dış giyim olarak kullanılması trendine açıklık getirmektedir (Richards, 1998c: 25). Dönemin moda göğüs formu çıkıntılı ve belirgindir. Bu görünümü oluşturmak için sütyenler koni biçiminde kalıplarla üretilmiştir. Straplez elbiselerin altına balenli sütyenler giyilmiştir (Mendes ve De la Haye, 2010: 154).

Savaş döneminde çorap üretimi için suni ipek, pamuk ve yün gibi materyalleri elde etmek zor olduğundan kadınlar özellikle yaz aylarında kısa çorap giymekle yetinmişlerdir. Veya bacaklarının arkasına, sahte dikiş görüntüsü vermek için boylu

boyunca çizgi çizmişler ve arkası çizgili uzun ince çorap görüntüsünü sağlamışlardır. Bu dönemde yaşanan çorap kıtlığı pantolonların popülerleşmesini hızlandırmıştır (Laver, 2002: 254). Ayrıca kadınlar giysilerin karneye bağlanması üzerine özellikle bacaklarını çorap giymiş görüntüsü verecek biçimde boyatmak gibi pratik çözümler üreterek puanlarını başka giysilere saklayabilmişlerdir (Yapp, 2005d: 307). Savaş sonrasında ise naylon çoraplar, oldukça yaygınlaşmıştır. En popüler olanları ten rengi naylon çoraplardır (Mendes ve De la Haye, 2010: 154).

1950’lerde aksesuarlar büyük önem kazanmış, günlük giyimde dahi dikkatlice seçilen moda unsurları hâline gelmiştir. Kıyafet ve aksesuar kombinasyonları, neredeyse kıyafetin kendisinden daha önemli olmuştur. Kıyafete hem tarz hem de renk olarak uyum sağlayan şapka, çanta ve eldivenler 1950’li yılların önemli püf noktaları olmuştur. “Lady’ler şapka giyer” sloganı, bu dönemde şapkacıların kullandığı başarılı bir reklam sloganı olmuştur. Öyle ki kadınlar, tiyatrodan veya topluluk içinde dahi şapkalarını çıkarmamışlardır. Çember biçimindeki büyük şapkalar baştan çıkarıcı bir albeniye sahipken, Audrey Hepburn, Grace Kelly gibi ünlülerle özdeşleşen kibar şapka iğneleri taze, genç bir hava yaratmıştır. Önde fiyonkla bağlanan saten şeritleri olan çan biçiminde dar şapkalar da bu dönemde moda olmuştur. Bununla birlikte yuvarlak formlu şık kepler, kalpak stili minik fiyonk ve çiçek gibi aksesuarlarla süslenmiş şapkalar, kışın yün ponponlu bereler; yazlık giysilerde büyük kaplin kenarlı şapkalar; kasketler ve siperlikler ön plana çıkmıştır. Şapka iğneleri ve fiyonklar abiye giysileri tamamlayan kepleri ve şapkaları da süslemiştir. Abiye şapkalarında aynı zamanda, tavus kuşu tüyler, otrişler, puanlı tüller, vualetler kullanılmıştır (Loschek, 1999a: 78).

Bu dönemin moda çantaları, küçük sapları olan, dirsek ile bilek arasına zarifçe asılan çantalardır. 1950’lerde moda olan *non plus ultra*, deri bir askıyla takılan bir Hermès el çantasıdır (Loschek, 1999a: 78). *Kelly bag* diye anılan bu çanta Amerikan aktris Grace Kelly tarafından popülerleştirilmiştir (Worsley, 2011: 22). Chanel 1955’te çok taklit edilen, uzun altın zincir saplı meşhur kapitone deri çantası 2.55’i üretmiştir. Diğer tasarımcılar bu çantadan oldukça ilham almıştır (Worsley, 2011: 78). Gucci veya Louis Vuitton’un seyahat çantaları ve diğer yüksek kaliteli deri eşyalar bu dönemde, lüks ve zenginlik sembolleri olmuştur. Bu tarz değerli aksesuarları satın almaya gücü yetmeyen kadınlar için ise, imitasyon deriden

yapılmış çantalar ve rafyalardan ve metal klipslerden oluşturulan ev yapımı tığ işi çantalar moda olmuştur. Bu dönemde ABD’de transparan plastik çantaların moda oluşu bir sansasyon yaratmıştır. Bu farklı, kutu biçimli çantalar, yüksek oranda abartılı bir etki yaratan ve sıklıkla metallerle kombine edilen, sert ve renkli plastiklerden yapılmıştır. Bunlar, Llewellyn, Patricia of Miami, Rialto gibi ünlü üreticiler tarafından üretilmiştir (Loschek, 1999a: 78).

Şekil-60: Claude Saint-Cyr, Geniş Kenarlı, Üçgen Açılı Şapka Tasarımı, 1940’ların Sonları.



Kaynak: Mendes ve De la Haye,2010: 156.

Şekil-61: Simone Mirman, Takkeyi Anımsatan Küçük Tepesi ve Büyük Transparan Kenarlığıyla *Horizon* Şapka, 1952.



Kaynak: Mendes ve De la Haye, 2010: 157.

Şekil-62: Hermés Tasarımı *Kelly Bag*.



Kaynak: Loschek, 1999a: 79.

Şekil-63: Amerikan *Lucite Çanta*, 1950’ler.



Kaynak: Loschek, 1999a: 78.

1940'larda modaaya ayak uyduran kadınlara, savaş zamanı trendi olan yüksek kadın Şapkalarıyla kombine edilen platform ayakkabılara hızlı bir Şekilde uyum sağlamıştır (Worsley, 2011: 90). Kalın topuklu, yuvarlak burunlu, spor görünümlü ayakkabılar 1950'lerde yerini sivri burunlu, ince topuklu (stiletto) ayakkabılara bırakmıştır. Bu oldukça narin görünümlü ayaklar için daha uygun olan modeller, parke ve linolyum zemin üzerinde denge bozucu bir etki yaratmış ve zaman zaman sinir bozmuştur. Ayakkabıların n yüz kısmı küçülmüş, ayakkabı dekoltesi ayak parmaklarına kadar genişlemiştir. Günlük ayakkabılarda keler kısalımış, fiyonklar ve üstten minik bantlar ayakkabıları süslemiştir. Bu dönemde Charles Jourdan (1883-1976) ve Dior evi için de alışan Roger Vivier (1913-) haute couture modası için ayakkabı tasarımları yapmıştır. Fakat bir yandan da sportif genç kızlar, haute couture'n sınırlamalarından bağımsızlıklarını düz balerin pabuçları ile yansıtmışlardır (Loschek, 1999a: 78).

Bu dönemde eldivenler, moda bütününün önemli bir parçası olmuştur. Hanımefendiler yazın bile daima eldiven kullanmıştır. Bunlar naylondan üretilbildiği gibi tığ işi olanları da kullanılmıştır. Gece giysilerini, kaliteli parlak deriden yapılmış uzun eldivenler ve çıplak omuzları örtmek için geniş vizyon Şallar tamamlamıştır (Loschek, 1999a: 78).

İnci, 1950'li yılların mücevher modasında ön plana çıkmıştır. Gece ve gündüz giysilerinde inciyi vazgeçilmez bir aksesuar olarak gören kadınlara bazen sahte incilerden yapılan kolyeler de kullanmışlardır. Bunun yanısıra genç kesim, bu dönemde yetişkinlerden farklılaşan giyimlerini, yumuşak plastik, cam, saman (hasır işi için), çiçekler ve tahta gibi geleneksel olmayan ve ucuz malzemelerden üretilmiş takılarla tamamlamıştır (Buxbaum, 1999k: 74).

1950'lerde kakllerin modası geçmiş ve saçlar, kısa, hafif dalgalı veya permalı olmaya başlamıştır (Lehnert, 1999: 149; Laver, 2002: 258). Aynı zamanda topuzlar ve muz topuzlar (French pleat) da popüler olmuştur (Laver, 2002: 258). Kuzu başi, atkuyruğu gibi hayvan özelliklerinden esinlenen sa modelleri bu dönemde ortaya çıkmıştır. Picasso'nun modeli bir genç kızın atkuyruğu sa modelli portresi, bu sa modelinin yayılmasında etkili olmuştur (Komsuoğlu vd., 1986: 23). Fransız aktris ve dans Zizi Jeanmaire, Britanya'da *alagarson* diye bilinen kırpık saçlı yaramaz ocuk görünümünü popülerleştirmiştir. Kadınlara kendilerini Őımartmak için zaman

harcamış, güzellik ve saç bakımı yaptırmaktan keyif almışlardır. Bu dönemde Raymond (Mr. Teasie Weasie) ve Antoine gibi bazı kuaförler uluslararası düzeyde ün kazanmıştır (Mendes ve De la Haye, 2010: 156).

Savaş sonrası endüstrinin gelişmesi, kozmetik alanında Helena Rubinstein, Gala, Elizabeth Arden ve Revlon gibi kozmetik firmalarından yeni ürün akınının gelmesine yol açmıştır. 1940'ların sonlarında makyajda en büyük ilgi dudaklara gösterilmiş ve koyu kırmızı rujlar çok talep görmüştür. (Mendes ve De la Haye, 2010: 154). 1950'lerde güzellik anlayışı değişmiş, solgun yüze yapılan ağır makyaj benimsenmiştir. Bu tarz, allıklı yanaklar, kalemle kavis verilmiş kaşlar, eyeliner, renkli göz farları ve maskara ile vurgulanan gözler ve koyu kırmızı dudaklardan oluşmuştur (Laver, 2002: 258). Dönemin sonunda makyajda vurgu özelliklere gözlere yapılmıştır. Paris'te şarkıcı Juliette Greco göz etrafına siyah kalem çekip göz kenarlarından yukarıya doğru çizgiyi uzatarak yaptığı göz makyajıyla *ceylan-gözlü* görünümünü yaratmış ve rol model olmuştur. Göz makyajı malzemelerinin satışları böylelikle fırlamıştır. Aynı zamanda bu dönemde kremler, nemlendiriciler ve temizleyiciler de yoğun ilgi görmüştür (Mendes ve De la Haye, 2010: 154-155).

Savaş Sonrası Yeni Materyaller: Savaş öncesinde giyim sektöründe ipek, yün ve pamuklu kumaşlar kullanılmaktayken savaş sonrasında kullanımı ve bakımı kolay sentetik materyaller pazara sunulmuştur. Genç kızlar yeni naylon elbiseleri benimsemişlerdir. Sentetik ipekler, ipek elbiseleri ortalama gelir düzeyindeki kadınlar için bir bakıma ulaşılabilir kılmıştır. Yeni kumaşlar kolay yıkanan, çabuk kuruyan, kolay ütülen hatta kırışmayan ve ütü gerektirmeyen kumaşlardır. Bunlar şık bir görüntü sergilemiş ve ipek, tafta gibi kumaşlara nazaran daha ucuz olmuştur. Aslında onları daha ucuz, renkli, çekici kılan şey makine üretimi olmalarıdır (Lehnert, 1999: 150; Bond, 1996: 36).

1950'lerde kumaş endüstrisi yükselmiştir. Kumaş teknolojisi, tasarımdan da öncelikli konuma gelmiştir. Özellikle İngiltere, kumaş üretiminde ön sıralarda yer almış, İskoçya, Yorkshire ve İngiltere'nin batı kesiminde üretilen İngiliz yünü dünyadaki en iyi yün kumaşı olarak tanınmıştır. Günlük giysilerde puanlı, kareli, piyede pul desenli ve jakarlı kumaşlar, elbiseyle aynı kumaştan tasarlanan şallar, kürk etoller, astragan kürklü şal yakalar ve kısa kürk ceketler moda olmuştur. Kış mevsimi

için genellikle yünlü kumaşlar ve yumuşak renkler, yaz mevsiminde ise renkli pamuklu kumaşlar, ipek, koton, emprime ve sentetik kumaşlar tercih edilmiştir (Dereboy, 2004: 146-147). Naylon, asetat, bamberg gibi sentetik kumaşlar piyasaya sürülmüş bunları orlon, dralon gibi diğer sentetik kumaşlar izlemiştir. Kullanılması sağlık açısından riskli olmasına rağmen sentetik kumaşlar, uzun yıllar pamuklu, ipekli ve yünlü kumaşların yerini almıştır (Komsuoğlu vd., 1986: 23).

Haute Couture: Haute couture (yüksek moda / özel tasarım), moda pazarının en üst segmentidir ve en yüksek fiyatları talep eder. Varlıklı kişilere el yapımı, tam ölçülerde ve yalnızca bir tane hazırlanan giysilerin prestiji ve başarısı üzerine temellenmiştir. Bu tip moda tasarımı, doğası gereği yavaş yavaş değişen, müşteri merkezli bir moda türüdür. Bununla birlikte 1947’de Christian Dior tarafından oluşturulan devrim niteliğindeki *New Look*’tan sonra koleksiyonlar, bireylerin kişisel isteklerinden ziyade gittikçe tasarımcının kendi vizyonuna göre hazırlanmaya başlanmıştır (Jones, 2005: 38-39).

20. yüzyılın ilk yarısında Paris, uluslararası trendleri belirleyen haute couture koleksiyonlarıyla tartışmasız modanın kraliçesi konumunda olmuştur. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra ise ABD üretimde bir dünya lideri olmuş ve daha ucuz, daha kaliteli bir moda anlayışı sergilemiştir. 1950’lerde varlıklı Amerikalılar yönlerini sadece Paris’e dönmekten ziyade, Mainbocher ve Norman Norell (1900-1972) gibi Amerika’da yetişen tasarımcılara da dönmüştür. Amerika, sportif, rahat giyimleriyle tanınmış ve savaşın, Paris defilelerine seyahati imkânsız kılması yüzünden *Baskı Haftası* diye adlandırılan New York Moda Haftası’nı 1943’te başlatmıştır. Bu, uluslararası moda çemberinde önemli bir gelişme olmuştur (Worsley, 2011: 105).

1945 ve 1946’da Paris Haute Couture Sendikası (Fransa Moda Endüstrisi Konfederasyonu), Paris, Barcelona, Londra, Kopenhag, Stockholm, Viyana, Rio de Janerio, New York ve San Francisco’nun ev sahipliğini yaptığı, *Moda Tiyatrosu* adı altında bir seyahat şovu organize etmiştir. Bu şovun amacı, II. Dünya Savaşı öncesinde modadan büyük kâr elde eden Paris’e uluslararası alıcı kitlelerini geri çekmek ve böylece bu şehri yeniden haute couture’un başkenti statüsüne döndürmek olmuştur. Fransız sanatçılar ve tasarımcıların işbirliği ile gerçekleştirilen Moda

Tiyatrosu'nda önemli moda evleri minyatür tel mankenler üzerinde tasarladıkları sezon koleksiyonlarını sunmuşlardır (Chenoune, 1999b: 65; Laver, 2002: 256).

Şekil-64: Lucien Lelong, *Moda Tiyatrosu*'ndan Puantiyeli Şifon Yazlık Elbise, 1945/46.



Kaynak: Blackman, 2012: 15.

Şekil-65: Cristobal Balenciaga, *Moda Tiyatrosu*'ndan Yünlü Kumaştan Bir Döpiyes, 1945/46.



Kaynak: Mendes ve De la Haye, 2010: 129.

Sahne dekorunu Christian Bérard (Bébé Bérard) ve Jean Cocteau'nun yaptığı Moda Tiyatrosu büyük başarı elde etmiş ve bir fantezi ve hayal gücü gösterisi olmuştur (Chenoune, 1999b: 65).

Bu etkinliğin yanı sıra, Christian Dior'un *Belle Epoque* stilleri üzerine geliştirdiği *Yeni Görünüm*, müşteriden ziyade tasarımcı merkezli bir moda anlayışıyla haute couture'un açısını değiştirse de, savaş sonrası lüksü yapılandırarak dikkatleri üzerine çekmiş ve Paris'in geri dönüşünü müjdelemiştir (Chenoune, 1999b: 65; Polan ve Tredre, 2009: 73; Laver, 2002: 256). 1950'lerin başlarında Paris haute couture üretim miktarının üçte ikisi büyük mağazalar ve hazır giyim üreticileri sayesinde, öncelikle Amerika olmak üzere yurtdışında üretilmiştir. Bu dönemde, Marcel Rochas (1896-1971), Maggy Rouff (1896-1971) ve Jacques Heim gibi savaş dönemi öncesinin modacıları aktif olarak çalışmıştır. Ancak bununla birlikte, yeni yetişen bir nesil ufukta görünmüştür. Bu yeni grup, 1937'de nakışlı balo kıyafetleri

ile öne çıkan Jean Dessés (1904-1970), 1942'de seçkin tasarımlarını sunan Madeleine Vramant, küçük kadınların modacısı Madame Carven (1909-), 1950-1962 yılları arasında Lanvin moda evi için çalışan Antonio Cariovas del Castillo (1908-1984) ve 1950'lerin sonlarıyla 1960'larda Audrey Hepburn'u ilham perisi yapan Hubert de Givenchy gibi tasarımcılardan oluşmuştur (Chenoune, 1999b: 65).

Bu dönemde Dior'un yanısıra New Look'un en önemli uygulayıcıları Jacques Fath ve Pierre Balmain'dir. Her ikisi de, dönemin kum saati figürü üzerine temellenen tarzlarını geliştirmiştir: Belirgin bel ve göğüs hatları, yuvarlak kalçalar, kabarık omuzlar ve geniş, uzun etekler... Kısmen Belle Epoque çağı mankenlerinden etkilenen Fath, neredeyse tuhaflık noktasına varan bu kabarık kavislere tasarımlarında yer vermiş ve çapkınca bulduğu ayaklı kanat yakalar, kravatlar, düğme deliğinde bir karanfil gibi erkeksi aksesuarları seçmiştir. Bu muzip tarzını kendi yıldız mankeni Bettina üzerinde tanıtmıştır. Fath'in aksine Balmain, Gertrude Stein ve Alice B. Toklas'ın *Yeni Fransız Tarzı* diye adlandırdığı daha sade ve süssüz bir stil geliştirmiştir. Bu stil, 1946'da spor dünyasından esinlenen yünlü kumaşlardan, çok düğmeli kruvaze kapanmalı ceketler (bezelye-cekete) ve kayak pantolonlarından, daha sonra Jolie Madame yılları (1952-1957) boyunca şehir hayatı kıyafetleri ve nakışlarını ünlü nakışçıların işlediği küçük kokteyl elbiseleri ve gece kıyafetlerinden oluşmuştur. Ünlü nakışçıların tamamlayıcı bir parçası olduğu Paris haute couture'unün baş döndürücü yeniden doğuşu, yavaş yavaş gelen bir çöküşü gizleyememiştir. Öyle ki, 1946'da Paris'te 106 moda evi varken, 1952'de 60, 1958'de 36 ve 1967'de sadece 19 moda evi kalmıştır (Chenoune, 1999b: 65).

12 Şubat 1951, İtalyan haute couture'unün resmi doğum tarihidir. Faşizm sistemi altında, satın alma gücünü etkilenmeden sürdüren burjuva sınıfı, Milano'dan, Roma'dan, Venedik'ten, Torino'dan ve Floransa'dan gelen iyi eğitilmiş modacılar tarafından giydirilmiştir. Ancak bu modacıların çoğu, Fransız modacıların etkisinde kalmış, onların tasarımlarını satın alıp kopye etmiştir. 1935'te İtalyan Moda Topluluğu kurulmuş ve bu kuruluş, savaş zamanı karne sisteminin kötü etkilerine rağmen, çok yetenekli ve yaratıcı bir zanaatkar endüstrisinin gelişmesini sağlamıştır (Forti, 1999: 73).

Savaş döneminin hemen sonrasında Floransalı Giovanni Battista Giorgini, büyük Amerikan mağazalarında İtalyan üretimi ürünlerden sorumlu kişi olarak

çalışmıştır. Giorgini 12 Şubat 1951’de kendi evinde, Torrigiani Villasında, bir karma defile organize etmiştir. İtalyan firmalarından oluşturduğu küçük bir grubun tasarımlarını sergilemiştir. Bu gruba, Simonetta Colonna Visconti di Cesaro (1922-), Maria Antonelli (1903-1969), Alberto Fabiani (1910-), Emilio Schubert (1904-1972), Fontana kızkardeşler, Germana Marucelli (1905-1983) ve Jole Veneziani (1901-1989) gibi isimleri dâhil etmiştir. Aynı zamanda Emilio Pucci (1914-1992), Avolio, Franco Bertoli ve Clarette Gallotti tarafından temsil edilen bir moda butiği ve örgü giyim bölümü dâhil edilmiştir (Forti, 1999: 73).

Şekil-66: Jacques Fath, Büyük Kuşağı ve Pilileri Olan Bir Gece Elbisesi, 1954.



Kaynak: Mendes ve De la Haye, 2010: 135.

Şekil-67: Emilio Schubert, Bir İtalyan Haute Couture Tasarımı, 1951.



Kaynak: Forti, 1999: 72.

İşte bu moda şovu İtalyan haute couture’ünün doğuşunu karakterize eden etkinliktir. Floransa’da meşhur Torrigiani Villasında gerçekleşen bu defileye önde gelen Amerikalı müşteriler davet edilmiştir. Bu etkinlik ses getiren bir başarı elde etmiş ve hem alıcı kitlenin hem de uluslararası basının ilgisini çekmiştir. Bu başarı öyle büyüktür ki, bir sonraki defile, daha büyük ve daha prestijli bir mekan olan Pitti Palas’ta gerçekleştirilmiştir. 1952’de Pitti Palas-Sala Bianca moda salonunda gerçekleştirilen bu ikinci büyük defile, henüz yirmi iki yaşındaki Roberto

Capucci'nin (1930-) moda sahnesine ilk kez çıktığı etkinlik olmuştur. Aynı zamanda, Prenses Irene Galitzine (1916-2006), Ken Scott (1919-1991), Mila Schön (1916-2008), Federico Forquet (1931-), Renato Balestra, Fausto Sarli (1927-2010), Pino Lancetti (1932-2007) ve André Laug da (1931-1984) bu mekânda tasarımlarını sergileyen tasarımcılar arasında yer almışlardır. Valentino (1932-), tıpkı 1960'ların başlarında moda dünyasının yükselen starları olan Krizia ve Missoni moda evlerinin yaptığı gibi, bu dönemde ortaya çıkmış ve ünlenmiştir. İtalyan erkek modası, takım elbise geleneğini sürdürmüş ve bu takım elbiseler Angelo Litrico (1927-1986), Bruno Piattelli, Carlo Palazzi ve Nino Cerruti (1930-) gibi tasarımcıların işlerinde gözlemlendiği gibi, terzilik yeteneğinin ve orijinal yaratıcılığın mükemmel birleşimini sergilemiştir. Ancak 1960'larda, Pitti şovunun çöküşüne işaret eden hazır giyim modasının büyüyen başarısının büyümesine kapılan Capucci, Fabiani ve Simonetta gibi tasarımcılar taraf değiştirmiş ve koleksiyonlarını Paris'te sergilemeyi tercih etmiştir (Forti, 1999: 73).

New Look / Yeni Görünüm: Savaş sonrası ilk yıllarda moda silüetlerinin temel yapısı değişmemiştir. Daha sonra Fransız modacı Christian Dior, 12 Şubat 1947'de tartışmalı koleksiyonu *Corolle Line*'ı moda dünyasına sunmuştur. Bu koleksiyon kadınlar için tümüyle yeni bir görünüm ortaya atmıştır. İnce belli, kabarık göğüslü ve kalçalı, düşük omuzlu bu görünümle savaş öncesinin ve savaş döneminin, üniformaların, boksörler gibi yapılı bedenli asker kadınların dışına çıkmıştır. Dior bunu "ben çiçek kadınlarını tasarladım" diyerek dile getirmiştir. Tasarımcı, yeni kadın bedenini lüks bir şıklık ve geniş kumaşlarla giydirmiştir. *Harper's Bazaar* dergisinin baş editörü Carmel Snow, Dior'un elbiselerinin yeni bir görüntü sunduğunu dile getirerek, bu zarif, hoş, dekoratif dişiliğe yıllarca hafızalardan silinmeyecek olan efsanevi *New Look* ismini kazandırmıştır. Bu moda dünya çapında bir üne sahip olmuştur (Chenoune, 1999a: 63).

İkinci imparatorluğun izlerini taşıyan bu görünümde, vatıklar terk edilmiş, omuzlar daralarak doğal bir görünüm kazanmış, göğüsler dışa doğru çıkartılmış, beller sıkıca içe doğru çekilmiş, etekler ayak bileğine kadar inmiştir. Etekler ölçüsüz bir biçimde geniştir, öyle ki; lüks bir gece elbisesinin eteği 90 yardalık kumaş gerektirmiştir. Eteklerin belden aşağı çan biçiminde genişlemesini sağlayan iç

etekler, mankenlere takviye yapılan kolalanmış tülbentler, taftalar, pamuklar, hatları ortaya çıkartan iç çamaşırlar -göğüsleri yukarı kaldıran sütyenler ve kombinezonlar-gibi detaylar sözkonusu olmuştur (Bond, 1996: 37; Lehnert, 1999: 152).

Çoğu insan yıllardır süregelen kübik üniforma tarzına ve ekonomik bunalıma karşı doğal bir tepki olan Yeni Görünüm'ü çok sevmiştir. Kadınlar bellerine oturan ceketleri, uzun ve bol etekleri giymekten zevk almışlardır. Bu moda bir zamanlar modern ve ilerici olarak kabul edilen Chanel moda tarzının alay konusu olmasına sebep olmuştur. Chanel ise modanın bu denli geri kalmasını garip karşılamış; Yeni Görünüm'ü aptalca bulmuş ve kadınları tekrar korseler içine sıkıştırmanın geri adım atmak olduğunu, modern dünyaya uymadığına inanmıştır (Bond, 1996: 37-38)

Bu tarz oldukça feminen bir tarz gibi görülmesine rağmen onunla ilgili tuhaf bir maskülenlik de sözkonusudur. Modeller bazen sivil gardiyanları veya şehirli erkekleri anımsatmışlardır. Kadınlar bazen yüksek topuklu ayakkabılarıyla keskin çıkıntılı kalçaları ve Gotik mimariyi anımsatan uçuşan panelleri olan alt tarafı dar etekler ve melon şapkalar gibi görünen sıkı şapkalar giymişlerdir (Wilson, 2005: 46).

Şekil-68: Christian Dior, *New Look* Zarafetine Örnek Kokteyl Elbisesi, 1949.



Kaynak: Laver, 2002: 257.

Şekil-69: Christian Dior, *Flight Line*, 1948.



Kaynak: Cawthorne, 1998a: 85.

Yeni görünüm, baştan çıkarıcı güzellikle tanımlanan dişiliği anımsatmıştır. Onun makineleştirilen, hızlı yaşayan modern dünyanın talepleriyle alakası yoktur. Bu

moda insanlara günlük hayatın tekdüzeliğini unutturmuş, savaşın ve İkinci Dünya Savaşı boyunca Nazi Almanya'sı tarafından yapılan Yahudi soykırımını Holocaust'ın korkutucu anılarının bastırılmasına dahi yardımcı olmuştur (Lehnert, 1999: 152).

Dior'un cömertçe materyal kullanmasının yanısıra, savaş sonrası dayanıksız materyallere karşı saten, tafta, kadife gibi dayanıklı kumaşları kullanması ve drape, kavis, pili gibi sınırsız tasarım detaylarını işlemesi, kısıtlı savaş sonrası dönemde tezatlık oluşturmuştur. Savaş sıcaklığını henüz yitirmemişken açıkça yapılan bu savurganlık tepkisiz kalmamıştır. Paris'te Rue Lepic'de ev hanımları bir Dior modelini protesto etmiş, İngiliz terziler Dior'un eteklerinin uzunluğuna karşı çıkmış, Dior'un 1947'de ABD'yi ziyareti sırasında tasarımlarına tepki gösteren pankartlar açılmıştır (Chenoune, 1999a: 63). Yeni Görünüm modasının reddedilme sebebi sadece zaman ve materyal israfı değildir. Aynı zamanda, bu savaş öncesi biçimin, kadınları yeniden toplumda daha az aktif role yönlendirdiği düşünülmüştür. Bazı kadınlar kendilerini Yeni Görünüm'ün büyüüne kaptırırken bazıları ise değişime karşı koyarak hoşnutsuzluklarını kanıtlamak için uzun eteklerini kendilerine yakışan boya getirerek kesmişlerdir. Bu karşıt hislere rağmen New Look 1954'e kadar kadın giyimindeki üstünlüğünü sürdürmüştür (Laver, 2002: 256).

Şekil-70: Yeni Görünüm Modasına Direnen Kadınlar.



Kaynak: Bond, 1996: 39.

Dünyayı her sezon şaşırtmaya devam eden Dior, her koleksiyonda yeni bir silüet tanıtmıştır. Christian Dior muhtemelen tamamıyla yeni silüetler ortaya atarak moda konusunu değiştirmeyi başaran son moda diktatörü olmuştur. Fakat elbette modadaki değişimin tümünü Dior yaratmamış, diğer tasarımcılar ya onun çizgilerinden ilham almış ya da benzer fikirlerde kendi çizgilerini yaratmışlardır (Lehnert, 1999: 152-153).

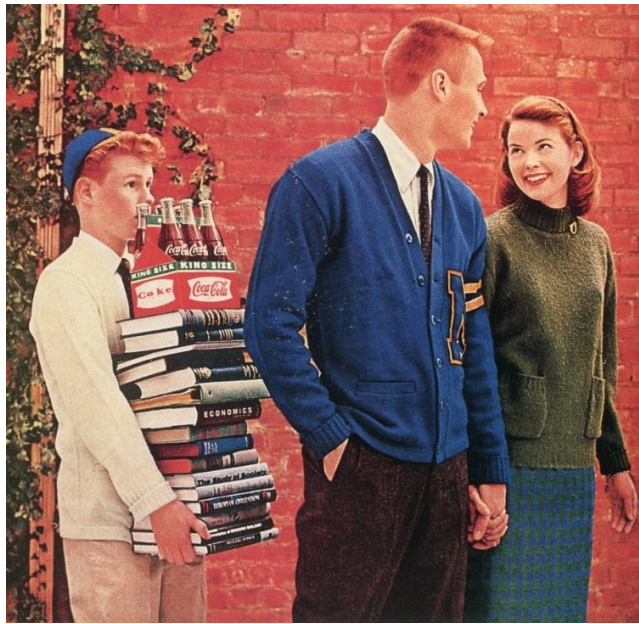
Genç Modası ve İsyancı Gençlik Ekolü: İkinci Dünya Savaşı'nın kötü etkileri Avrupa'da olduğu gibi Amerika'da da kendini göstermiştir. Bugün modern hayat olarak kanıksadığımız şeyin başlangıcı olan *çalışma zorunluluğu* doğmuştur. Herkesin sahip olabileceği ucuz ürünler tüketici toplumuna sunulmuştur. Dünya değişmiş ve Doğu bloğu ülkeleri ve Batı ittifakı (NATO) arasında 1947'den 1991'e kadar sürecek olan uluslararası siyasi ve askeri gerginlik olan Soğuk Savaş yeni başlamıştır. Olası bir nükleer savaş dünya nüfusunu tehdit altına sokmuştur. Bu dönemde Amerika'daki hanelerin 10'da 9'u televizyon sahibidir. Televizyon dünya ilişkilerini gözler önüne sermiş ve genç nüfus eski değerlerin çok çabuk bir biçimde değişmekte olduğu dünyadan fazlasıyla etkilenmiştir. Ebeveynler çocuklarının gelecekleriyle ilgili kayıtsız kalmışlardır. Gençler bu dönemde, bu kayıtsızlığa olduğu gibi her şeye karşı sorgulayıcı bir tavır takınmışlardır. Bu yeni sosyal sınıfın ortaya çıkışını, 50'li yılların başlarını şekillendiren bazı faktörler mümkün kılmıştır. Bu dönemde özellikle genç kesimi hedef alan tam istihdam, onların yeni sokak tarzlarını satın alacak ekonomik gücü edinmelerini sağlamıştır. Böylelikle genç nüfus belli kesimler için hedef kitle hâline gelmiştir (Mulvey, 1998b: 98).

Gençler, ebeveynlerine değil kendilerine uygun olan tarzları benimsemeye ve giymeye başlamışlardır. Bu durum şimdilerde önemsiz bir şeymiş gibi görünse de o dönem için büyük bir değişimdir (Mulvey, 1998b: 98). Çünkü bu değişimin öncesinde, eski tarihlerden beri özellikle genç kız giyimleri daima annelerinin giysilerinin daha sade, daha küçük ve daha ucuz olanlarından oluşmuştur. 20. yüzyılın ilk dönemlerinde moda tasarımcıları zaman zaman genç kesime dikkatlerini yöneltmiş olsalar da, gençler için özel olarak tasarlanmış herhangi bir şeyin satışı söz konusu olmamıştır. Başlangıçta öncelikle Paris'te, couture salonlarına bağlı olan mağazalardan butikler geliştirilmiştir. *Prêt-a-porter*in (hazır giyim) temelini

biçimlendiren bu *butik koleksiyonu* fikriyle giderek couture koleksiyonlarından, daha ucuz ve daha az detaylı modellere geçiş yapılmıştır. 1950’lerde moda tarihinde ilk kez, gençler için yetişkin giyiminden farklı giysiler tasarlanmış ve bu giysiler yeni açılan butiklerde satışa sunulmuştur. Onlar için ucuz materyallerden yapılan sade ve çok amaçlı giysiler dikkat çekmiştir (Buxbaum, 1999k: 74).

1950’lerde ailelerinden koparak kendi hayatlarını yaşamaya ve kendi tarzında giyinmeye başlayan genç kesim bir sınıf oluşturmuştur. Bu yıllarda popülerlik kazanan, Amerikan kolejlilerinin giyiminden esinlenen, *kolej görünümü* giyime daha rahat bir yaklaşım getirmiştir. Ütü istemeyen kumaşlar revaçta olmuş ve daha renkli, rahat giysiler giyilmiştir. Aylaklık tarzıyla uyumlu bir biçimde; dokuma veya kumaş pantolonlar, Amerikan kültüründe bağciksız rahat ayakkabılar olan *penny loafer*lar, hırkalar ve spor ceketler ön planda olmuştur (Mulvey, 1998b: 101).

Şekil-71: Renkli ve Rahat Amerikan Kolej Görünümü.



Kaynak: Mulvey, 1998b: 100.

Genç kızlar ekranlarda gördükleri Amerikalı aktris Doris Day ve Amerikalı aktris, şarkıcı, dansçı Debbie Reynolds (1932-) gibi starların tarzlarını benimsemişlerdir. Tarlatanlı uzun etekleri, kısa çorapları ve *penny loafer* ayakkabılarıyla baştan çıkarıcı seksi kadın görüntüsünden uzak bir profil çizmişlerdir. Erkekler gibi onlar da jean trendine uyum sağlamışlar ve kıvrık paçalı jean’leri motifli bluzlarıyla kombine etmişlerdir (Mulvey, 1998b: 101). Kısa pilili

etekler, geniş etekler, kapri pantolonlar veya jean pantolonlarda, beli vurgulayan korsajlar dikkat çekmiştir. Genç kızlar, yetişkinlerin kullandığı gösterişli takılar yerine ucuz materyallerden yapılan takılar kullanmışlardır. Bu ve bunun gibi tarzlar onları alışılmış kadın silüetinin tamamen dışına çıkarmıştır (Buxbaum, 1999k: 74). Geniş kazaklarla kombine edilen dar pantolonlar ve jean'ler, beatnik görünümünün bir parçası olarak, her iki cinsiyet için de popüler olmuştur (Laver, 2002: 261).

Amerika'da ebeveynlerinin sosyo-ekonomik değerlerine zıt bir biçimde giyinmeyi benimseyen genç kesim, *sosyal alt sınıf* tarzını ön plana çıkarmıştır. Bu tarz; işçi, çiftçi veya asker giyim tarzlarından oluşmuştur (Schmid, 1999b: 77). Bu noktada, filmlerde, televizyonlarda ya da konserlerde popüler müzik sanatçılarının üzerinde gördüğümüz giyim eşyaları, popüler kültürün iş ve boş zaman ya da isyan ve uyumculuk gibi biçimleriyle ilgili anlamlar kazanır. 1950'lerde Hollywood yapımı bir grup film, ergen kimliğine daha sonra milyonlarca gencin taklit etmeye çalışacağı yeni bir anlayış getirmiştir: işçi sınıfı isyan miti. Bu filmlerde aktörler blucin, siyah deri ceket ve tişörtten oluşan bir kostüm giymişlerdir. İşçi sınıfı gençliğinin hüsrânını çok etkili bir biçimde ifade eden bu filmler, izleyicinin kendini filmdeki karakterlerle özdeşleştirmesine ve karşıtlıklarının ifadesi olarak onların giyim tarzlarını benimsemesine yol açmıştır (Crane, 2003: 237).

Bu bağlamda, siyah deri ceketle ilgili olumsuz ve isyankâr yan anlamlar blucin ve tişörte de yüklenmiştir. İlk olarak Birinci Dünya Savaşı'nda Alman askeri personelinin ve daha sonra İkinci Dünya Savaşı'nda her iki tarafın da askeri personelinin kullandığı deri ceket 1940'larda Kaliforniya'da terör estiren motosikletli ergen çeteler tarafından benimsenmiştir. Daha sonra bazı filmler, deri ceketin anlamını popüler bilince yerleştirmeye başlamıştır (Aktaran: Crane, 2003: 237-238).

Şüphesiz bu karşıtlıkları karakterize eden giyim tarzlarının oluşumunda etkili olan filmlerden biri 1953 yapımı *The Wild One* (Kanlı Hücum) dır. Bu filmle Amerikan belleğine yerleşen Amerikalı aktörler Marlon Brando (1924-2004) ve Lee Marvin (1924-1987) bir başkaldırının öncüleridir. Özellikle Marlon Brando 1950'lerde ilk gençlik yıllarını yaşayanların sembolü olmuştur. Bu filmde Johnny (Marlon Brando) ve diğer kötü çocuklar, büyüklerinin biçimci adetlerine, geleneklerine başkaldırarak ve mevcut durumla uyumsuz bir giyim tarzı benimseyerek açıkça Amerikan sistemine karşı çıkmışlardır. O dönem için kısa

çoraplar ve kolej ayakkabıları kabul edilebilir olsa da bu filmde öne çıkan siyah deri ceketlerin ve kaba jean'lerin kombinasyonu alışılmışın çok dışındadır. Bugünün toplumunda Johnny karakterinin giyim ve davranış biçimi normal görülebilir fakat 1950'lerde rahatsız edici bir aykırılığı ifade etmiştir. Giyim tarzı olarak işçi giysilerini tercih etmesinin altında uyumsuzluklarını öncelikle elbiseyle yansıtmak yatmıştır. 1950'lerde başarılı, müreffeh bir topluma karşılık asilik; sosyo-ekonomik basamağın bir adım gerisinde olmak ve anlatılmak istenen gerçeklik havasını vermek için işçi sınıfı giysileri giymek anlamındadır. Toplum, şık, dürüst ve istek uyandıran bir tarzda ilerlerken, Marlon Brando ve takipçileri dağınık, karamsar ve bakımsız bir tarz tutturmuştur. Filmde kullanılan siyah deri ceketler II. Dünya Savaşı asker giysilerinden bir uyarlama olup kahramanlığa ait çağrışımlar taşımıştır. Jean'ler ise, orta sınıf değerlerinin reddini temsil etmek adına kullanılmıştır (Mulvey, 1998b: 102).

1950'lerde dünyayı fethetmeye başlayan jean'ler bugün bir gardrobun olmazsa olmaz parçası hâline gelmiştir. İlk olarak 1849'da Levi Strauss tarafından Amerika'nın merkezindeki ağır işçiler için dayanıklı iş pantolonları olarak tasarlanan blucinler 1930'larda rahat günlük giysilere dönüştürülmüştür. Zamanla Avrupa'ya ihraç edilmiştir (Lehnert, 1999: 151). 1930'larla 1960'lar arasında Batı eyaletlerinde yaptıkları tatillerde orta sınıf, işte ve boş zamanlarında işçi sınıfı kadınları, motosiklet çeteleri, sanatçılar ve ressamlar, solcu eylemciler ve Hippi'ler gibi çeşitli marjinal grupların üyeleri tarafından kullanılmıştır (Aktaran: Crane, 2003: 229-230). İkinci Dünya Savaşı'nda Amerikalı askerlerin üniformalarında kullanılmıştır. 1950'li yıllarda ise gençler tarafından bir başkaldırı sembolü olarak benimsenmiştir (Lehnert, 1999: 151). Önce genç film yıldızlarının üzerinde popülerleşmiştir. Sonra 1950'lilerin ortalarında şöhret olan *rock'n roll* müzik akımının kralı Elvis Presley'in giydiği daracık jean pantolonlarla yükselişi durdurulamaz hâle gelmiştir (Schmid, 1999b: 77). Jean'lerin başarısı sadece kullanışlı, dayanıklı olmasında değil aynı zamanda bir hayat felsefesini cisimleştirmesinde, kovboyların, bozkırların ve yalnızlığın anımsatıcısı olmasında yatmaktadır (Lehnert, 1999: 151).

Şekil-72: *The Wild One*'da Tüm Zamanların Motorcu Klasliğini Yaratan Brando.



Kaynak: Mulvey, 1998b: 97.

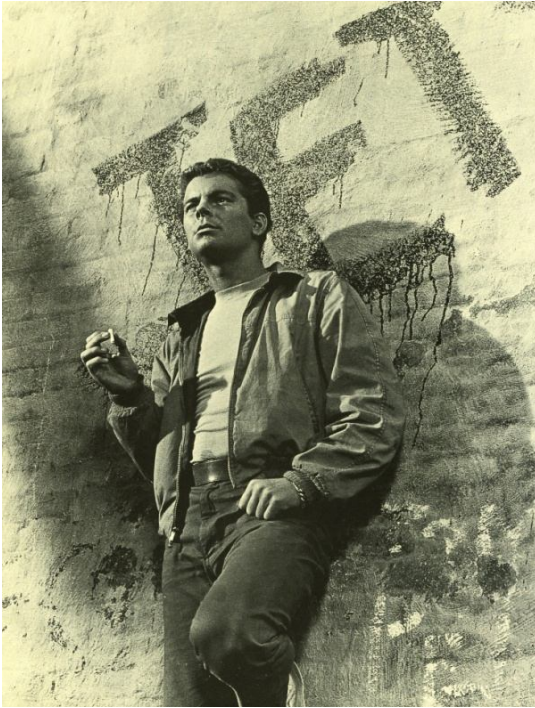
Kanlı Hücum'dan önce 1951 yapımı *A Streetcar Named Desire* (İhtiras Tramvayı) filmiyle yine Marlon Brando bir diğer kült giysi olan beyaz tişörtü lanse etmiştir. Filmde giydiği dar ve kol kaslarını ortaya çıkaran beyaz tişörtler bir anda trend olmuştur. İlk zamanlar iç giyim olarak kullanılan bu tişörtler daha sonra dış giysi çeşidi olarak çoğu Amerikan mağazalarında satışa sunulmuştur (Schmid, 1999b: 77). Özel bir giysi çeşidi olan tişörtün farklı görünüşleri ifade etmek için kullanımı, 1940'ların sonunda, tişörtlerde ünlü simalara ve siyasi sloganlara yer verilmesiyle başlamıştır. 1960'larda üzerinde ticari logolar ve daha farklı desenler olan tişörtler ortaya çıkmıştır. 1950'ler ve 1960'ların, plastik mürekkepler, plastik baskı ve sprey boyalar gibi teknik gelişmeler, renkli desenlerin kullanılmasına yol açmış ve tişörtü bir iletişim aracı olarak kullanma olanağını artırmıştır. Tişörtler şimdi postmodern medya kültürünü simgelemektedir (Crane, 2003: 230-231).

Rebel Without a Cause (Asi Gençlik) filmi 1955'te gösterime girdiğinde, ilk gençlik yıllarını yaşayan insanlara bir sokak itibarı kabul edilen kurallara uymayıp tavrını empoze etmiştir. Filmde, detaycı ve bağınaz ebeveynleriyle iletişim sorunu yaşayan Jim Stark rolüyle Amerikalı aktör James Dean (1931-1955), gençleri dengesiz tavırları ve tarzıyla etkisi altına almıştır. Jean pantolon-spor ayakkabı tarzı

ve taşıdıkları sustalı çakılar, filmdeki yerel çetenin onları çekici kılan özellikleri olmuştur. 1950'lilerin sonlarında, gençleri biçimlendiren bir diğer etkinlik ise *West Side Story* (Batı Yakası Hikâyesi) müzikali olmuştur. Müzikalde iki rakip çete olan Amerikalılar ve Puerto Ricalılar zamanlarının çoğunu sokak dövüşleri organize ederek geçirmiş ve kıvrık paça jean'ler, tişörtler ve rüzgârlık tarzı ceketler giymişlerdir (Mulvey, 1998b: 105).

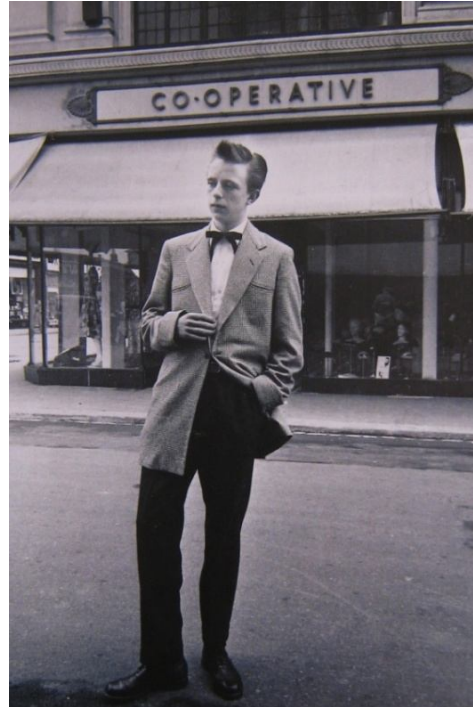
1950'lerde Amerika'da, isyancı gençlik ekolünün yaratıcısı olan asi gruplar tişörtleri ve özellikle jean'leriyle ağır işçi sınıfından ilham alırken, Londra'da ortaya çıkan Teddy Boy'lar, üst sınıftan, Edward Çağının Dandy giyiminden (1901-1910) ilham almıştır (Mulvey, 1998b: 102).

Şekil-73: *West Side Story* Müzikalinin Film Versiyonunda Riff Rolüyle Russ Tamblyn.



Kaynak: Mulvey, 1998b: 104.

Şekil-74: Klasik Edward Tazını Yansıtan Bir Teddy Boy Fotoğrafi, Londra, 1954.



Kaynak: Polhemus, 1997: 33.

Teddy Boy'lar, Londra'daki İngiliz üst sınıf erkek giyim tarzının belirleyicileri olan Savile Row terzileri tarafından üretilen, VII. Edward altın çağını anımsattığı için Edward tarzı olarak bilinen frapan erkek giyim çizgisini benimsemiştir. Bu çizgi, ortadan tek sıra düğmeli, uzun, genellikle kol ağzları ve yakaları kadifeden olan ceketlerden ve dar pantolonlardan oluşmuştur. İngiliz işçi sınıfı Teddy Boy'lar,

egemen toplumların tarzlarını kendilerine mal etmişlerdir (Polhemus, 1997: 33). Teddy Boy'lar, Rocker'lar gibi pek çok kimsenin gözünde suçlu gençler olmalarına rağmen, dans etmek, güzel giyinmek ve içmek gibi oldukça masum saplantılara sahiplerdir (Yapp, 2005e: 234).

1950'lerdeki asi ruh 1960'larda sevecen Hippi'lerin doğuşunda etkili olmuştur. Ancak klasik motorcu görünümü hiçbir zaman kaybolmamıştır. Bu görünüm 1953'te ortaya çıkan efsanevi karakter Johnny'den beri düzen karşıtı ve yıkıcılığın sembolü olarak tekrar tekrar kullanılmıştır (Mulvey, 1998b: 105).

1960'larda Amerika'da ismini yağlı saç stillerinden alan Greaser ve Britanya'daki Rocker'lar, deri ceket ve jean pantolonlardan oluşan motorcu görünümünü benimseyen gruplar arasında yer almıştır. Bunlar motorcu kötü çocuklar olup kasabalarda terör estirmişlerdir. Yağa bulanmış gibi çok pis jean'ler, askeri başlıklar veya deri kasketler giymişlerdir. Deri ceketlerini rozetler, işaretler ve zincirler süslemiştir. Bazen kesik, salaş jean ceketler giymişlerdir. Bu ceketler öyle tozlu ve pistir ki mavi yerine gri gibi gözükmiştir. Saçlar cansız ve pistir.

Onların kasıtlı avam giyimleri ve kirlilikleri bir tür özel tasarımdır. Toplumun değerlerini tamamen reddetmişlerdir. Kökenleri 1948'e Güney Kaliforniya'ya dayanan ama taklitçilerinin dünya çapında yayıldığı Hells Angels ise giyim tarzlarıyla motosiklet çetesini karakterize eden korkutucu haydutlar olarak ün salmıştır (Mulvey, 1998b: 106).

70'lerde Punk'lar müzik ve moda sahnesinde yankı uyandırdığında motorcu görünümü yeniden benimsenmiştir. Fermuarlar, kayışlar, zincirler ve tokalarla süslenen *bondage* pantolonlar, asilik ve tehlike çağrıştıran siyah deri ceketler ve metal çiviler Punk'ların hiççi ümitsiz tavırlarını ve anarşik ruhlarını yansıtan en iyi giyim biçimi olmuştur (Mulvey, 1998b: 107). Skinhead'ler ve Motorcular bu dönemde motorcu görünümünü benimseyen diğer alt kültür grupları olmuştur (Schmid, 1999b: 77).

Şekil-75: İngiliz Motosiklet Çetesi *The Devil's Henchmen*, 1971.



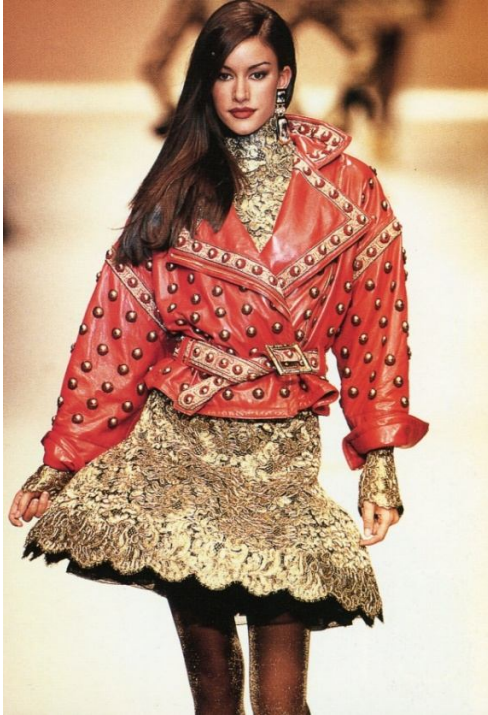
Kaynak: Polhemus, 1997: 67.

Tişört, jean (özellikle Levi's; ki Mulvey'e (1998b: 106) göre bu dönemde Levis'in popüler 501 modeli, Mod'lar, Hippi'ler, Skinhead'ler gibi altkültürler tarafından oldukça talep görmüştür) ve deri ceket kombinasyonu Amerikan gençliğinin üniforması olmuş ve zamanla Avrupalı gençler tarafından kopye edilmiştir. Ancak çoğunlukla 1960'ların erken dönemlerinde, bu kombinasyonu giyen Avrupalı gençler bir şekilde Amerikalı akranlarının gölgesinde kalmıştır (Schmid, 1999b: 77). 1950'lerin Hollywood gençlik filmlerinin başlattığı bu tarz, Elvis Presley (1935-1977) gibi rock müzisyenlerinin sürdürmesiyle popülerliğini artırmış ve 1950'lerin sonları, 1960'lar ve sonraki yıllarda sürekli yeniden canlandırılacak görsel sunumların ilk örneği olmuştur (Aktaran: Crane, 2003: 242). 1980'lerde, 1950'lerden beri revaçta olan bu *forma* bir tür genel toplumsal tercih olmuş ve günlük giyim hâline gelmiştir. Şimdilerde jean her yaş grubu tarafından giyilmekte olsa da, siyah deri ceket hâlen belli bir asilik alametini taşımaktadır (Mulvey, 1998b: 107). Martin ve Koda ceketin sembolik gücünü rengine, yani 20. yüzyılda erkekler tarafından kullanıldığında toplumsal militanlığın ve toplumsal normlara isyanın simgesi sayılan siyaha bağlarlar. İster siyasi, ister toplumsal ya da sanatsal olsun her tür isyankâr siyah giyer (Aktaran: Crane, 2003: 238).

Deri ceket hakimiyeti, Rocker'larda düzenden bağımsızlığın sembolü olarak görülmekteyken 1980'lerin başlarında homoseksüeller bu görünümü bir yaşam tarzı

olarak benimsemişlerdir. Amerikan kültürünün stereotiplerini yansıtan sahne kostümleriyle ün salmış rock grubu *Village People*'dan San Francisco'da Amerika'nın ilk ve en meşhur gay mahallesi Castro'ya kadar, bıyıklı, deri ceketli, beyaz tişörtlü, dar jean'li motorcular düzen karşıtı eylemleriyle gündemi oluşturmuşlardır. Sert çekiciliği ve asi çağrışımlarıyla bu tarz, toplumun uç noktalarında yer almaya gönderme yapmıştır. 1950'li yılların bu romantik görünümü o zamanki içeriğini kaybetse bile yeni kaygılarla yeniden yaratılmıştır. 1980'lerin sonunda siyah deri ceket, asilik alametlerini yumuşatarak ve modifiye ederek masum bir moda ürünü gibi podyumlara göndermek isteyen moda tasarımcılarının ilgi odağı olmuştur. İngiliz moda tasarımcısı Katharine Hamnett (1947-), Fransız moda tasarımcıları Jean Paul Gaultier (1952-) ve Sonia Rykel (1930-) ve İtalyan moda tasarımcısı Gianni Versace (1946-1997) tarafından bu ceketler çeşitli versiyonlarda sunulmuştur. Dolce & Gabbana ve Prada gibi İtalyan modaevlerinin tasarımcıları da siyah deri ceketini yeniden keşfetmek için çalışmalar yapan tasarımcılar arasında yer almıştır. Bir klasik olan deri ceket, 1990'ların başlarında retro moda olarak popülerlik kazanmaya devam etmiştir (Mulvey, 1998b: 107).

Şekil-76: Valentino, Deri Ceket, 1990'lar.



Kaynak: Mulvey, 1998b: 107.

Şekil-77: Versace, Deri Ceket, 1990'lar.



Kaynak: Mulvey, 1998b: 107.

2. 2. 1960'lı Yıllarda Sanat ve Moda

1960'lı Yıllarda Genel Durum: 1960'lar devrim ve değişim yılları olmuştur. Bu yıllarda Apollo 11 aya inen ilk kapsül olurken, zencilere verilen seçme ve seçilme hakkı yasallaşmıştır. Beatles hayranlığı tüm dünyayı kasıp kavurmaya devam ederken Vietnam Savaşı şiddetlenmiştir (Aktaran: Barthes, 2006: 145). Şiddetlenen Vietnam Savaşı; Amerikalı zenciler, homoseksüeller, kadınlar ve politize olmuş gençler gibi azınlıklar arasında bir devrimci ruhun büyümesine katkıda bulunmuştur. Bu devrimci ruh, Paris'te ayaklanmalarla, Londra'nın Grosvenor Alanı'nda ve Amerika'daki üniversite kampüslerinde vahşi gösterilerle, Avrupa ve Amerika'da solcu terörist grupların oluşumuyla sonuçlanmıştır. 1960'da Amerika'da onaylanan doğum kontrol hapları piyasaya sürülmüştür. Bununla birlikte bir *hap jenerasyonu* türemiş ve gençler evlilik dışı ilişkileri benimseyerek cinselliklerini diledikleri gibi yaşamışlardır (Polan ve Tredre, 2009: 113).

1960'lı yıllarda yaşanan ırkçılık, Güney Afrika'da Sharpeville Katliamı ve Verwoerd suikastı gibi sonuçlar doğurmuştur. Küba'da Castro devrimi, Domuzlar Körfezi fiyaskosuna yol açmıştır. 1961 yılında Beyaz Saray'a yerleşen John Fitzgerald Kennedy kısa zamanda hızla politize olan bir toplumun özlemlerini yeniden tanımlamıştır. Sivil toplum hareketinin yarattığı dinamizm bu dönemde ABD'nin dört bir yanına yayılmıştır. Bunu büyük bir karışıklık dönemi izlemiş, Martin Luther King öldürülmüş, Los Angeles, Chicago, New York ve Cleveland'de ırkçı olaylar patlak vermiş, Malcolm X ve Black Power (Siyah Bilinci) sahnenin ortasındaki yerini almıştır. İngiltere'de *Süpermac* lakaplı Başbakan Macmillan ve tüketim yanlısı muhafazakârlılığının altın yılları, Profumo skandalıyla aniden son bulmuştur (Yapp, 2005f: 6).

1968 yılında her yerde kaos ve karmaşa hüküm sürmüştür. Sovyet İmparatorluğu Prag Baharı ile sarsılmış ama çökmemiştir. Paris neredeyse bir devrim daha yaşamıştır. Bobby Kennedy öldürülmüştür. Biafra'da iç savaş patlak vermiştir. Chicago'daki Demokrat Konvansiyon'da isyan ve protesto hakim olmuştur. Meksika Olimpiyatları'nda siyahi atletler Siyah Bilinci selamı verecek kadar cesur olduklarını göstermişlerdir. Avrupa'da ve ABD'de okullar ve üniversiteler anarşinin, liberalizmin, pop kültürün ve *Kızıl Tehditin* merkezi olmuştur. *Çiçek Gücü*

başlangıçta çok kişiye cazip gelmiş ancak sonuç itibarıyla etkisiz kalmıştır (Yapp, 2005f: 6).

Her konuda uzlaşmazlık ve tartışma hakim olmuştur. Örneğin, bazıları yüksek eğitimin herkese yayılması gerektiğini savunmuş bazıları da alternatif okul teorisini desteklemiştir. Uyuşturucu kimilerine göre iyi, kimilerine göre kötü bir anlam ifade etmiştir. Atom bombası kimileri için en iyi caydırıcı silah, kimileri içinse korkunç bir canavar etkisi yaratmıştır. Bununla birlikte bu dönemde önemli başarılarla da imza atılmıştır. *Jumbo* jeti 1960'lı yıllarda dünyaya gelmiştir. *Concorde* ilk uçuşuyla göklerde gürlemiştir. *Queen Elizabeth II* gemisi eski romantik ve nostaljik deniz yolculuklarının anılarını tazelerken, Sir Francis Chichester teknesiyle dünyanın çevresini dolaşmıştır. Yuri Gagarin uzaya çıkan ilk insan olmuştur (Yapp, 2005f: 7).

2. 2. 1. 1960'lı Yıllarda Sanat

Çağdaş sanatın tanımına ilişkin kriz, tarihsel bir konu olmaktan çıkıp kuramsal bir niteliğe bürünmüştür. Amerikalı eleştirmen Clement Greenberg'in bugün artık pek ender kabul gören modernizm tanımı, biçimci (formalist) resim ve heykeli ön plana çıkarırken, 1960'ların Pop Art, Minimalizm ve Kavramsal Sanat gibi önemli akımlarını göz ardı etmiştir. Bazı akademisyenler ve eleştirmenler için kaynağını 20. yüzyılın ilk yarısından alan Soyut Sanatı ifade etmek için kullanılan bu tür bir olgucu (pozitivist) modernizm tanımı artık geçerliliğini yitirmiştir. Tümüyle estetik bir yargı olarak yorumlanabilecek bu gerçek modernizm tanımı; sanata, insana ve dünyaya ilişkin deneyimlerle şekillenen imgeler ve düşünceler çerçevesinde de var olabileceğini gündeme getiren başka bir avangard sanat yaklaşımıyla çelişmiştir (Morgan, 2000: 186).

Bu dönemde imgelemin somutlaştırabileceği bir gerçeğin yerini, kültürel göstergelerden oluşan yeni bir dil almıştır. Bu yeni dil kopyalar dünyasının (simülakr) sonsuz kanalları içinde çatışan göstergelerin çalkantılı akışına bir yanıt olarak ortaya çıkmıştır. Bu yeni gelişme özgün olanın yerini, çoğaltılmış kopyasının almakta olduğunu habercisidir. Artık bir odak noktası, bir merkez ya da belli bir tarihsel ayrıcalık söz konusu değildir. Medya, tarihin yönetimini ele geçirmiştir. Bu çağa ayak uyduran sanat da modernizmin elle tutulur sanatı değil, elektronik çağın anlık etkiye dayanan sanatıdır. Baudrillard bu bağlamda, simülasyon çağının en

önemli sanatçısının, Pop Art akımının bir üyesi olan Andy Warhol (1928-1987) olduğunu ileri sürmüştür (Morgan, 2000: 186).

1960'ların gelişmiş sanatı, bir tarafta geç modernizmin egemen mantığının talep ettiği özerk sanata ulaşmayı, diğer tarafta ise bu özerk sanatın sınırlarını yıkıp, kültürün geniş ve kendinden metinsel alanına yayılmayı amaçlayan iki zıt istek arasında kalmıştır. Bu anlamda Kavramsal Sanat'ın çoğunda olduğu gibi metne dayalı olma ile ortam odaklı sanatın çoğunda görülen özne ile nesnenin merkezsizleşmesi önem kazanmıştır (Foster, 2009a: 103).

Almanya doğumlu sanatçı Joseph Beuys (1921-1986) çağdaşlarından farklı olarak, bu iki yönelim arasında farklı bir tavır takınmış; hem elle tutulur olanın hem de kavramsal olanın bir birleşimini sergilemiştir. Batının akademik modernistleri elle tutulur olanı benimseyen bir yaklaşım ile (Greenberg'in yüksek modernizmi) ideolojik yaklaşımı (postmodernizm) birbirine zıt kutuplar olarak ayırırken, Beuys aralarındaki farkları sürekli eritecek bir biçimde çalışmıştır. Yine de çoğu kimse Beuys'u politik bir sanatçı olarak değerlendirmiş, bu da onun postmodern duruş kapsamında değerlendirilmesine neden olmuştur. Beuys'un ortaya attığı *sosyal heykel* gibi kavramlar önce Düsseldorf Akademisi'ndeki öğrencileri üzerinde, zamanla da Avrupa, Doğu Avrupa, Asya, Güney Amerika, Ortadoğu ve Amerika'da son derece etkili olmuştur. 1960'ların ilk yarısında gerçekleştirdiği *Yirmi Dört Saat ve Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır* gibi performansları, 20. yüzyıl sanat tarihinde birer klasik hâline gelmiş ve 1960'lı, 1970'li yılların performans sanatı hareketini büyük ölçüde etkilemiştir. Beuys'un sanata ilişkin sözlü yorumları da sanatın, bir nesne olarak değil, bir düşünce olarak var oluşunun yayılmasında önemli olmuştur. Yıllar önce Marcel Duchamp'ın müjdesini verdiği sanatın bir düşünce olarak var olması, ekoloji, toplumsal ilişkiler ve kurumsal eleştiri gibi alanları da kapsayacak ölçüde geniş bir alana yayılmıştır (Morgan, 2000: 188-194).

1960'lı yıllar boyunca Avrupa'da Beuys'un ünü yaygınlık kazanırken, ABD'de minimalist-kavramsal bir paradigma gelişmiştir. Birkaç yıl öncesinde Beuys'un da kısa süreliğine katıldığı Fluxus sanatçıları grubu, bu minimalist-kavramsal paradigmaya giden eşiği açmakta etkin olmuştur. Bu sanatçılar sanatı performanslarla ve geçici olgularla yeniden yorumlamışlardır (Morgan, 2000: 194).

1960'larda sanata yeni bir enerji enjekte edilmiş ve yeni tarzlar geliştirilmiştir. Bazen iyi bazen kötü bazen de son derece korkunç sonuçlar yaratan neşeli bir denemeler dönemi yaşanmıştır (Yapp, 2005f: 160).

Yeni Dada / Neo-Dada: 1960'larda Soyut Dışavurumculuk rakipsiz kalmamış, bu dönem Dada'nın bütün gücüyle yeniden doğuşuna tanıklık etmiştir (Aktaran: Currid, 2009: 26). Neo-Dada ya da Yeni Dada terimi, Ocak 1958'de Amerika'da Art News dergisinde Jasper Johns (1930-), Allan Kaprow (1927-2006), Robert Rauschenberg (1925-2008) ve Cy Twombly'nin (1928-2011) yapıtları üzerine yayınlanan anonim bir yazıda ortaya atılmıştır. Bu sanatçıların yapıtları gerçekten de Dada akımıyla birçok bakımdan benzerlikler göstermiştir. Johns'un yapıtları Dadacıları gibi çelişkiler ve anlam belirsizlikleri taşımış, sıradan nesnelere gerçekleştirdiği heykelleri, Marcel Duchamp ya da Kurt Schwitters'in (1887-1948) yapıtlarını andırmıştır. Rauschenberg'in uygulamaları için de aynı şeyi söylemek mümkündür (Batur, 1995: 48).

Bununla birlikte Yeni Dada'nın gerçek bir Dada ruhu taşıyıp taşımadığı bugün bile tartışma konusudur. Foster'a (2009a: 36) göre, bu akım çerçevesinde, hazır-yapıtların erken Pop ve Yeni Gerçekçi bir tarzda ele alınması, onların estetikleştirilmesine yol açmış ve onları birer sanat metasına dönüştürmüştür. Örneğin Johns (efsaneye göre Kooning'in, Leo Castelli'nin her şeyi, bira kutularını bile sanat eseri olarak satabileceği görüşüne müteakip) bronz iki Ballatine şişesini boyadığında, sanat (olmayan) işler olarak pisuar ve şişe askısındaki Duchampçı belirsizliği azaltmış, sadece malzemeleri açısından bile sanatsal olanı çağırıştırılmıştır. Aynı şekilde Fernandez Arman (1928-) işlenmiş hazır-yapıtları toplayıp birleştirdiğinde Duchamp'ın estetik kayıtsızlık ilkesini tam tersine çevirmiştir.

Marcel Duchamp 1950'lerde Hans Richter'e yazdığı bir mektupta, Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat, Asamblaj ve benzeri isimlerle anılan pek çok *Neo-Dada* akımının Dada'nın temelleri üzerinde yükseldiğini ve Dada'yı kolay bir çıkış yolu olarak kullandığını yazmıştır. Duchamp mektubunda, hazır nesnelere keşfettiğinde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçladığını, Neo-Dadacıların ise hazır nesnelere estetik güzellik bulduklarını ifade etmiştir (Aktaran: Antmen, 2009: 175). Duchamp'ın eleştirisini haklı bulan Antmen'e (2009: 175) göre, 1960 sonrası ortaya

çıkan pek çok Neo-Dadacı akım yeni çağın yeni estetiği olarak gündeme gelmiş; sanatla hayat arasındaki sınırların en çok eridiği noktada bile estetik ve *biricik* sanat nesnesi olgusu baskın çıkmıştır.

Şekil-78: Jasper Johns, *Boyanmış Bronz 2: Bira Kutuları*, 1964.



137x20x11.2 cm, Özel Koleksiyon, New York, Kaynak: Batur, 1995: 48.

Yeni Dada hareketi içinde, Asamblaj hareketinin sanatçıları arasında yer alan Wallace Berman (1926-1976), Bruce Conner (1933-) ve Edward Kienholz (1927-1994) gibi isimleri saymak mümkündür. Amerikan sanat tarihinde Yeni Dada; Soyut Dışavurumculuk ve Pop Art arasında yer almaktadır. Johns ve Rauschenberg bir yandan Pop Art'ın belirleyicisi olan günlük yaşama kök salmış bir figürasyona yönelirken, diğer yandan da Soyut Dışavurumculuğun hareketsel yanını, büyük boyutlarını ve kalın boya tabakası uygulamalarını sürdürmüşlerdir (Batur, 1995: 48).

Pop Art: Pop Art, 1950'lerde İngiltere ve Amerika'da Soyut Dışavurumculuğa tepki gösteren sanatçıların 1960'larda akım hâline getirdikleri bir sanat hareketidir (Yabanlıoğlu, 2010: 49). Genellikle sıradan nesnelere ya da bayağı ticari ürünleri karakterize eden *pop* terimi, seçtiği imgeler ve stille reklamcılık ya da grafik tasarımına atıfta bulunan bir sanatı tanımlamak için kullanılmıştır (Ostrow, 2010: 22). Terim ilk kez 1958 yılında, İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway (1926-1990) tarafından *Architectural Design* dergisine yazılan *Sanatlar ve Kitle İletişimi* başlıklı makalede popüler kültür ürünlerini tanımlamak için kullanılmıştır (Antmen, 2009: 160). Popüler kültürün, tüketim amaçlı yaşam biçiminin, reklam sektörünün özünden

ve tüm tekniklerinden beslenen Pop Art, adı üstünde çabuk tüketilip hemen unutulacak olan, *sabun köpüğü* anlamına gelen *pop* kelimesiyle, aslında tek derdi zamana direnmek ve hiç unutulmamak olan *sanat* kelimesini birleştirmiştir. Burada büyük bir çelişki söz konusudur; akım, insanoğlunun ölümlülüğüne meydan okuyabildiği tek aracı olan sanatı bizzat ölümlü hâle getirme fikrini beslemiştir. Pop Art bir bakıma ölümsüzlüğün katili bir sanat biçimidir ve bunun kaynağı da başka bir ironiden oluşan postmoderndir (Antakyalıoğlu, 2007: 12).

Dönemin tüm avangard akımlarında olduğu gibi, Pop Art'ın kaynağını da Marcel Duchamp'ta bulmak mümkündür. Onun 20. yüzyıl başlarında hazır nesnelere ve kullanım değeri olan ürünleri birer sanat eseri olarak sunmuş olması, Pop Art sanatçılarının popüler kültür imgelerini benzer motivasyonda sunmalarında etkili olmuştur (Yabanlıoğlu, 2010: 49-50). Duchamp, sanatı bağlamından yani normalde kullanıldığı fonksiyonundan koparıp şöyle demiştir: “Eğer ben bir pisuarı tuvalette değil de galeri de teşhir ediyorsam, üzerine imzama atmışsam ve siz onun içine pisleyemiyorsanız bu sanattır” (Aktaran: Antakyalıoğlu, 2007: 13). Sanatın böyle yorumlanması, Pop Art'ın bir anlamda tetikleyicisi olmuştur (Antakyalıoğlu, 2007: 13).

Hem İngiltere'de hem Amerika'da Pop Art hareketi, popüler kültüre kök salmış ve medyanın insanların dünya görüşlerini değiştirdiğini kanıtlamaya çalışmıştır. Bununla birlikte çok farklı iki kültür içinde yer aldıkları için çoğu zaman karşıt özellikler göstermişlerdir. Tarihsel anlamda ilk ortaya çıkan, İngiliz Pop Art'ıdır (Batur, 1995: 90). 1952'den itibaren İngiltere'de, bir genç sanatçılar ve eleştirmenler grubu olan *Independent Group* (IG / Bağımsız Grup) Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde toplanmaya başlamıştır. Bu toplantılarda sanat ve mimarinin geleceği için Amerikan popüler kültürü tarafından sunulan olanaklar üzerine tartışmalar yapılmıştır (Bragg vd., 1999: 18). Zira savaş sırasında yaşanan sıkıntıların anıları hâlâ taze olan Avrupa ülkeleri üzerinde, Amerika'ya özgü geniş imgeler dizisinin özel bir çekiciliği olmuştur (Lynton, 1982: 301). Bağımsız Grup'un toplantıları, 1956'da Whitechapel at Galery'de *This is Tomorrow* (TIT / İşte Yarın) isimli bir sergiye öncülük etmiştir. Tasarımcı Theo Crosby (1925-1994) tarafından koordine edilen sergi, her biri sanatçılar, tasarımcılar ve mimarların işbirliği ile oluşturulan oniki farklı bölümden oluşmuştur. Bu Amerikan yanlısı görüşü temsil eden eleştirmen Lawrence Alloway, İngiliz Pop Art'ın kökenini Bağımsız Grup'un

toplantılarına ve *This is Tomorrow* sergisine dayandırmıştır (Bragg vd., 1999: 18-19). Bu serginin aynı zamanda afişi olan, Richard Hamilton'a (1922-2011) ait, *Günümüzün Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir?* adlı kolaj İngiliz Pop Art'ının çıkış noktası kabul edilmiştir (Batur, 1995: 94; Şenyapılı, 2004: 82).

O günlerde sanat dünyasını kasıp kavuran Soyut Dışavurumculuğun bireysel ve saf sanat anlayışının tamamen dışında olan bu eser, dergi ve gazetelerin reklâm sayfalarından toplanmış (eleştirmenlerin deyimiyle *kitsch*, *sanat dışı* ya da *ucuz*) fotoğraflardan meydana getirilmiştir. Eserde, odanın ortasında ayakta duran, elinde "pop" yazılı bir nesneyi tutan, çıplak vücutlu, kaslı ve sportmen bir erkek ve sağ tarafta kanepenin üzerinde çıplak bir kadın bulunmaktadır. Bir kasetçalar, açık bir televizyon, duvarda büyük boyutta bir fotoroman kapağı, son model elektrikli bir süpürgeyle merdiveni baştan sona temizleyen bir hizmetçi de kolaj çalışmasını tamamlayan diğer unsurlardır (Yılmaz, 2006: 183). Kolaj, bu unsurlar aracılığıyla Batı dünyasında gündelik yaşamın bir portresini sunmuştur. Geleneksel cinsiyet rollerini yeniden üretirken erkeğin de kadın gibi seyirlik bir nesne hâlinde görünmesi, vücut geliştirme modalarının bu dönemde yaşanmaya başlanmasından kaynaklanmıştır (Antmen, 2009: 160).

Şekil-79: Richard Hamilton, *Günümüzün Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir?*, 1956.



Kâğıt Üzerine Kolaj, 25x22.5 cm, Kaynak: Greenberg, 2008: 31.

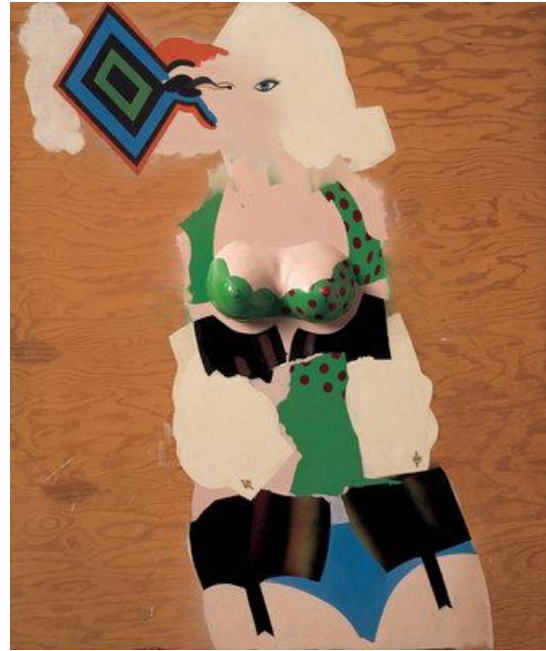
Hamilton, eserlerinde çoğunlukla gerek kendi çektiği gerekse hazır bulduğu fotoğrafları kullanmış; yerine göre bunlara havlu, bez ya da plastikten yapılmış günlük kullanım nesnelere eklemiştir (Yılmaz, 2006: 183). İngiliz sanatçı Peter Blake de (1932-) eserlerinde kitle kültürü öğelerini kullanan sanatçılar arasında yer almıştır. “Kilroy was here” yazılı bir duvarı içeren birkaç popüler görseli kullandığı bir resim veya karikatür okuyan çocukları sunduğu bir eser bunlardan bazılarıdır. Elvis fan dergisini kullanarak yaptığı otoportresi, tipik İngiliz Pop Art düzenleme ve materyal işleme tarzıyla, akımın karakteristik bağımsızlığını örneklemiştir. Peter Phillips’in (1939-) *Sadece Erkekler İçin* isimli eseri; amblemler, posterler, Marilyn Monroe ve Brigitte Bardot resimleri ve bir oyun tahtası gibi bölümlere ayrılan bir tuvalle örnek bir İngiliz Pop Art görüntüsü oluşturmuştur. 1961 yılında, David Hockney (1937-), R. B. Kitaj (1932-2007), Peter Phillips, Allen Jones (1937-), Derek Boshier (1937-), Patrick Caulfield’den (1936-2005) oluşan genç İngiliz Pop Art sanatçıları, *Genç Çağdaşlar* sergisiyle ses getirmişlerdir (Bragg vd., 1999: 67). Kitaj, Allen Jones gibi bazı sanatçılar imgenin nasıl imgeleştigiyle, bir anlamda resimsel kaygılarla daha çok ilgilenmişlerdir (Antmen, 2009: 163).

Şekil-80: David Hockney, *Aslan Yattığı Yerden Belli Olur*, 1964.



Serigrafi, 91.2x58.5 cm, Çağdaş Sanatlar Enstitüsü, Londra, Kaynak: Weitman, 1999: 103.

Şekil-81: Allen Jones, *Meraklı Kadın*, 1964-65.



Tahta Üzerine Yağlıboya, 49x40 cm, Richard Feigen Galerisi, New York, Kaynak: Alloway, 1996: 26.

Resimlerinde düşsel bir Amerika'yı; bir tür *Amerikan d ş n * görünür kılmaya alışan İngiliz Pop Art sanatçıları (Antmen, 2009: 163), sanatta kitle iletişim araçlarının (televizyon, radyo, gazeteler, dergiler vs.) keşfedilmesiyle gerekli entelektüel ortama sahip olmuşlardır. Ancak Amerika bu imgelerin asıl kaynağı olduğu için bu kaynakla iyice beslenmiş olan Amerikalı sanatçılar, 19. yüzyıldan gelen güçlü bir doğacı resim geleneğine sahip olmanın da sağladığı avantajla İngiltere'dekine benzer bir hazırlık devresine gereksinim duymamışlardır. Amerikan Pop Art'ının; Soyut Ekspresyonistlerin, i dünyalarını dışa vurarak anlatımda gösterdikleri kahramansı çabalarına tepki olarak doğmuş olduğu kabul edilir (Lynton, 1982: 297). 1950'li yıllarda Robert Rauschenberg'in gündelik bir nesneyle geleneksel boya resmini buluşturan *Yatak* türünden resimleriyle Jasper Johns'un bayrak, atış tahtası gibi imge/nesnelere yola çıkararak gerçekleştirdiği eserler, Amerikan Soyut Dışavurumculuğuna alternatif arayışlar içinde olan genç kuşak için mil t olmuştur (Antmen, 2009: 160-161).

Şekil-82: Robert Rauschenberg, *Yatak*, 1955.



Karışık Teknik, 187.9x78.7 cm, Leo Castelli Galerisi, New York, Kaynak: Tesch ve Hollmann, 1997: 128.

Şekil-83: Jasper Johns, *Dört Yüzlü Hedef Tahtası*, 1955.



Karışık Teknik, 85.3x66x7.6 cm, Modern Sanat Müzesi, New York, Kaynak: Lanchner, 2009: 9.

Amerikan Pop Art'ı, Amerikan snack-barlardan, dev afişlerden, çizgi romanlardan oluşan Amerika'nın gündelik gerçeğine dalmış bir sanattır (Ragon, 2009: 172). Medyaların yalnızca ikonografisini değil, yöntemlerini de etkilemiştir. Burada İngiliz Pop Art'ındaki nesnellik daha azdır; ama medyayı çekici yöntemler kullanılmıştır (Batur, 1995: 94). Pop Art, tüketim kültürünü ve reklâmı adeta yüceltmış, imgeleri yüksek kültür - alt kültür ayrımı yapmaksızın ele almıştır. Amerikan sanat ortamında, Harold Rosenberg gibi Pop Art'ın Soyut Dışavurumculuğu yerle bir ettiğini düşünen eleştirmenlerin kolay kolay geçit vermediği akım, yine de çok kısa sürede galerilerin, sanat piyasasının ve müzelerin onayını almış, yalnızca ABD'de değil, çeşitli Avrupa ülkelerinde de 1960'lara damgasını vuran başlıca akım hâline gelmiştir. Almanya'da 1960'ların öğrenci hareketlerinin yaşandığı dönemde gündeme gelen akım, Alman sanat kuramcısı Andreas Huyssen'e göre protest ve eleştirel bir akım olarak algılanmış, özünde tüketim kültürünü olumlayan yanı görmezden gelinmiştir (Antmen, 2009: 161-162).

Pop Art sanatçıları, elit bir kesimin beğenisine yönelik *yüksek kültür* ile daha geniş kitlelere yönelik kültür tüketme biçimleri arasındaki ayrımı yok ederken öncelikle hazır-imgelerden yararlanmışlar; izleyicinin gündelik yaşamının bir parçası olan nesnelere iki boyutlu yüzeye aktarmışlardır. Bu nesnelere arasında, Coca-Cola şişelerinden konserve kutularına, sigara paketlerinden hamburgerlere kadar çeşitli malzemeler yer almış, özellikle Amerikalı tüketicinin gündelik yaşamının sıradan nesnelere, sanatsal bir bağlam içinde yeni anlamlar kazanmıştır. Reklâmlar, afişler, çizgi romanlar ve filmlerle, özellikle de Hollywood endüstrisiyle yakından ilgilenen Pop Art sanatçıları için bir dönemin popüler film yıldızları esin kaynağı olmuştur (Antmen, 2009: 162).

Gerek [seçtikleri] konu gerekse [kullandıkları] malzeme bakımından gündelik hayatın kültürel verilerini esas alan Pop Art sanatçılarının Neo-Dadacı olarak nitelendirilmesi ve Pop Art akımının genel olarak Dada'yla ilişkilendirilmesi, Marcel Duchamp gibi bazı eski Dadacıların tepkisini çekmiştir. Hazır nesneyle estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlayan Duchamp, hazır nesnede estetik güzellik bulan ve bunları estetik açıdan öven Pop Art sanatçıları eleştirmiştir (Antmen, 2009: 161). Amaçları farklı da olsa Duchamp'la başlayan hazır yapım malzemelerini sanat olarak sergileme modasını, Pop Art'ın öncü sanatçısı Andy Warhol dünyaya

yaymıştır. Eğitimini reklâm sanatçısı olarak aldığı halde, kendisini gerçek bir sanatçı olarak lanse eden Warhol, bunu yaparken sanat ve sanatçı kelimelerinin tanımlarını, zaten Duchamp'la başlayan anlam boşalmasından faydalanarak değiştirmiştir. Sanat doğanın temsili, sanatçı da ayrıcalıklı konumda bir yaratıcı olarak algılanırken, Warhol “sanatçının tükürdüğü her şey sanattır” sözüne itimat ederek, kopyalamayı, bir şeyin aynısını yeniden yapmayı sanat hâline getirmiştir. Warhol, kopyalama yoluyla sanatı ticaretin bizzat içine sokmuştur. Medya, film ve reklâm endüstrilerine hayran olan sanatçı, kült filmleri, film yıldızlarını, popstarları çalışmalarının merkezine oturtmuştur. Eserlerine çokça konu olan Marilyn Monroe, Elvis Presley ve Elizabeth Taylor gibi yıldızlar, esasında sanattan ziyade pazarlama teknikleri sayesinde çok kısa sürede megastar olmuşlardır (Antakyalıoğlu, 2007: 13-14). Buradan yola çıkarak Warhol (Aktaran: Antakyalıoğlu, 2007: 14), “para kazanma işi bir sanattır, çalışmak bir sanattır, iyi iş erbablığı en iyi sanattır” diyerek her şeyin mal fetişizmine alet olabileceğini ve alım-satım değeri olduğunu göstermeye çalışmıştır. Warhol, sanatsal üretim bağlamında, kurallarına harfiyen uyduğu her şeyi kapitalizmden öğrenip elinden çıkan her şeyin bir imaj ya da marka olarak meta estetiğinde yer alması için ne gerekiyorsa yapmıştır (Ergüven, 2001: 32).

Bir sergi salonunda üst üste konulan Brillo kutuları, Warhol'un gerçek bir mekânda sergilediği *gerçek* nesnelere arasında yer almıştır. Marketlerdeki Brillo kutularını, sergi mekânında üst üste konan Brillo kutularından farklı kılan, sadece birincilerin özgün ikincilerin ise kopya olması değil, aynı zamanda birincilerin işlevinin ambalaj, ikincilerinin işlevinin ise sanat olmasıdır. Bu açıdan Kavramsal Sanat'la ilintilidir (Yılmaz, 2006: 189-190). Ucuz ürün reklamları; Süpermen, Dick Tracy, Nancy, Temel Reis gibi bir dizi çizgi roman; Campbell's, Mott's, Kellogg's, Del Monte, Coca-Cola gibi herkesin tanıdığı marka ürünler; Amerikan parası, posta ve ikramiye pulları; Daily News, New York Post gibi bulvar gazeteleri, sanatçının ele aldığı diğer Amerikan imge/nesnelere arasında yer almıştır (Rosenblum, 2001: 9).

Andy Warhol, 1963 ve 1969 yılları arasında serigrafilerini yaptığı yer olan *Fabrika* isimli stüdyosunda oldukça mesafe kat etmiştir (Currid, 2009: 26). Stüdyosuna *Fabrika* adını vermesi, sanatı seri imalât hâline getirmiş olmasıyla doğrudan ilintilidir. Sanatı için seçtiği her tema zaten seri imalâta uğramış tema olan sanatçı, en zengininden en fakirine kadar herkesin aynı şeyleri tüketebildiğini, aynı

televizyon programlarını seyrettiğini, aynı Coca-Cola'yı içtiğini vurgulayarak tüketim toplumunu yüceltmıştır (Antakyalıoğlu, 2007: 15).

Şekil-84: Andy Warhol, Marilyn Diptik, 1962.



Detay, Monroe'nun Fotoğrafları İle İki Panelden Oluşan Serigrafı, Her Panel 208x145 cm, Tate Galeri, Londra, Kaynak: Schaffner, 1999: 53.

Şekil-85: Andy Warhol, Brillo Box, 1964.

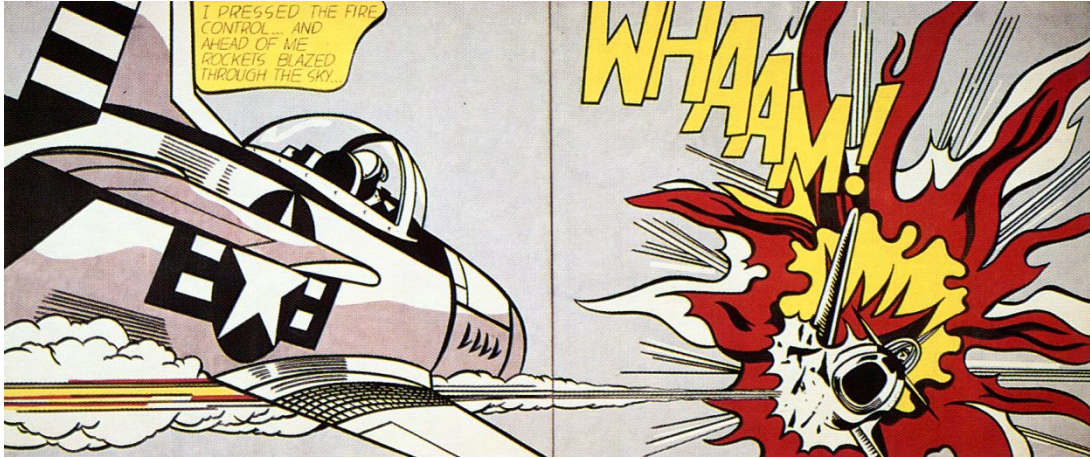


43.5x43.2x36.5 cm, Modern Sanat Müzesi, New York, Kaynak: Farina, 2009: 248.

Andy Warhol'un yanı sıra başka Pop Art sanatçıları da yüksek kültür ile daha geniş kitlelere yönelik kültür tüketme biçimleri arasındaki ayrışmaları yok eden hazır imgelerden yararlanmışlar; yeni bir imge yaratmadan, var olan imgeler dağılımından tüketime yönelen dünyanın yansımalarını sunmuşlardır. Roy Lichtenstein (1923-1997), çizgi romanları noktacı bir teknik kullanıp devleştirerek, James Rosenquist (1933-) geniş yüzeylere reklâm görüntüleri boyayan duvar ressamının yakın ölçek ve parçalı bakışını iç içe geçmiş tüketim nesnelere üzerinden geniş yüzeylere aktararak, Robert Indiana (1928-) soyut ile figüratif arasındaki ayrışmaları, trafik tabelaları, kumarhane çipleri, bilardo topları gibi gündelik görüntülere taşıyarak Pop Sanat'ın çeşitli ifadelerini meydana getirmişlerdir. Resimlerin yanı sıra üç boyutlu nesnelere de uzanan Pop Sanat, Tom Wesselmann'ın (1931-2004) *Banyo*, *Büyük Amerikan Çıplağı* ya da *Natürmort* serilerindeki gibi resmin ötesine uzanarak üç boyuta kavuşmuş ya da gerçek nesnelere yer vermiş

(örneğin Banyo-3 adlı kolajında, banyo perdesi, çamaşır sepeti, ayak havlusu, kapı ve üzerinde asılı olan havlu, üç boyutlu gerçek nesnelendir); veya Claes Oldenburg'un (1929-) yiyecek ya da giyecek malzemeleri görüntülerinde olduğu gibi bezden *yumuşak heykellere* dönüştürülmüştür (Antmen, 2009: 163).

Şekil-86: Roy Lichtenstein, *Whaam!*, 1963.



Tuval Üzerine Magma, 172.7x 406,4 cm, Tate Galeri, Londra, Kaynak: Şenyapılı, 2004: 88.

Amerikan Pop Sanat'ı başlangıçta sanata ve topluma İngiltere'de olduğundan daha fazla meydan okumuş; ama aynı zamanda daha hızlı özümsemiştir. Amerika'da üne kavuşan ve parasal başarılar kazanan Pop Art sanatçıları kendilerinden beklenen türde yapıtlar vermeyi sürdürmüşlerdir. İngiltere'de ressamlar, sanatta kişisel amaçlarını gerçekleştirmeye daha fazla ağırlık verince Pop Art hareketi dağılmaya başlamıştır. Amerika'da 1960'larda etkin olan Pop Art sanatçıları, 1970'lerin sonunda da Pop Art sanatçıları olarak varlıklarını sürdürmüşlerdir (Lynton, 1982: 301). Pop Art, bir üsluptan ziyade iletişim biçimlerini keşfetme, onlara eleştirel bir bilinçle bakabilme amacıyla yapılan bir çağrı olmuştur (Lynton, 1982: 307).

Foto-Gerçekçilik / Fotorealizm: Soyut Sanatın gelişimine paralel olarak, Pop sanatçıları tarafından yeniden gündeme getirilen figüratif sanat 1960 sonrasında pek çok kola ayrılmıştır. Kitle iletişim araçlarından alınmış imgeleri benimseyen Pop Sanat, bu yaklaşımıyla genç ressamların gözünden kaçmayan yeni bir araştırma yolunu açmıştır. Bu genç sanatçılardan bazılarının fotoğrafın görsel mesajı üstünde yoğunlaştıkları görülmüştür. Sanat ve fotoğraf arasındaki ilişkinin tarihi, fotoğrafın

tarihiyle bağıntılıdır. Empresyonizm, Fütürizm, Dadaizm gibi akımlar bu geçmişin en önemli evrelerini oluşturmaktadır. Ancak sanatın, çoğaltma aracının kendisini örnek alması, 1960'lı yıllarda gerçekleşmiştir. Bu, fotografik gerçekçilikle en ince detayına kadar işlenmiş resimler yapmayı amaçlayan Foto-Gerçekçiliğin doğuşu ile mümkün olmuştur (Germaner, 1997: 65).

1960'larda ABD'de New York ve Los Angeles gibi sanat ortamlarında belirmeye başlayan Foto-Gerçekçilik, fotoğraf kullanarak resim yapan ve resimlerini olduğu gibi kullandığı fotoğrafa benzeten sanatçıları içermiştir. Her ne kadar, gerek konu gerek teknik uygulama açısından Foto-Gerçekçi sanatçılar arasında bazı ayrımlar olmuşsa da, bu sanatçıların fotoğraf kullanmanın yanı sıra endüstri ötesi kapitalist ve tüketici toplum kültürünü ve çevresini simgeleyen nesnelere duydukları ilgi bakımından nesnellikleri, ayrıntıya ve somuta gösterdikleri dikkat açısından ortaklıkları olmuştur (Erzen, 1997b: 601). Kökenleri Pop Art'a dayanmakla birlikte (Antmen, 2000: 37; Öncel, 2004a: 142), bu akımda Pop Art'ın mizahî yaklaşımı görülmemiştir (Antmen, 2000: 37). Ancak her iki akımın da fotoğraftan ve reklâm sanatından yararlanması ve tüketim nesnelere ilgi duyması, onları ortak bir paydada buluşturmuştur (Erzen, 1997b: 601). Bir ressam için fotoğrafı model almak özel bir biçimsel girişimi ifade etmektedir. İki boyutlu bir konudan yola çıkan sanatçı, bunu başka bir yüzey üzerine taşır ve böylece *gerçeğin görüntüsünün görüntüsünü* yaratmış olur. Bunu en gerçekçi biçimde yapabilmek için pek çok Foto-Gerçekçi sanatçı, çalıştıkları tuval üzerine resmini yapacakları fotoğrafın diapozitifini yansıtarak resmin doğruluğunu (ya da istenilen abartıları) denetlemişlerdir. Çoğu kez aerograf (boya püskürtme) kullanımıyla ya da üzerine ışığa duyarlı emülsiyon sürülmüş tuvalerden yararlanılarak ince ve düz bir yüzeye sahip resimler elde edilmiştir. Yapıtların tamamlanması haftalar, hatta aylar alabilmiştir. Ressamın ince işçiliğini ön plana çıkaran bu işlerde *klasik* fırça sürüşü yüceltilmiştir. Foto-Gerçekçilerin çoğu, başkalarının çektiği fotoğraflardan yararlanmıştır. Bunun nedeni her tür kişisellik ve duygusallık belirtisinden kaçma isteğidir. Fotoğrafın tamamen nesnel bir yaklaşımla ele alınması, duygusuz fırça sürüşleri ya da aerograf kullanımıyla sağlanan parlak ve kontrast renkler, reklâm fotoğraflarının ve sinema ekranının etkisiyle ortaya çıkmış büyük boyutlar, Foto-Gerçekçi resimlerin başlıca özelliklerini oluşturmuştur (Germaner, 1997: 66).

Şekil-87: Chuck Close, *Susan*, 1972.



252x226.5 cm, Kaynak: Batur, 1995: 76.

Şekil-88: Richard Estes. *Otobüs Yansımaları*, 1972.



Tuval Üzerine Yağlıboya, 101.6x132.1 cm, Özel Koleksiyon, Kaynak: Antmen, 2000: 38.

Foto-Gerçekçiliğin kurucularından olan Malcolm Morley (1931-), 1965'ten itibaren kartpostal ve afişleri kopya etmiştir. Bir afişi kopya ettiği *Race-track* adlı resminde bu gerçekçi görüntüyü kırmızı bir çarpı ile işaretleyerek, ondaki gerçekliği yadsıdığını göstermek istemiştir. Morley'in, kartpostal ve afişler gibi turistik reklâm imgelerini konu almasına karşın, Richard Estes (1936-) gibi bazı Foto-Gerçekçi sanatçılar resimlerinin konusunu kent görünülerinden seçmişlerdir. New York'lu sanatçı Estes, tablolarında vitrinlerin parlak yüzeylerini ve bu yüzeylerde yansıyan sayısız nesneyi betimlemiştir. Ralph Going (1928-), Robert Bechtell ve Richard McLean (1934-) mesafeli ve soğuk bir biçimde tipik Amerikan yaşantısını resimlerinde yansıtırırken, Robert Cottingham (1935-) reklâm panolarının büyütülmüş ayrıntıları üzerinde yoğunlaşmıştır. Teknoloji ve makineler, hiperrealistleri cezbeden başka bir tema olmuştur. John Salt (1937-) hiperendüstriyel bir toplumun hızlı tüketiminin ürünleri olarak terk edilmiş arabaları ve onların içlerini; Don Eddy (1944-) otomobilleri; David Parish, Chris Cross ve Thomas Blackwell (1938-) motorları resimlemiştir. Parçalanmış, tek başına bırakılmış ya da belli bir düzene göre dizilmiş nesnelere, bazı Foto-Gerçekçilerin betimledikleri konular arasında yer almıştır. Janet Fish (1938-) ve Charles Bell'in (1935-1995) yapıtları, büyük bölümü tuvalin dışında kalmış bir bütünün küçük bir parçası gibidirler. Çıplak figür, hem John de Andrea (1941-) gibi Foto-Gerçekçi heykeltıraşların hem de hiperrealist ressamların konusu olmuştur. Chuck Close'un

(1940-) dev portreleri ise, halk arasından seçilmiş kişilerin büyütülmüş fotoğraflarının kopyasıdır. Sanatçı bu fotoğrafları sade bir biçimde, titizlikle kopya ederek tuval üzerine geçirmiştir (Germaner, 1997: 67-68). Duane Hanson'ın (1925-1996) her biri gerçek büyüklükte, Amerikan toplumunun prototip insanlarını örneğin alışveriş yapan Amerikan ev kadınına yansıttığı heykelleri de Foto-Gerçekçi eserlerin başarılı örnekleri arasında yer almıştır (Demirkol, 2008: 139).

Hiperrealizm, Süperrealizm, Post-Pop, İnhumanizm vb. isimlerle adlandırılan bu akımın örnekleri galerilerde ilk kez 1969 yılında görülmeye başlanmış, 1970'te New York Whitney Sanat Müzesi önemli bir sergi düzenleyerek 22 *Gerçekçi* sanatçıyı tanıtmıştır. ABD'de Sidney Janis galerisinin düzenlediği *Realism Sharp Focus* (Keskin Odak Gerçekçiliği) sergisinde ve Avrupa'da Kassel Documenta'da önemli örnekleri tanıtılan akım 1970 sonrasında yaygınlaşmıştır (Germaner, 1997: 66-67). 1970'lerde Avrupa'da çeşitli ülkelerde benzer çalışmalar yapılmışsa da Foto-Gerçekçilik, dünyada daha çok Amerikalı sanatçıların eserleriyle tanınmıştır (Erzen, 1997b: 601).

Foto-Gerçekçiliğin etkisi 1970'lerden sonra azalsa bile fotoğrafın titiz bir işçilikle tuvale aktarımı günümüzde hâlâ süren ve çeşitli konu ve tekniklerle uygulanan bir yöntemdir. Fotoğraf kullanımı resim alanında gerçekçiliğin zengin bir çeşitlilik kazanmasına neden olmuştur (Erzen, 1997b: 601).

Yeni Gerçekçilik: Hayatla sanat arasındaki sınırları yok etmek üzere yola çıkan Neo-Dadacı akımlardan biri olan Yeni Gerçekçilik, Fransa'da 1960 yılında bir eleştirinin öncülüğünde bir grup genç sanatçı tarafından oluşturulmuştur. Yeni Gerçekçilik 1950'li yıllardan itibaren Batı dünyasında görülen modern tüketim kültürünün bir yansıması olarak gündeme gelmiş ve bu anlamda çağının bir tür tanıklığını yapmıştır. Çıkış noktası modern çağın akışının tersine çevrilemeyeceği inancıdır (Antmen, 2009: 175).

1960 tarihli Yeni Gerçekçilik manifestosu yazarı Fransız sanat eleştirmeni Pierre Restany (1930-2003), bu akımın artık çoktan miadını doldurmuş olan resim ve heykel alanında yeni bir formül olmadığını, Yeni Gerçekçilerin, dünyanın kendisini bir tür resim gibi gördüklerini, evrensel anlamda önem taşıyan kesitlerini kendilerine mal ettiklerini belirtmiştir. 1961 yılında Paris'te açılan *Dada'dan 40 Derece Yüksek*

isimli serginin broşüründe, Yeni Gerçekçilik için Duchamp'ın hazır nesne kavramının [ve aynı zamanda Camille Bryen'in fonksiyonel nesnelere] yeni bir anlam kazandığını, modern varoluşun tüm organik kesitlerini oluşturan kente, sokağa, fabrikaya, kitlesel üretime ait doğrudan ifadenin bir tercümesi olduğunu öne sürmüştür. Ona göre sıradan nesneye yönelik bu sanatsal vaftiz tipik bir Dada eylemidir ve burada Marcel Duchamp'ın sanat karşıtı eylemi olumlanmaktadır. Hazır nesne artık olumsuzluğun ya da polemiğin değil, yeni bir ifade repertuarının temel ögesidir (Aktaran: Antmen, 2009: 175-177).

Yeni Gerçekçilik, bir yandan Pop Sanat'ın öte yandan Kavramsal Sanat'ın çeşitli özelliklerini bünyesinde barındıran ama genellikle atık ve buluntu nesnelere kullanıldığı bir akımdır. Gerçeklik olgusunun yeniden kavranmasını amaçlaması, akım dâhilindeki sanatçıları birbirinden ilginç, farklı malzemelere ve yöntemlere yöneltmiştir (Antmen, 2009: 177). Yves Klein'in (1928-1962) *hareketli* resimleri, Fernandez Arman'ın akümülyasyonları, Christo'nun (1935-) paketlemeleri, Raymond Hains (1926-2005), Mimmo Rotella (1918-2006) ve Jacques Mahé de la Villeglé'nin (1926-) parçalanmış afişleri, Daniel Spoerri'nin (1930-) tuzak tabloları, Martial Raysse'nin (1936-) asamblajları, Jean Tinguely'nin (1925-1991) resim makineleri bu arayışların örnekleri arasında sayılabilir. Klein gerçeğin kavranmasını, boşluğun ve gökyüzünün kavranmasıyla özdeşleştirecek kadar uç noktaya götürmüştür (Batur, 1995: 113). Klein 1950'li yıllarda, "Uluslararası Yves Klein Mavisi" olarak tanımladığı bir mavi tonuyla tek renk resimler ve heykeller gerçekleştirmiş, ayrıca boyalı insan bedenlerini tuvale bastırarak yaptığı *antropometrik* resimleriyle tanınmıştır. Yeni Gerçekçilik akımının bir fikir olarak şekillenmesinde Pierre Restany ile birlikte aktif rol alan Klein, Restany'nin aksine kendi sanatının ruhsal içeriğinin Dada'nın yıkıcı anarşizmiyle bir ilgisi olmadığını ifade etmiştir (Antmen, 2009: 177).

İsviçreli heykeltıraş Jean Tinguely, modern çağın teknolojiye olan aşırı merakını hicveden heykelleriyle tanınmış, kendi kendini yok eden kinetik heykeller (şekil-90) tasarlamıştır (Antmen, 2009: 178). Yeni Gerçekçilerin başlıca temsilcileri arasında bulunan Arman'ın yapıtları ise, çaydanlıklar, müzik aletleri, radyolar, çekiçler vb. çok sayıda gündelik kullanım eşyasının bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur (Galloway, 2010: 20). Arman, bu akım çerçevesinde, rastgele üst

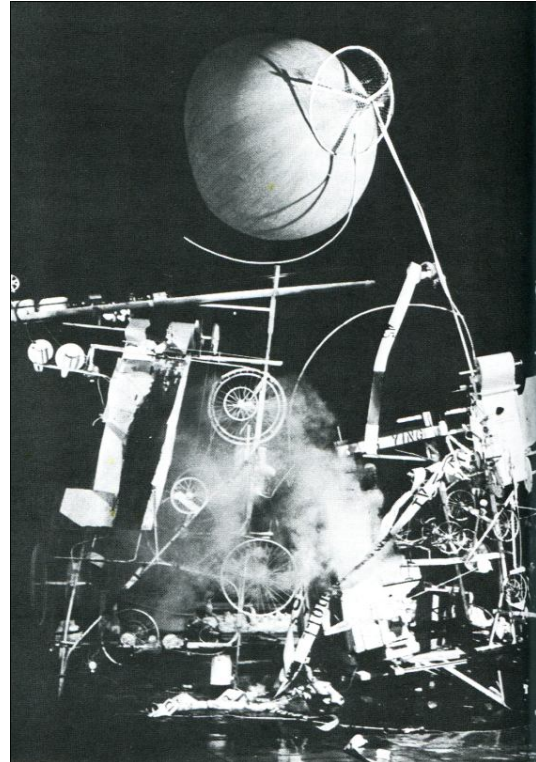
üste yığılmış objeleri gerçek bir resim malzemesi olarak kullandığı akümülyasyonlarıyla özdeşleşmiştir (Batur, 1995: 51). César (1921-1999) atık malzemelerle, özellikle de otomobil hurdalarıyla gerçekleştirdiği kompresyon heykelleriyle tanınmıştır. Yeni Gerçekçilik akımının manifestosuna imzasını atan sanatçılar arasında yer alan Daniel Spoerri ise yiyecek-içecek gibi malzemelerden oluşan atıkları resim düzlemine yapıştırarak duvara astığı resim / heykel arası yapıtlarıyla tanınmıştır. 1970 yılında Düsseldorf'ta Eat Art Gallery (Yiyecek Sanatı Galerisi) adlı bir galeri açan Spoerri (Antmen, 2009: 178), bu galeride, aralarında Ben Vautier (1935-), Arman, César, Andy Warhol gibi isimlerin bulunduğu, yiyecek malzemeleriyle sanat üreten sanatçıların yapıtlarını sergilemiştir (Ecer, 2005: 198). Gérard Deschamps (1937-) ve Eat Art Galerisi'nde yiyecek heykellerini sergileyen Fransız heykeltıraş Niki de Saint-Phalle (1930-) akımın diğer sanatçıları arasında yer almıştır (Antmen, 2009: 178).

Şekil-89: Yves Klein, Örtülü Antropometri 20 Vampir, 1960.



Tuval Üzerine Toz Boya, 109.2x76.2 cm, Özel Koleksiyon, Kaynak: Arnason ve Prather, 1998: 546.

Şekil-90: Jean Tinguely, New York'a Hürmeten, 1960.



Enstalasyon, Modern Sanat Müzesi Bahçesi, New York, Kaynak: Hunter vd., 2000: 330.

1960-1970 yılları arasında, Fransız Yeni Gerçekçiliğinin tersine İngiliz-Amerikan Yeni Gerçekçiliği, tam anlamıyla gerçekçi resim yapan, yani gözlemlenen gerçekçiliğe bağlı kalarak çalışan sanatçıların bir araya geldiği akımdır. Bu Yeni Gerçekçilik arasında yer alan belli başlı sanatçılar arasında Willam Beckman (1942-), Martha Erlebacher (1937-), Janet Fish, Lucian Freud (1922-2011), Gregory Gillespie (1936-2000), Neil Jenney (1945-), Alex Katz (1927-), Alfred Leslie (1927-), Sylvia Mangold (1938-), Alice Neel (1900-1984), Philip Pearlstein (1924-), Fairfield Porter (1907-1975), Joseph Raffael (1933-), Neil Welliver (1929-2005) sayılabilir. Bu sanatçıların bazılarının kökeni soyutlamadır ve daha sonra figürasyona dönmüşlerdir ama büyük boyutta resimler yapmaya ve sade renkler kullanmaya devam etmişlerdir. Fairfield Porter duru ve temiz manzaralar, Alice Neel gerçekçi portreler, Philip Pearlstein stilize nü'ler, Lucien Freud psikolojik gözlemi sergilediği portreler ve Alex Katz hoş biçimde sadeleştirilmiş çeşitli imgelerden ilginç kompozisyonlar oluşturmuştur (Batur, 1995: 112).

Şekil-91: Philip Pearlstein, *Tahta Kanepede Dinlenen Kadın Model*, 1974.



120x150 cm, Allan Frumkin Galerisi, New York, Kaynak: Batur, 1995: 112.

Asamblaj: 1950'li yıllardan itibaren özellikle ABD'de uygulanmış bir sanat tekniğidir. Üç boyutlu kolaj olan Asamblaj'ın kökeni Kübizm ve *Gitar* adlı heykeliyle kısıtlayıcı geleneksel tepkilerden kopan Picasso'ya dayanmaktadır. Bu

akımın önde gelen isimleri arasında, Karel Appel, Anthony Berlant (1941-), Wallace Berman, Joseph Beuys, Louise Bourgeois (1911-2010), John Chamberlain (1927-2011), Bruce Conner, Joseph Cornell, Edward Kienholz, Donald Lipski (1947-), Marisol (1930-), Louise Nevelson (1899-1988), Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz (1922-1983), H. C. Westermann (1922-1981) sayılabilir. Julio Gonzalez'in araştırmalarına çok şey borçlu olan bu heykel tekniğini betimlemek için daha çok konstrüksiyona gönderme yapmak mümkündür. Günümüzdeki anlamıyla Asamblaj, Peter Selz ve William Seitz'in 1961'de Modern Sanat Müzesi'nde düzenledikleri *Asamblaj Sanatı* sergisiyle gerçek tanımını bulmuştur. Asamblaj sanatı dışı gereç kullanımına eğilim göstermesi nedeniyle bazen rahatsız edici, bazen de şiirsel görünümler almıştır. Günlük hayatın basit nesnelere dayanması ve bunlara ayrıcalık tanınmasıyla resmî kültüre karşı tavrı almıştır. Figüratif veya soyut olmuş, gizemli, tuhaf, endişe verici vb. tanımlarla okunmuştur (Batur, 1995: 31-33).

Şekil-92: Joseph Cornell, *Kutunun İçindeki Kuş*, 1943.



32x29x7 cm, Kaiser Wilhelm Müzesi, Lauffs Koleksiyonu, Krefeld, Kaynak: Batur, 1995: 31.

Şekil-93: Richard Stankiewicz, *İsimsiz*, 1961.



Çelik, 170.1x91.4x86.3 cm, Burton Tremaine Koleksiyonu, Conn, Kaynak: Hunter vd., 2000: 308.

Happening / Oluşum: Yirminci yüzyılın başından beri sanatçılar toplumda etkin bir rol oynamak istemişler ve seyirciyle doğrudan ilişki sağlamaya yönelmişlerdir. Happening, sanat ve yaşam arasında bir iletişim araştırmasının sonucu olarak, bu bağlamda ortaya çıkmıştır. Happening'in ilk belirtileri Fütürizm ve Dada akımlarında, Aksiyon Resmi ve Çevre Sanatı'nda aranabilir. Amerika kökenli bu anlatım biçiminin ortaya çıkış serüveni 1952'de Merce Cunningham (1919-2009), John Cage (1912-1992) ve Robert Rauschenberg'in karşılaşmalarıyla başlamıştır. Bu sanatçılar resim, dans, müzik, şiir, film, diaporitif ve plaklarla gösteriler düzenlemişlerdir. Bu dönemde Zen düşüncesiyle ilgilenen John Cage, "yaşamdan farklı olmayan ama yaşamın içinde bir eylem olan" bir sanat yapmayı araştırmıştır. Cage ve diğerleri tıpkı yaşamda olduğu gibi, düzenlemeleri rastlantısal, programsız, önceden tasarlanmamış eylemler gerçekleştirmişlerdir. Bu doğaçlama etkinlikler halka açık olarak yapılmıştır. New York'ta Cage'in, Allan Kaprow (1927-), George Brecht (1926-), Al Hansen (1927-1995), Dick Higgins (1938-1998), Claes Oldenburg, Jim Dine (1935-), Yoko Ono (1933-) gibi bazı öğrencileri, onun düşüncelerini yeniden ele alarak, yaratıların çoğu kendilerine özgü, belli bir öyküyü anlatmayan, doğaçlama küçük tiyatro oyunlarına benzeyen, birbirinden bağımsız, gerçek *eylem kolajları* oluşturmuşlardır. Bir şenlik havasında geçen bu gösteriler, garaj, sokak, apartman dairesi gibi herhangi bir mekânda, arkadaşlar arasında sınırlı olanaklarla gerçekleştirilmiştir (Germaner, 1997: 22-23).

Happening'in ünlü uygulayıcısı Allan Kaprow, Soyut Dışavurumculuğun Aksiyon Resmi kolundan en çok da Jackson Pollock'tan (resminden ziyade kendisinden) etkilenmiştir. Geçmişe dönüp bakıldığında, Pollock için tuval, yanılsama yaratılan bir mekândan ziyade eylemde bulunulan bir sahadır. Tuvalde olup biten - oluşan - şey bir resimden çok bir olaydır. Ressam tuval denen sahada gezinen bir oyuncu ve eylemin kahramanıdır. Ancak gözler burada hep imzalı bir işe, yani *sonuca* odaklanırken, Happening'de o sonucu ortaya çıkaran kişinin *eylemleri ve yaratma süreci* mercek altına alınmıştır. Kaprow 1958'de George Segal'in çiftliğinde ilk *oluşumunu* gerçekleştirmiştir. Daha sonra, daha geniş bir katılımcı kitleyi hedefleyerek New York Reuben Galerisi'nde *6 Bölümde 18 Oluşum* adlı gösterisini düzenlemiştir. Gösteriye sanatçının önceden görevlendirdiği yakın arkadaşlarının yanı sıra başka izleyiciler de katılmış, belli bir ön plan olmakla birlikte

olayın akışı daha sonra kendiliğinden gelişmiştir. Galeri plastik ve şeffaf paravanlarla üç odaya bölünmüş, renkli ışıklarla donatılan her odaya sandalyeler yerleştirilmiştir. İlk iki odada ayrıca boy aynaları, üçüncüsünde ise gizli bir denetim merkezi yer almıştır. Gösteri altı bölümden oluşmuş ancak her bölümde eş zamanlı olarak üçer oluşum planlandığı için, toplam onsekiz oluşum yapılmıştır. Zil sesiyle gösteri başladıktan sonra izleyiciler kendilerine verilen programda yazıldığı gibi askeri adımlarla yürümüş, bir süre sessiz kalmış, afişleri okumuş; derken bazıları oradaki sazları çalmış, bazılarıda 90 dakika içinde cereyan eden tüm oluşumları tuval üzerinde ifade etmişlerdir. Gösteri bittiğinde izleyiciler belli bir şaşkınlık yaşamış, üstelik sanatçı genelde suskun kaldığı için, doğaçlama bir şekilde gelişen olaylar arasındaki bağlantıları kendilerince kurmak, anlamlandırmak zorunda kalmışlardır. Soyut Dışavurumcu resimde de ressam, eylemi boyunca birtakım boyaları tuval üzerine sürmüş, akıtmış ve sonra kendisi aradan çekilerek resimle izleyiciyi baş başa bırakmıştır. Bu açıdan bakıldığında benzerlik söz konusudur ancak, Happening'de olayın bir tuval üzerinde değil galeride vb. gerçekleşmesi ve olayın kısmen ortak bir yaratım olması iki eylemi farklı kılmaktadır (Yılmaz, 2006: 258-261).

Şekil-94: Alan Kaprow, 6 Bölümde 18 Oluşum'dan Bir Sahne, 1959.



Reuben Galerisi, New York,
Kaynak: Yılmaz, 2006: 259.

Şekil-95: Alan Kaprow, Oto Yıkama, Eylül 1964.

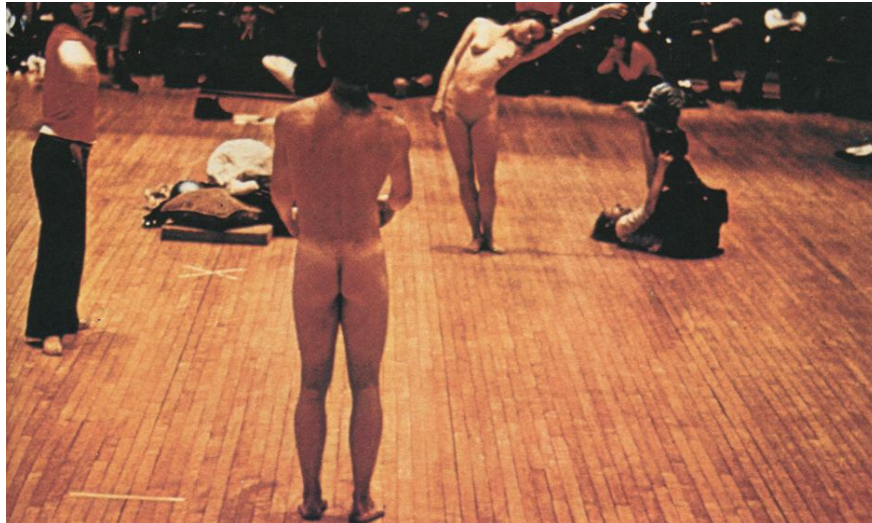


Cornell Üniversitesinde Bir Happening, Ithaca,
New York, Kaynak: Hunter vd., 2000: 314.

Kaprow bu dönemde Oluşumların özelliklerini ifade etmiş, bazen kuram ile üretim arasında büyük bir boşluk olabileceğinden bahsederek bazı çözüm önerileri

getirmiştir. Bunlara göre; a) Happening'de, sanat ve yaşam arasındaki çizginin olabildiğince akışkan ve belirsiz tutulması gerekir. b) Bu nedenle temaların, malzemelerin, eylemlerin ve bunlar arasındaki ilişkilerin kaynağı, sanatların türevleri ve çevresi dışında herhangi bir yerden ya da dönemden türetilmelidir. c) Oluşumun gösterimi oldukça aralıklı bazen devinen ve değişen yerlerde gerçekleşmelidir. Çünkü tek bir gösteri arası, durağana yönelik bir eğilim gösterir ve daha da önemlisi geleneksel tiyatro oyununa benzer. Bir oluşumdaki olaylar arasındaki aralıkları gitgide genişleterek denemek ve mekânı çeşitlendirmek yararlı olacaktır. d) Mekân sorunlarıyla yakından ilgili olan zaman değişken ve kesintili olmalıdır. Fakat örneğin, kumtaşından oluşmuş bir dağın yavaş yavaş ufalanıp dağılması gibi zamanın ötesine geçebilen etkinlikler söz konusu olduğunda, bazı sanatçılar ömür boyu sürececek bir oluşumu da ciddi ciddi önerebilirler. e) Oluşumlar yalnızca bir kez gerçekleştirilmelidir. Zaten şansa, malzemenin ömrüne (özellikle çürüyebilir olanların) ya da olayların değişkenliğine bağlı olarak, oluşumların yinelenebilir olması pek mümkün değildir. Zaten doğal olan, sanatçının, bir oluşumu, özgürlükçü başka bir şey uğruna terk etmesidir. f) Bir süre sonra izleyicilerden tümüyle vazgeçilmelidir. Bu da tüm izleyicilerin oluşuma katılması anlamına gelir (Kaprow, 2009: 300-304).

Şekil-96: Robert Rauschenberg, *Dans Olayı*, 1966.



Judson Kilisesi, Kaynak: Batur, 1995: 73.

Bir uygulama ve bir ahlâk olan Happening, sanatçının özgürlüğünü güçlü bir biçimde doğrulamış, sanatın metalaştırılmasını şiddetle reddetmiş ve yitirilmiş olan

geleneksel değerleri geri almıştır. Dada ve Duchamp'ın alaycı boyutunu yeniden canlandırmıştır. Zamanla Paris, Viyana, Düsseldorf, Buenos Aires, Tokyo ve Londra'ya yayılan akım, görsel sanatlarla sahne sanatları arasında bir girişim sağlamıştır. 1960'lı yılların sonunda ise Happening'den esinlenen iki eğilim ortaya çıkmıştır. Bunlardan ilki sanatçının kendi vücudunu sanat malzemesi olarak kullandığı Beden Sanatı diğeri ise ilaveten küçük anlatım parçalarına da yer verdiği Performans Sanatı'dır (Germaner, 1997: 23-24).

Geç Resimsel Soyutlama / Post-Painterly Abstraction: Lirik soyutlamanın etkisini yitirmeye başlaması ve Pop Sanat'ın Soyut Dışavurumcu akımına karşı gösterdiği sert tepki, kimi sanatçıları yeni tür bir soyutlama arayışına sokmuştur. Bu sanatçılar Action Painting'in önemini yadsımamakla birlikte, akımın sanatçıların yapıtlarındaki biçimsel içeriği sorgulayarak *anlatımcılık* çıkmazından kurtulmaya çalışmışlardır. Eleştirmen ve kuramcı Clement Greenberg'in önerisiyle 1964'te Amerikalı Soyut Dışavurumcuların ikinci kuşağını tanımlamak amacıyla *Geç Resimsel Soyutlama* olarak adlandırılan bu akıma, John Ferren (1905-1970), Sam Francis, Helen Frankenthaler (1928-2011), Arthur McKay (1926-2000), Ellsworth Kelly (1923-), Jules Olitski (1922-2007) gibi sanatçılar katılmıştır. Bu sanatçıların ortak yanı, kendilerinden önceki kuşak gibi, sanatsal bilgilerinin Avrupa resminden değil Soyut Dışavurumcuların plastik önerilerinden kaynaklandığı yolundaki görüşleridir. Hafif, ince bir boya kullanımı, dokulu yüzeylerden kaçınma, boya tabakasının altından tuvalin görünmesini sağlayan saydam bir kompozisyon, yalın ve özentisiz olma, çoğu kez Action Painting kuşağının tersine kişisel fırça vuruşları ve jestlerden arınmışlık ve özellikle vurgulanan canlı renkler, bu akımın belirleyici özellikleridir (Germaner, 1997: 35).

Helen Frankenthaler Soyut Dışavurumculuğun resim eyleminin ne olduğunu ısrarla sorgulamış ve soyut resme yeni ufuklar açmıştır. Onun resimlerinde renkler resmin alt yüzeyi tarafından emilmiş de tekrar dışarı püskürtölüyormuş izlenimi verir. Pollock'un bazı yöntemlerini benimseyen sanatçı, üzerinde çalışacağı tuvali yere yatırmış ve resmin büyüklüğünü korumak için kesintisiz bir tempoda çalışmıştır. Ancak belli bir hareketle sürülecek kalın ve dokulu bir boya kullanmak yerine, boyayı inceltmiş ve böylece alt yüzey tarafından emilmesini sağlamıştır. Bu

yöntemle resim ve alt yüzeyi arasında bir süreklilik elde etmiştir. Böylece resim eylemi, anlatım araçlarının yaratıcılık olayının önüne geçtiği bir eyleme dönüşmüştür. Burada sanatçının rolü, hiç engellenmeden renklerin özgür enerjisini gözetmektir. Helen Frankenthaler'in yöntemi Morris Louis (1912-1962) ve Kenneth Noland'ın (1924-) ilgisini çekmiştir. Bu sanatçıların kurduğu *Washington Renk Okulu*'nda, 1955-1965 yılları arasında Geç Resimsel Soyutlama akımı benimsenmiş ve yaygın biçimde uygulanmıştır (Germaner, 1997: 35-36).

Şekil-97: Helen Frankenthaler, *Hareketli Mavi*, Eylül 1973.



Tuval Üzerine Akrilik, 177.8x617.2 cm, André Emmerich Galerisi, New York, Kaynak: Hunter vd., 2000: 315.

Geç Resimsel Soyutlamada açık seçik bir ağırlık duygusu, tablonun üst veya alt kısmı kavramları da ortadan kaldırılmıştır. Louis, birkaç tablosunda resmin alt ve üst kısmını belli edecek hiçbir iz bırakmayarak resmin nasıl asılacağı konusunda tartışma yaratmıştır. Bu resimlerde ressamın imzası gibi herhangi bir kişisel işaret bulmak da mümkün olmamıştır. Bunlarda daha çok, yansız bir davranış biçimi ve Reinhardt'inkine benzeyen kusursuz bir işçiliğe saygının varlığı gözlemlenmiştir (Lynton, 1982: 252).

Daha önceleri Soyut Dışavurumcu anlayışta yapıtlar veren Morris Louis, 1954'te akrilik boya kullanarak hafif resimler yapmaya, renge önem vermeye, Soyut Dışavurumcu anlayışın *şatafatından* uzaklaşmaya başlamıştır. Sanatının doruk noktasına ulaştığı yıllar olan 1960-62 arasında geniş tuvaler üzerinde sağa ve sola kaçışan köşegen çizgileri denediği *açılmış biçimler* diye tanımlanabilecek yapıtlarını oluşturmuştur. Çoğunlukla orta boy tuvalerin kullanıldığı, yükselen ya da asılı duran parlak renkli yumuşak şeritler topluluğundan oluşan *çubuklar* biçimindeki yapıtlarını da aynı yıllarda gerçekleştirmiştir. Her iki seride de renk bütünlüğünü, renkleri birbirinden ayrı ya da bitişik olarak yerleştirmekle sağlamıştır. Bu romantik

kompozisyonlarda Newman ve Still'in belirtileri olduğu kadar, boyaları dökme eylemi Pollock'un üslubunu hatırlatır. Ancak Pollock'un boyaları damla damla akıtarak ve serperek yaptığı resimler, ressamın hareketlerini açığa vurup temposunu belli ederken, Louis'in resimlerinde akışan renklerin görünürdeki serbest hareketleri ressamın kontrolü altındadır (Lynton, 1982: 253-254).

Kenneth Noland, Louis'in çalışmalarından etkilenmiş ve *açılmış biçimlerin ve çubukların* karışımı niteliğinde, *V* biçimli kompozisyonlar gerçekleştirmiştir. Resimlerde özellikle fırçayla çizilmemiş ya da boyanmamış, tamamen renk alanlarının sınırlarında kendiliğinden beliren düz çizgiler, tuval yüzeyini zarif ama plansız bir biçimde alanlara bölmüştür. Noland'ın resimlerindeki bölünmeler o kadar bağımsız bir nitelikte olmuştur ki tuvalin dışında belirsiz bir biçimde devam ettiği varsayılır (Lynton, 1982: 255).

Bağımsız bir anlatım aracı olarak renk kullanımı Jules Olitski'nin yapıtlarında da görülmüştür. Olitski'nin çalışmaları tam anlamıyla *renk alanlarıdır* (Germaner, 1997: 36). Resmin bir kenarına doğru ince uzun renk şeritleri yerleştirmiş, muhtemelen kozmik ölçüde bir hayal ve böylece bir ölçüde biçime anlam getirmeyi denemiştir. Üzerinde çok az işlenmiş bir renk bulutundan ibaret olan resimde tek sınırlama, tuval üzerinde bir yana doğru yöneltilen renk çeşitleri ve ton değişimleridir. Yüzeyi kırılmış gösteren ton değişimleri ve renk çeşitliliği, resmin düzgünlüğünü kuşkuda bırakmıştır (Lynton, 1982: 257).

Hard-Edge Resmi: ABD'de etkili olan Hard-Edge, ilk kez 1958'de Kaliforniyalı eleştirmen Jules Langsner tarafından dile getirilmiştir. Daha sonra 1959'de Lawrence Alloway bu terimi tek renkli ve belirgin, kesin çizgileri olan kompozisyonlar için kullanmıştır. Hard-Edge yapıtlarında son derece titiz simetrik bir geometri görülmüştür. Akım Josef Albers'in (1888-1976) öncülüğünde, Karl Benjamin (1925-2012), Lorser Feitelson (1898-1978), Frederick Hammersley (1919-2009), Al Held (1928-2005), Alexander Liberman (1912-1999), John McLaughlin (1898-1976), Ad Reinhardt, Frank Stella (1936-), Jack Youngerman (1926-) ve Geç Resimsel Soyutlama akımında da etkin olan Ellsworth Kelly ve Kenneth Noland gibi sanatçılar tarafından yayılmıştır. Minimal Sanatın temel yapılarının habercisi olan Hard-Edge,

Color Field ile benzerlik göstermiş, bazı sanatçılar her iki akımda da yer almıştır. Çoğu zaman bu iki hareketi birbirinden ayırmak güç olmuştur (Batur, 1995: 39).

Sert Kenar ya da *Kesin Sınır* anlamına gelen bu eğilimde renk, kenarları net bir biçimde sınırlandırılmış yüzeyler içinde kullanılmıştır. Hard Edge, Geç Resimsel Soyutlama gibi, Soyut Dışavurumculuğun 60'lar kuşağını temsil etmiştir. Bu akım, Geç Resimsel Soyutlama ile Minimal Sanat arasında aracı bir eğilim olarak kabul edilmektedir (Germaner, 1997: 36).

Şekil-98: Ellsworth Kelly,
Turuncu ve Yeşil, 1966.



Tuval Üzerine Deniz Verniği, 220x165.1 cm, Robert ve Jane Meyerhoff Koleksiyonu, Phoenix, Maryland, Kaynak: Arnason ve Prather, 1998: 574.

Şekil-99: Jack Youngerman, *Roundabout*,
1970.



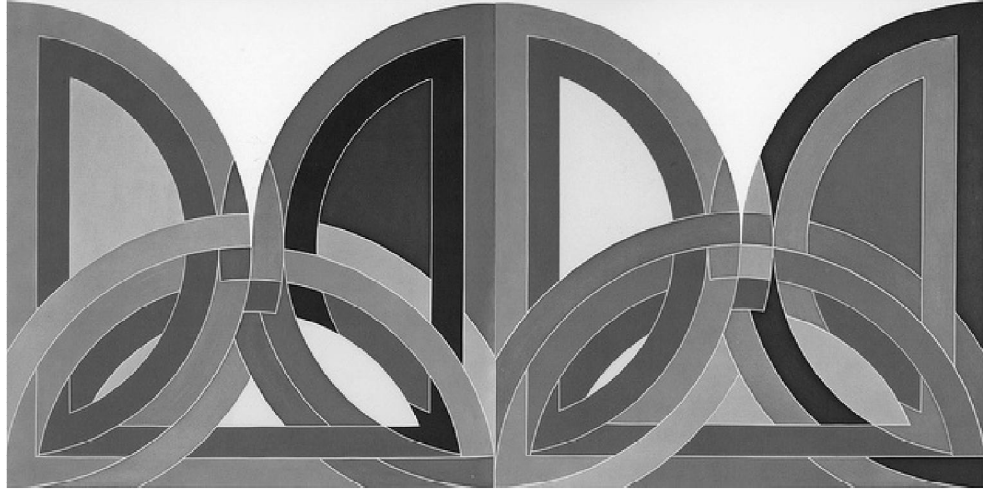
Tuval Üzerine Akrilik, Çapı 240cm, Albright-Knox Sanat Galerisi, Buffalo, Kaynak: Arnason ve Prather, 1998: 564.

Minimal Sanat: 1965'te filozof Richard Wolheim tarafından ortaya atılan Minimal Sanat kavramı Amerikan Sanat ortamında faaliyet göstermiş ve Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun bireysel dışavurumu ve özneliği yücelten tavrına tepki olarak gelişmiştir. Heykel ağırlıklı bir sanat biçimi olan Minimal Sanat, süs ve rastlantısal öğelerden arındırılmış plastik objelere ve bu objelerin, içinde düzenlenildikleri mekânla ilişkilerinin de yeniden yaratılmasına odaklanmıştır. Akım, bilinmeyen ve yeni olanı yaratmayı değil herkes tarafından anlaşılabilir en basit düşünce olayını baz almıştır (Turani, 2003: 93). Düşünsel kaynakları, Rus Konstrüktivistler Vladimir Tatlin, Alexander Rodchenko, Kasimir Maleviç, soyut geometrik anlayışın temsilcisi

Piet Mondrian, anti-art anlayışın temsilcisi Marcel Duchamp'a dayanmaktadır (Demirkol, 2008: 153; Germaner, 1997: 41).

Minimalist eserler veren sanatçılar arasında, resim alanında Robert Ryman (1930-), Agnes Martin (1912-2004), Brice Marden (1938-), Robert Mangold (1937-), Frank Stella; heykel alanında ise Carl Andre (1935-), Dan Flavin (1933-), Donald Judd (1928-1994), Sol LeWitt (1928-2007), John McCracken (1934-2011), Robert Morris (1931-), Tony Smith (1912-1980), Larry Bell (1939-), Ronald Bladen (1918-1988) ve Richard Serra (1939-) gibi isimler sayılabilir (Demirkol, 2008: 153-154; Batur, 1995: 86).

Şekil-100: Frank Stella, *Taht-ı Süleyman I, Açölçer Serisinden, 1967.*



Kaynak: Cottington, 2005: 54.

Başlangıçta resimle çıkış yapan Minimal Sanat, resmi bilinçli bir biçimde yadsıyarak heykel alanında kendini göstermiştir (Giderer, 2003: 145). Minimalist heykelde malzeme değişime uğramamış ve kendi niteliğini olduğu gibi ortaya koymuştur. Hacim ve biçimler yalın ve geometriktir. Yapıt üzerinde sanatçının kişiliğini yansıtan izlerden eser görülmemiştir (Germaner, 1997: 42). Heykelin tanımına ilişkin farklı tavırların gelişmesinde Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre ve Robert Morris gibi sanatçıların minimalist yaklaşımları etkin olmuştur (Morgan, 2000: 194). Bu sanatçılar üç boyutlu nesnelere ilgilenmişler, fabrikada üretilmiş endüstriyel malzemeler kullanmışlardır. Ayrıca bu bağlamda, Tony Smith büyük siyah anıtsal sütunlar, Larry Bell aynalı kutular, John McCracken parlak biçimde boyanmış kalaslar, Sol LeWitt parmaklıklarıyla konstrüksiyonlarla minimal yapıtlar

gerçekleştirmiştir. Galvanize demir, soğuk yuvarlak çelik, floresan lambalar, ateş tuğlası, polyester küpler, bakır tabakalar ve endüstriyel boyaları da malzeme olarak kullanmışlardır (Gablik, 1991: 246). Akım, geleneksel heykel anlayışının insanbiçimci bakışına karşı çıkmakla kalmamış, çoğu soyut heykeldeki mekânsız âlemi de reddetmiştir. Minimalizmle birlikte heykel artık bir kaide üzerinde duran ya da saf sanat olarak görülen bir çalışma olmaktan çıkarak nesnelere arasına yerleşmiş ve ortama özgü tanımlanmıştır. Böylelikle izleyici, malzeme özelliklerinin topografik haritasını çıkarmak için, çalışmanın yüzeyini ayrıntılı şekilde incelemek yerine; belirli bir alana yapılmış müdahalenin algısal sonuçlarını keşfetmeye yönlendirilmiştir (Foster, 2009a: 65).

Dan Flavin 1963'ten itibaren mekânı strüktüre etmek için farklı boyutlarda ve farklı renklerde neon lambalarla çalışmıştır. Sanatçı bunlarla mekânın sınırlarını belirlemiş, mekânı örgütlemiş ya da mekân içinde görsel bir olgu yaratmıştır. Teknoloji ürünü hazır yapım malzemesiyle kendini sınırlayan Flavin, lambaları yerleştirmeyi uzmanlarına bırakarak kendisi geri planda kalmıştır. Biçimde yeni mekânsal ilişkiler yaratmanın bir diğer yolu da biçimi anıtsallaştırmak olmuştur. Ronald Bladen ve Robert Morris bu tarz çalışan sanatçılardandır. Yapıtın ilkel bir strüktüre indirgenmesi etkisini güçlendirmiştir ve yalınlığıyla *heykel* ilk bakışta okunabilmiştir. Ayrıca yoruma yol açacak herhangi bir öyküsel ayrıntının bulunmayışı doğrudan biçimi algılamayı sağlamıştır (Germaner, 1997: 43).

Donald Judd Minimalizmde resme karşı en önemli eleştirilerden birini yapan sanatçı olmuştur. Judd'a göre sanat, deneysel bilginin sınırlarını aşmayacak şeyleri anlatmak gibi bir sorumluluğa sahip olmalıdır. Sanatçının neyi anlatmak istediği nasıl yaptığından daha önemlidir. Doğrunun somut deneylerin birikimiyle ortaya çıkabileceğine, metafizik kurgularla doğruya varılamayacağına inanan sanatçı, estetik hile ve aldatmanın önüne geçmek istemiştir. Üç boyutlu mekânın iki boyuta indirgenmesini saçma bulmuş ve yüzeylere gerçek nesnelere yerleştirmeye başlamıştır. Daha sonra tuvali tümüyle terk edip üç boyutlu nesnelere yönelmiştir (Aktaran: Giderer, 2003: 145-146).

Şekil-101: Dan Flavin, *25 Mayıs Köşegeni*, 1963.



Özel Koleksiyon, Kaynak: Meyer, 2004: 2.

Şekil-102: Donald Judd, *İsimsiz*, 1968.



Detay, 23x102x79 cm, County Sanat Müzesi, Los Angeles, Kaynak: Batur, 1995: 85.

Minimalizm toplumun genelde soğuk karşıladığı bir sanatsal akım olmuştur. Örneğin, Carl Andre'nin tuğlalardan yapılmış konstrüksiyonunun Tate Galerisi tarafından satın alınması İngiltere'de tepkiyle karşılanırken, Richard Serra'nın New York'ta bir meydana bulunan ünlü heykeli *Eğik Kemer* imza toplanarak kaldırılmıştır (Antmen, 2000: 50). 1960'larda genellikle indirgemeci bulunarak dışlanan Minimal Sanat'a 1980'lerde de pek önem verilmemiştir. Minimal Sanata yönelik bu saldırıların altında, sanatçı ve eleştirmenlerin sanatta insalcıl idealler ve ikonografik imgelerin güvence altına alınmasındaki çıkarlarından başka iki önemli etken yer almıştır. Bunlar; 1960'larda Minimal Sanatın aynı anda hem tamamladığı hem parçaladığı modernizmin biçimci modellerinden birini mükemmelleştirdiği düşüncesi ve 1980'lerde sanat ve diğer alanlarda geleneğe dönüşü savunmak için 1960'lara yönelik bir saldırıyı kullanan genel tepki olmuştur (Foster, 2009a: 63-64).

Greenberg'e göre Minimal Sanat daha çok bir fikir oluşturma becerisidir (Aktaran: Foster, 2009a: 67). Foster'a göre Minimalizmle ilgili ilk yanlış değerlendirme indirgemeci olduğu ise, ikincisi de idealist olduğudur. Bazı kavramsal sanatçılar tarafından olumlansa da, Minimalizmin saf biçimler yakaladığı, mantıksal yapılar tasarladığı veya soyut düşüncüyü dile getirdiği düşüncesi yanlıştır. Minimalizmin fenomenolojik deneyimle üstesinden gelmeye çalıştığı tam da nesne

ve özne arasındaki bu metafizik ikiliktir. Bu sebeple minimalist işler idealist olmaktan çok, algının değişebilirliği aracılığıyla belli bir mekâna ve zamana ait hacmin yalın tasarımını çok katmanlı hâle getirmiştir. Minimalizm kendini herhangi bir geç-modern sanat akımı kadar eleştirmiştir; fakat analizleri sanatın biçimsel özü veya kategorik varlığından çok, kuralların sınırları ve algının koşullarına odaklandığından ontolojik değil epistemolojiktir. Bu yönelim sık sık yanlış biçimde *kavramsal* olarak algılanmasına yol açmıştır (Foster, 2009a: 67-69).

Minimal Sanat sadece modern sanat için bir perspektif sunmakla kalmamış aynı zamanda postmodern sanatın soykütüğünü de oluşturmuştur. Bu soykütüğü etkilenme veya evrim ile oluşan üslupsal bir tarih değildir. Ayrıca sadece minimalist denklemin her iki tarafını da - geç modernizmden kopma ve avangardın geri dönüşü - göz önünde bulunduran bir değerlendirme, 1960'lardan sonraki sanatın nedenlerini açıklayabilir. Son dönem sanatıyla ilgili bazı görüşler Minimalizm ve Pop Art'ı da böyle bir dönüm noktası, geç modernizmin estetik düzeninden bir kopuş veya hazır-yapıtların eleştirel stratejisinin tekrarı olarak görmüştür (Foster, 2009a: 88).

Endüstri devriminden bu yana zanaata dayanan görsel sanat ile toplumsal yaşamın endüstriyel düzeni arasında bir çelişki varolmuştur. Rodin'den beri yapılan heykellerin çoğu *bireysel estetik yaratı* ve *kolektif toplumsal üretim* arasındaki bu çelişkiyi, özellikle kaynakla birleştirme gibi işlemler ve hazır-yapıt gibi modellerle çözmeye çalışmıştır. Bu çelişki Minimalizm ve Pop Art'la birlikte etkisini kaybetmiştir. Minimal ve Pop serilerinin her ikisi de endüstriyel biçimleri ifade edip, onları eskiden uzak oldukları alanlara (sanat, eğlence, spor) yerleştirerek gelişmiş kapitalist üretim ve tüketimin belirteci olmuştur. Minimal Sanat'ı da, Pop Art'ta olduğu gibi, *farklılık ve tekrar* mantığı oluşturmuştur. Minimalizmde farklı özel nesnelere ve tekrarlanan seri düzenlemeler arasındaki gerilimde, Pop Art'ta ise aynı işlemlerin (serigrafi gibi) tekrarıyla farklı imgeler üretilmesinde bu mantık görülmüştür. Minimalizm ile Pop Art'ı, sistematik seri nesnelere, imgelere ve insanlardan oluşan dünyamızla kendilerinden önceki hiçbir sanatta görülmemiş biçimde bütünleştiren de bu seri yapıdır (Aktaran: Foster, 2009a: 97-98).

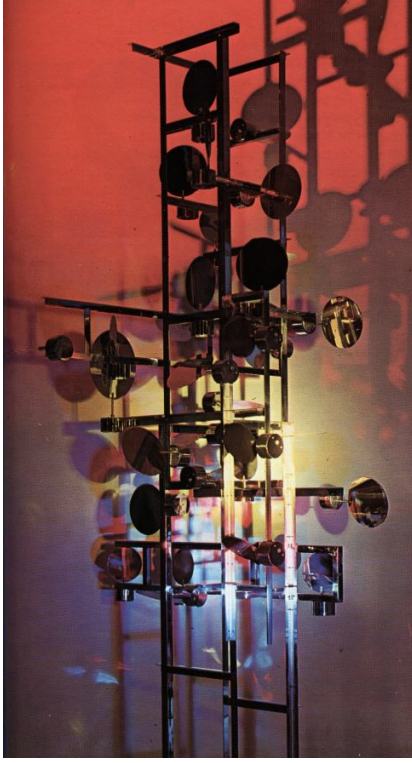
Hareket ve Işık Sanatları: Kinetik Sanat ve Op Art: Önceleri yalnızca fizik ve kimya dallarında hareketle ilgili olayları tanımlamak için kullanılan Kinetik (Kinesis)

sözcüğü, 1954'ten sonra sanat alanına geçmiş ve 1960'ta bir Kinetik Sanat kronolojisinin yayımlanışıyla sanat dilinde yer etmiştir (Germaner, 1997: 32-33). Bauhaus, Rus Konstrüktivistleri, De Stijl hareketi ve daha yakın dönemlerden, Marcel Duchamp'ın bir tabureye konmuş ve basit bir el hareketiyle çevrilebilen ünlü *Bisiklet Tekeri* ve Alexander Calder'in (1898-1976) 1920'lerde yaptığı ve hafif bir rüzgârla sallanan mobilleri bu akımın kaynağını oluşturmaktadır (Germaner, 1997: 33; Batur, 1995: 43). Frank J. Malina, *Kinetik Sanat: Kuram ve Uygulama* (1974) adlı kitabında Kinetik Sanat kapsamını, parçaları mekanik yöntemle hareketli kılan üç boyutlu nesne ve kuruluşlar olarak ifade etmiştir (Rona, 1997a: 1016).

Kinetik Sanat, özellikle Avrupa'da etkili olmakla birlikte İsrail, ABD ve Latin Amerika'da da belirtilerini göstermiştir (Batur, 1995: 43). 1966 yılına gelindiğinde artık üç boyutlu hareketin sergilerin ana konusu hâline geldiği görülmüştür. Berkeley'de *Kinetik Heykelde Yön*, Eindhoven'da *Sanat Işık Sanat* ve Paris'te 1967'de *Işık ile Hareket* başlıklarıyla düzenlenen sergiler buna örnek gösterilebilir (Germaner, 1997: 33). Bu dönemde açılan grup sergilerdeki yapıtların çoğunda çok çeşitli malzeme ve tekniklerden yararlanılmış, hatta bilgisayarlar bile kullanılmıştır. Kimi örneklerde hareket yavaş, kimilerindeyse gözün izleyemeyeceği kadar hızlı olmuştur. Düzenli olanlar kadar rastlantısal olanlar da yer almıştır (Rona, 1997a: 1017). Kinetik heykeller; motorlar, hava veya elle hareket kazandırılan bölümler içermiştir. Hareketin önemli temsilcileri arasında Yaacov Agam (1928-), Pol Bury (1922-2005), Nicolas Schöffer (1912-1992), Jesus Raphael Soto (1923-), Jean Tinguely gibi sanatçılar yer almıştır (Batur, 1995: 43).

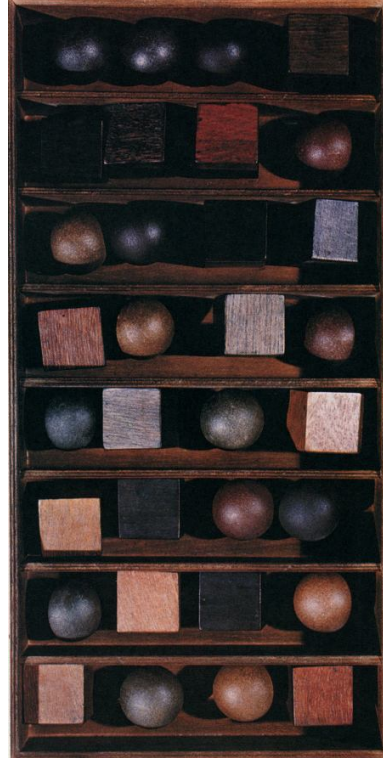
Kinetizmin temel malzemesi olan *mekan-ışık-zaman-dinamizmin* ilkelerini ortaya koyan Nicolas Schöffer akımın kuramcısı olarak kabul edilmektedir. Schöffer'in tasarladığı sofistike aygıtlar birçok duyuyla beslenmiş ve sanatçı bütün sanatları (müzik, mimari vb.) heykelin içine sokmak için yöntemler geliştirmiştir (Germaner, 1997: 33; Ragon, 2009: 204). Jean Tinguely makineler kullanarak hareketlendirdiği heykellerinde endüstri dünyasının korkularını sergilemiştir (Germaner, 1997: 33). Fransız sanatçı Pol Bury, istediği zaman döndürülebilen *hareketli düzlemlerini* oluşturmuştur (Rona, 1997a: 1017).

Şekil-103: Nicolas Schöffer, *Chronas 8*, 1967-68.



Paslanmaz Çelik ve Motorlar, 300x125x129.8 cm, Özel Koleksiyon, Paris, Kaynak: Hunter vd., 2000: 339.

Şekil-104: Pol Bury, *Yedi Rafta Onaltı Top ve Onaltı Küp*, 1966.



80x40x20 cm, Tate Galeri, Londra, Kaynak: Batur, 1995: 43.

Çoğu kez bir mühendis ve sanatçının ortak ürünü olan kinetik yapıtta, ışık ve devingenliğin sürekli değişiminden doğan görüntülerden oluşan bir strüktür ve sistemler dizisi sergilenmiştir. Çağdaş teknolojinin olanaklarını değerlendiren Kinetik Sanat'ta mekanik, elektronik, dönüşümlü ve titreşimli hareketlerden yararlanıldığı gibi, hava, su, su buharı gibi doğal güçler de kullanılmıştır. Endüstri ürünü malzemeler kullanan ve saydamlıktan çokça yararlanan kinetik sanatçılar giderek sibernetik, elektronik ve yapay ışık yardımıyla, Lumino-Kinetik Sanat'a (Işık-Kinetik Sanat) ve Çevre Sanatı'na yönelmişlerdir. Yapıtın anonimliğini savunan bu akımda seyirci, etkin ve yaratıcı bir role sahip olmuştur (Germaner, 1997: 33-34).

1970'lerin yeni estetik arayışları içinde hareketin yeni anlamlar kazanması; yumuşak, zarif, ritmik, tekdüze, düzensiz vb. sıfatlar edinmesi, Kinetik Sanat örneklerinin çeşitliliğinin artmasını sağlamıştır (Rona, 1997a: 1017).

1960'lı yılların sonunda Avrupa ve ABD'de ortaya çıkan Op Art (Optik Sanat), bir terim olarak ilk defa 1965'te New York Modern Sanat Müzesi'ndeki *The Responsive Eye* (Yanıtlayıcı Göz) sergisinde, algısal ikiliğe olanak tanıyan geometrik kompozisyonlar için kullanılmıştır. Amacı görsel ikilikten yararlanarak retinayı güçlü biçimde etkilemek ve optik yanılsama yoluyla titreşim, yanıp sönme ve hareket duygusu yaratmaktır. Bu nedenle Op Art örneklerinde betimsel öğeler yok edilerek, çizgi, kare, daire gibi temel geometrik biçimlerden oluşan düzenlemeler ve renk ilişkileri temel alınmıştır (Rona, 1997b: 1377). Akımın kökeni 1920'li yıllarda Albers'ın Bauhaus'ta verdiği derslere dayanmaktadır. O dönemde Albers renk kuramları geliştirmiş ve optik deneyler tasarlamıştır (Batur, 1995: 87).

Optik Sanat öncelikle gözde oluşanla ilgilenmiş ve görsel mekanizmayı harekete geçirmeyi, uyarmayı amaçlamıştır. Bu akım, kavramanın bütün olaylarıyla ilgilenmiş ve amacına varmak için bazı renk ve çizgileri yan yana koyarak optik etkiler elde edebilmek için bilimsel yöntemlere başvurmuştur. Bu ciddi ve mantıksal çalışma, Action Painting'in tam tersine önceden belirlenmiş bir tasarıma göre geliştirilmiştir. Op sanatçıların büyük bir bölümü, doğrudan ya da dolaylı olarak soyut geometrik sanattan, Bauhaus'un bazı araştırma yöntemlerinden, Konstrüktivizmden ve De Stijl'den yararlanmışlardır. Optik Sanat en güçlü etkiye ulaşabilmek için ifade yollarını en aza indirerek sınırlamış ve çoğu kez çok yalın ve temel sistemler üzerinde çalışmıştır. Bu anlamda biçim ve renk yelpazesinin kısıtlanmasını öneren geometrik soyut sanatın belirgin özelliklerini benimsemiştir. Aynı zamanda bilimsel yöntemlerden yararlanan Op sanatçı, yapıtın tüm ifadeci ve kişisel izlerden de arınmasını istemiştir. Çünkü estetik düşüncelere, duygulanmalara yol açacak olan bu tür izlerin özgür görsel kavramaya engel olacağı düşünülmüştür. Kişisel izlerden ve ifadeden uzak, anonim görünümlü yapıtlar gerçekleştirebilmek için Op sanatçıları - Pop ve minimalist sanatçıları gibi - yeni malzeme ve tekniklerden yararlanmışlardır. Seçilen modülün yalınlığı, yapıtta sanatçının kişiselliğini belirleyecek izlerden vazgeçiş, eskize kesin bağlılık gibi nitelikler Optik Sanat yapıtlarının sanatçı dışında başka birisi tarafından da yapılabilmesine olanak tanımıştır. Optik Sanat yapıtının kesin ve açık karakteri, onun görsel kalitesinden hiçbirşey yitirmeksizin endüstriyel üretimine de olanak tanımıştır (Germaner, 1997: 28-29). Op Art kısa sürede mobilya kumaşları, dekoratif panolar için motif tasarımı,

giysi tasarımı gibi alanlara indirgenmiştir. Ancak akımın popüleritesi bir yandan da çabuk gözden düşmesine neden olmuştur (Batur, 1995: 87).

Op Art yapıtlarında seyircinin katılımı büyük önem taşımıştır. Bu katılım isteyerek ya da istemeyerek seyirci üstünde fiziksel bir bilinçlenme yaratmış, göz görüntüyü kavramış, seyircinin yer değiştirmesiyle yapıt hareketlenmiştir. Gözün algıladığı bir renk, bir biçim ya da titreşen bir ritm gerçekte var olmamış, bunlar ancak gözün retina tabakasında bir araya gelerek varlık kazanmıştır. Böylesi bir düzen içindeki seyirci, hiçbir ön bilgiye gereksinim duymaksızın, katıldığı bu olayı yalnızca fiziksel bir gerçek olarak kavramıştır. Op Art yapıtları seyirci üzerinde fizyolojik etkilerin yanı sıra psikolojik etkiler de yaratmıştır (Germaner, 1997: 29).

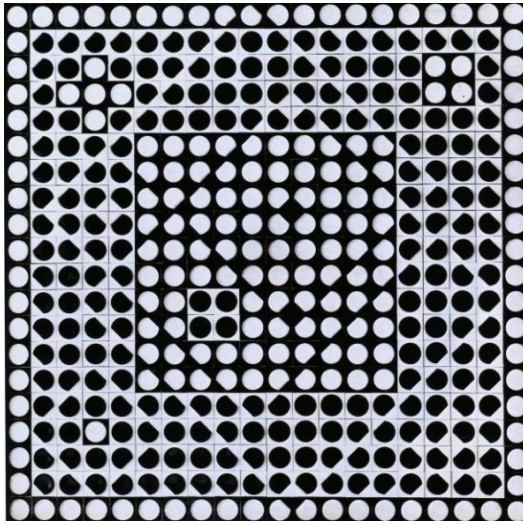
Akımın önemli temsilcileri arasında Macaristan asıllı olup Paris'te etkin olan Victor Vasarely (1908-1997), oğlu Jean-Pierre Yvaral (1934-2002), Fransız sanatçılar François Morellet (1926-), Yaacov Agam, Latin Amerikalı sanatçılar Jesus Raphael Soto, Julio Le Parc (1928-) yer almaktadır. Josef Albers ve Richard Anuszkiewicz de (1930-) ABD'de bu tür örnekler vermiştir (Rona, 1997b: 1377; Demirkol, 2008: 150). Bridget Riley (1931-), Peter Sedgley (1930-), Jeffrey Steel ve Michael Kidner (1917-2009) ise akımın İngiltere'de gelişmesine büyük katkı sağlamışlardır (Germaner, 1997: 32). Avrupa'nın çeşitli yerlerinde bu akımı benimseyen gruplar oluşmuştur. Örneğin, Fransa'da GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel / Görsel Sanatlar Araştırma Grubu), İspanya'da Grup 57 ve İtalya'da Grup N sanatçıları Op Art'ın ilkeleri doğrultusunda eserler vermiş, 1963'te Frankfurt'ta, 1964'te Londra'da açılan *Program Sanatı* (Arte Programmata) sergileri bu tür eserlerden oluşturulmuştur (Rona, 1997b: 1377).

Akımın öncü sanatçısı Vasarely, 1932 yılında itibaren *proto-op* desenler yaratmış (Demirkol, 2008: 149), 1950'li yılların başlarında optik etkili soyut eserler vermiştir. Yapıtlarında kafes biçimlerinin üst üste bindirilmesiyle ya da renkli yüzeylerin yan yana konulmasından elde edilen mekânsal etkileri araştırmıştır. Sanatçının endüstriyel yöntemlerle çalışması, yapıtlarının hızla yaygınlaşmasını sağlamıştır. *Dekoratif* olmaktan korkmayarak herkese açık bir sanat görüşünü savunması ve uygulaması, 1950'li yılların genç sanatçıları üzerinde büyük etki yaratmıştır. Seyircinin katılımına verdiği önemle Yaacov Agam Op sanatçıları arasında ayrıcalıklı bir yere sahiptir. 1953'te seyircinin aktif katılımını gerektiren ilk

Transformable'ını yapmış, sonraları farklı renklerde çubuklardan oluşturduğu yapıtlarında seyircinin yer değiştirmesine göre cromatik düzenleri değişen tasarımlar geliştirmiştir. Optik alanda olduğu kadar ses alanında da çalışmaları olan bu sanatçı, bazı yapıtlarında renk titreşimleriyle, bu titreşimlere uygun düşen ses gamlarını birlikte kullanmıştır (Germaner, 1997: 29-31).

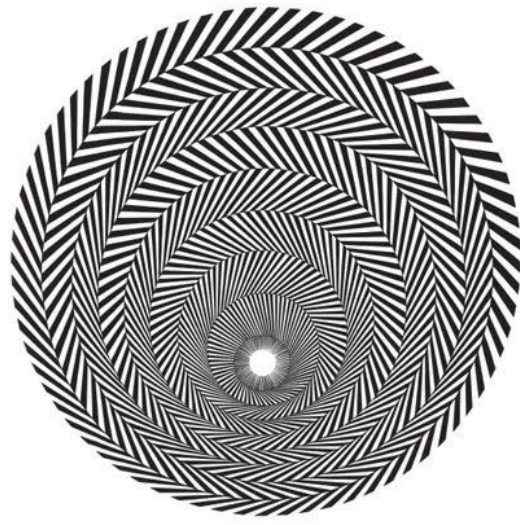
Bridget Riley, kendini rengin görsel ve duyuşal özelliklerini araştırmaya adanmıştır. Işık ve mekân hisleri yaratmak için renk ve formu ustaca kullanmıştır. Renkler kenarlarından birbirleriyle etkileşerek başka renk yanılsamaları ve renk sıçramaları yaratmışlardır. Bazı eserlerinde kullandığı koyu çizgiler, yüzey boyunca ritmik bir nabız hissi vermiş, görsel olduğu kadar duyuşal bir bağlılık da üretmiştir (Cumming, 2008: 436).

Şekil-105: Victor Vasarely,
NB 22 Caope, 1968.



Rosenthal Rölyef, Kaynak: Garner, 2003: 79.

Şekil-106: Bridget Riley, *Blaze 4, 1963.*



Tuval Üzerine Yağlıboya, 61x61 cm,
Özel Koleksiyon, Kaynak: Mellor, 1993: 168.

Op Art'ta renklerin optik karışımını elde edebilmek için, eş zamanlı ve ard arda gelen kontrastlardan, rengin gitgide açılması ya da koyulaşmasından yararlanılmıştır. Uygulamalar düz yüzeyler üzerinde olabileceği gibi Agam, Anuszkiewicz, Soto, Yvaral gibi sanatçıların yapıtlarında olduğu gibi kabartma da olabilmektedir. Renk alanında çeşitli denemelere olanak tanıyan Op Art güncel görüntülerin biçimsel ve mekânsal değişimine imkân sağlamıştır. Günümüzde çok sayıda Op sanatçının yarattığı çevre düzenlemeleri bu gerçeği ortaya koymaktadır (Germaner, 1997: 32).

Fluxus: *Flux* kelimesi ‘akış’, ‘arındırma’, ‘hareket’, ‘kabarma’, ‘bolluk’, ‘çokluk’, ‘yükseliş’, ‘çıkış’ gibi anlamlara karşılık gelmektedir. Tarihsel kaynağı eski Yunan filozofu Herakleitos’un ünlü *herşey akar* düşüncesidir (Yılmaz, 2006: 262). Tanımlarının çokluğundan ötürü seçilmiş olan *Fluxus* sözcüğü, ilk kez 1961’de Litvanya asıllı Amerikalı sanatçı George Maciunas (1931-1978) tarafından ortaya atılmıştır. Maciunas konuyla ilgili ilk bildirgesinde (1963) dünyayı burjuva tutuculuğundan temizlemek istemiş, *sanat karşıtlığı* gerçeğinin herkes tarafından sezilmesi için bu gerçeğin yüceltilmesini önermiş, devrimlerin, toplumsal, politik ve kültürel yapıların, eylemleri ortak olan bir işbirliği içinde olmalarını öngörmüştür (Germaner, 1997: 58). Maciunas’ın bildirisinde, “Dünyayı ölü sanattan arındırın... Soyut sanattan, göz aldanmasına dayalı sanattan arındırın”; “Dünyayı Avrupalılaştırmadan arındırın”; “Sanatta devrimci bir akıntı ve taşmayı teşvik edin” gibi cümleler yer almıştır (Aktaran: Şenova, 2003: 121).

Fluxus, köklerini bir yandan Duchamp ve Dadacılığın yok sayıcı ve alaycı tavırlarından, diğer yandan da John Cage’in müzikteki yeni arayışlarından almıştır. Duchamp’taki hazır nesnenin karşılığı Fluxus sanatçılarına göre Cage’teki *hazır sestir* (Yılmaz, 2006: 262).

1962 yılında Almanya’da bir araya gelen bir grup avangard sanatçı, 1970’li yılların ilk yarısında da sürececek olan Fluxus hareketini resmen başlatmıştır (Antmen, 2000: 28). Almanya’dan sonra Fransa ve New York’ta, ayrıca birçok Avrupa kentinde, Japonya ve Kaliforniya’da çeşitli etkinlikler çerçevesinde kendini gösteren Fluxus, yaratımı ve yok oluşu, daha genel olarak da geçici olanı ön plana çıkararak yaşamın akışına gönderme yapmıştır. Burjuva tavır ve tutumunun şemalarını kırmak isteyen Fluxus sanatçıları, toplumsal kaygılar estetik düşüncelerden önce gelmiştir (Batur, 1995: 66). Estetik kaygıları arka plana iten Fluxus sanatçıları, bu düşünceler doğrultusunda sanat fikrini tümünden yıkmayı başaramadıysa da sanat bağlamında ele alınabilecek malzemelerin ve yöntemlerin sınırlarını genişletmekte önemli bir rol oynamışlardır (Antmen, 2009: 205). Dada ruhunu yeniden canlandıran Fluxus topluluğu, Happeningler, sokak gösterileri ve elektronik anti-müzik konserleri düzenlemiş, çeşitli Avrupa kentlerinde Fluxus festivalleri gerçekleştirmiştir (Antmen, 2000: 29; Batur, 1995: 66). Bu tür etkinlikler, 1960’ların tipik anarşi ortamının saldırgan libidinal enerjisinin boşaltılması için fırsat oluşturmuştur. Fluxus’un amacı

popüler kültürü canlandırmak değil, sanatçılara, müzisyenlere, avangard şairlere yepyeni kültür yaratma olanakları sunmaktır. Fluxus hareketlerinde, birbirine hiç uymayan, tutarsız ama mizahî yönü çok güçlü anlatım biçimleri sergilenmiştir. Fluxus, ortak bir üslup olmaktan ziyade, hiçbir zaman bir grup olamamış birbirinden farklı sanatçıların katıldığı ortak bir tavidir. Genellikle önceden planlanmayan Fluxus hareketlerinde rastlantının önemi büyük olmuştur (Batur, 1995: 66). 1960'lardaki Fluxus hareketi, geleneksel anlamdaki tüm sanatlara karşı seçenek oluşturmak amacıyla filmler, gösteriler, konserler, şenlikler düzenleyerek kendini gösterdiği için zaman zaman bir diğer gösteri türü Happening ile karıştırılmaktadır. Ancak o tarihlerde bir Happening esnasında, izleyicinin plansız katılımıyla olayın desteklenmesi ve yayılarak sürmesi hedeflenmiştir. Oysa Fluxus'ta, izleyicinin olaya katılımı hedeflenmişse bile, bu katılımın planlı olması öngörülmesi; izleyiciden olayın bir karmaşaya dönüşmesini engelleyen bir tutum içinde olması beklenmiştir. Ayrıca Fluxus gösterileri yinelenebilmiş, oysa Happening ancak bir kez yapılabilmektedir (Yılmaz, 2006: 266).

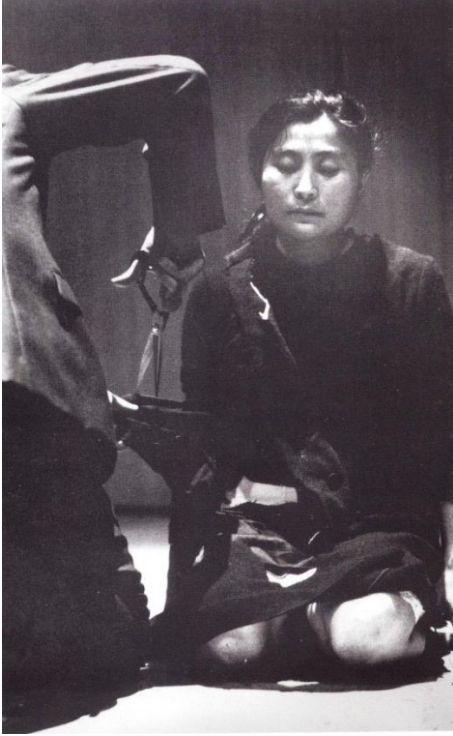
Macunias'ın yanısıra George Brecht, Dick Higgins, Nam June Paik (1932-2006), Yoko Ono, Ben Patterson (1934-), Phil Corner (1933-), Geoff Hendricks (1931-), Alison Knowles (1933-), Ay-O (1931-) Fluxus sanatçıları arasında yer almışlardır (Morgan, 2000: 194). Milan Knizak (1940-), Joe Jones (1934-1993), Takenhisa Kosugi (1938-), Takako Saito (1929-), Chieko Shiomi (1938-), Henry Flynt (1940-), François Dufréne (1930-1982), Per Kirkeby (1938-), Robert Filliou (1926-1987), Ben Vautier, Wolf Vostel (1932-1998), Ken Friedman (1949-), Ray Johnson (1927-1995), La Monte Young (1935-), Charlotte Moorman (1933-1991), Daniel Spoerri, Robert Watts (1923-1988) ve Joseph Beuys da Fluxus düşüncesini benimsemiş diğer sanatçılardır (Germaner, 1997: 58-59; Batur, 1995: 66).

İlk Fluxus şenliği Almanya'nın Wiesbaden kentinde Eylül 1962'de yapılmıştır. Bir ay boyunca *Fluxus Uluslararası En Yeni Müzik Şenliği* adıyla on dört dinleti gerçekleştirilmiştir. Dinletilerde La Monte Young, Pierre Mercure, Karlheinz Stockhausen, Phil Corner, Robert Filliou, George Brecht, Dick Higgins, Nam June Paik, George Maciunas ve başka sanatçıların besteleri seslendirilmiştir. Bu konserlerin birinde, Viyana'dan getirilen yaşamlarında daha önce hiç keman çalmamış keman *virtüözleri* sahnede üç saat boyunca keman çalmışlardır. Phil

Corner ise festivalin ilerleyen günlerinde *Piyano Etkinlikleri* adlı bir gösteri düzenlemiş; gösteriye katılanlar bir kuyruklu piyanoyu parçalamış ve açık artırmada satışa çıkarmışlardır. Festivallerdeki bir başka ilginç iş de, La Monte Young'ın müziği eşliğinde, Paik'in gerçekleştirdiği *Baş İçin Zen* adlı gösteri olmuştur. gösteride Young'ın “dümdüz bir çizgi çiz ve onu izle” gibisinden sözleri eşliğinde Paik, başını bir kaptaki domates suyu ve mürekkep karışımına daldırarak, yere serilmiş olan uzunca bir kâğıdı başıyla boyamıştır. *Baş İçin Zen* adlı, bir müzik parçası, bir gösteri ve bir resimden oluşan bu ortak çalışmayı sanat ve sanatçıyı kutsallaştıran sanat piyasasına yapılmış bir eleştiri olarak da okumak mümkündür (Yılmaz, 2006: 263-264).

Fluxus sanatının erken örnekleri arasında George Brecht'in *Damlama Müziği* gibi aksiyonlar, hareketin performansa yönelik ilgisini gözler önüne sermesi açısından örnek teşkil etmiştir. Bu gibi aksiyonların özelliği, son derece kısa hatta anlık olması, tek bir ana odaklanmasıdır. Bu tür aksiyonlar, izleyicinin beklentilerini boşa çıkarmak, onu şaşırtmak, şaşırtarak uyarmak gibi dürtülerle gerçekleştirilmiştir. Amaç çoğunlukla gündelik gerçekliğin taze bir gözle kavranması olmuştur (Antmen, 2009: 205). Kore doğumlu performans ve video sanatçısı Nam June Paik'in durağan imge yerine hareket eden imgeler üzerine kurulu; televizyon gibi gündelik yaşamdan malzemeleri kullandığı işleri Fluxus akımında bu anlamda özellikle etkili olmuştur. (Morgan, 2000: 194). Fluxus sanatçılarının sanatçı ile izleyici arasındaki sınırları yok etmeye yönelik performansları ise, izleyicinin pasif konumunu dönüştüren, yeni bir sanat deneyimi yaşatan etkinlikler olarak dikkat çekmiştir. Örneğin, Yoko Ono'nun *Kesip Biçme İşi*'nde (1964), izleyiciden sanatçının üzerindeki giysileri makasla kesmesi istenmiştir (Antmen, 2009: 206). Fluxus'un ünlü temsilcisi Joseph Beuys 1962 yılında Nam June Paik ve George Maciunas aracılığıyla Fluxus'a katılmış, aynı sene *Toprak Piyano* adıyla ilk eylemini gerçekleştirmiştir. 1963'ten itibaren Fluxus olaylarına katılan sanatçı bu alanda çeşitli eylemlere imza atmıştır. Bunlar arasında, *Marcel Duchamp'ın Sessizliğine Paha Bıçılmaz*, *Eurasia* ve *Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır* gibi Fluxus performanslarının anlık etkisinin ötesine uzanan çalışmaları sayılabilir (Germaner, 1997: 59).

Şekil-107: Yoko Ono, *Kesip Biçme İşi*, 1964.



Performans, Yamaichi Konser Salonu, Kyoto, Kaynak: Warr ve Jones, 2003: 74.

Şekil-108: Joseph Beuys, *Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır*, 1965.



Performans, Schmela Galerisi, Düsseldorf, Kaynak: Kleiner, 2009: 446.

Fluxus sanatçıları sanatın ulusal ve coğrafi hudutlarının, heykel ya da resmin katı sınırlarının ötesine geçmeye çalışarak, malzemenin devingenliğine önem vermişlerdir. Herhangi bir madde (ne çeşit olursa olsun), birleşik ve tam düşünceye - küresel kavrama - katkıda bulunabilmiştir. Açık ve dışa dönük bir hareketin, ideolojik kapalılığa izin vermediğine inanıldığından herkes bu eylemlere katılabilmektedir. *Belirlenmemişlik* ve *sınırsızlık* üzerinde ısrarla durulmasının nedeni budur. Burjuva sanat pazarı mantığına karşı olduğu için, Fluxus ilkelerinden biri de nesne üretiminden uzak durmak olmuştur. Ancak ileriki yıllarda Maciunas, *Fluxshop* adı altında bir dizi dükkân açmış ve seri olarak üretilen ürünleri postayla sipariş yöntemiyle sembolik fiyatlara satmayı amaçlamıştır (Yılmaz, 2006: 267). Bu akımda kuramsal bir gruplaşma, yayınlar, betimlemeler ve Maciunas'ın çeşitli sanatçılardan toplayıp sergilediği *Fluxus-Maciunas* nesnelere çevresinde yoğunlaşmıştır. Çok sayıda çoğaltılmış yapıtlar, filmler ve çeşitli nesnelere oluşan Fluxus ürünlerinin hemen hepsi eklektik bir nitelik taşımıştır. Günümüze kadar süregelmiş ve yeni bir

kitle kültürü yaratmış olan Fluxus, bir akımdan çok yaşayan gerçek mite dönüşmüş bir anlayıştır (Germaner, 1997: 59).

Şekil-109: Çeşitli Sanatçılar, Fluxkits, 1964.



Tasarım ve Sergileme: George Maciunas, Bavlul: 30.4x44.4x12.7 cm, Diğer Nesnelere (çeşitli boyutlarda), Gilbert ve Lila Siverman Fluxus Koleksiyonu, Detroit, Kaynak: Higgins, 2002: 7.

Şekil-110: George Maciunas, Fluxpost (Gülümsemeler), 1977-78.



Delikli Posta Pulları, 26.3x20.9 cm, Gilbert ve Lila Siverman Fluxus Koleksiyonu, Detroit, Kaynak: Higgins, 2002: 30.

Küratör René Block, Fluxus'un 1982'de yirminci, 1992'de otuzuncu ve 2002'de kırkıncı yıldönümleri nedeniyle büyük sergiler düzenlenmesinde ve geniş kapsamlı kataloglar çıkarılmasında önemli rol oynamış, 1995'te küratörü olduğu Uluslararası 4. İstanbul Bienali kapsamında Fluxus işlerine önemli ölçüde yer vermiştir (Yılmaz, 2006: 268).

Fluxus'un hedefi, farklı ulus ve görüşleri bir potada eriterek, benmerkezci olmayan, ulusallık karşıtı ortak bir zemin oluşturmak ve yeniliğe açık müzikçi, dansçı, ressam, heykeltıraş, şair ve her türden sanatçıyı bir araya getirmek olmuştur. Sanat ve sanatçının her türlü ayrıcalıklı konumunu reddetmiş, bunun yerine basit, eğlendirici, yetenek gerektirmeyen bir tavrı savunmuştur. Kendi öncüsü saydığı Dadacılık gibi, bireyin her türlü entelektüel, fiziksel, özellikle de siyasal baskıdan kurtulması gerektiğine inanmıştır. Burjuva değerlerine saldırması bağlamında,

Fluxus'un politik bir başkaldırı içeriği olduğu da söylenebilir. Burjuvazi; sanat, sanatçı ve sanat yapıtı dâhil her şeyi allayıp pullanarak alınıp satılan bir mala dönüşmüştür. Fluxus en başından beri bu duruma başkaldırmış, sanatçının bir deha olarak allanıp pullanmasını, ayrıcalıklı bir yerinin olmasını doğru bulmamıştır (Yılmaz, 2006: 268-270).

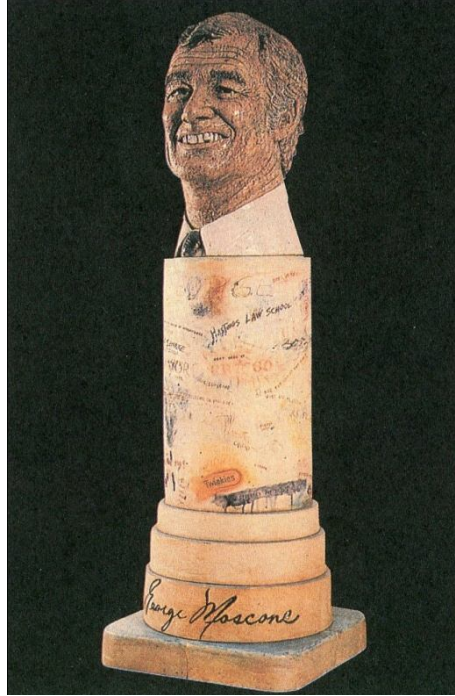
Funk Art: Dadacılık ve Pop Art'ın bir bileşimi olmakla birlikte tavır olarak *dehşet* ve nörotik bir teşhircilik içinde olan Funk Art, 1960'ların anarşist tavırlarını benimseyen yer altı kültürlerinin bir uzantısı olarak ortaya çıkmıştır. Bu nedenle *Dehşet Sanatı* olarak da tanımlanmıştır. 1960'ların ortalarında gücünü çeşitli alanlarda duyuran gençlik, görsel sanatları da etkileyerek, uyuşturucu etkisinde yapılan resimlerin, gösterilerin ve yoz beğeniyi yücelten, biçimden çok içeriğe önem veren yapıtların ortaya çıkmasına ve hızla yayılmasına neden olmuştur. Bu tür uygulamalar yerleşmiş toplum yapısının dışında kalmayı amaçlayarak ona karşı bir savaşa girmiş olan bir inanç grubunun yansımaları olmuştur. Bununla birlikte, giderek estetik nitelikleri de tümüyle dışlamayan ses, renkli duman, dia gösterileri, stroboskopik ışıklandırmalarla birçok duyuyu eş zamanda harekete geçiren *sinestetik* (farklı duyular arasında ilişki kuran) sanat yöntemlerini gündeme getirmişlerdir (Erzen, 1997a: 436).

Beat Generation şairlerinin etkisinde kalmış olan Funk, eksantrik, şehvet ve küstahlık gösterilerine düşkün, muzip, çoğu zaman da kaba olmuştur. Bu akım içinde yer alan yapıtlar, Roy de Forest'in (1930-2007) antropomorf hayvanlarından Robert Hudson'un (1938-) canlı renklerdeki soyut heykellerine kadar çok geniş bir yelpazeye yayılmıştır (Batur, 1995: 68).

Funk Art önce Kaliforniya'da ortaya çıkmış, 1967'de Berkeley'deki Kaliforniya Üniversitesi'nde açılan *Funk Art* adlı sergide David Gilhooly (1943-) ile Robert Arneson (1930-1992) bu akım doğrultusunda ürettikleri seramik işleriyle dikkat çekmişlerdir. Bu akım dâhilinde, deneysel sanatçılar Bruce Conner ve Paul Thek (1933-1988), İngiliz Pop sanatçı Colin Self (1941-) heykelleriyle insana dehşet veren manzaralar yaratmışlardır (Erzen, 1997a: 436). Billy Al Bengston (1934-), Robert Brady (1946-), Stephen De Staebler (1933-2011), Viola Frey (1933-2004), Ron Nagle (1939-), Richard Shaw (1941-), Peter Voukos (1924-

2002), William T. Wiley (1937-) gibi acayip gereçler kullanmaktan hoşlanan Funk sanatçıları, Dada ve Yeni Dada'nın bozguncu ve yıkıcı anlayışından büyük ölçüde etkilenmişlerdir. Popüler kültür üstünde etkili olmak istemiş ve daha sonraki yıllarda yavaş yavaş Pop Art'a yaklaşmışlardır (Batur, 1995: 68).

Şekil-111: Robert Arneson, *George'un Portresi*, 1981.



238.8x80x79.4 cm, Foster Goldstrom, New York, Kaynak: Batur, 1995: 68.

Kaliforniya'dan sonra New York'ta etkisini sürdüren akım, daha sonra sırasıyla İngiltere, Almanya, Fransa, Hollanda başta olmak üzere bütün Avrupa ülkelerinde yaygınlaşmıştır. Avusturya'da Gunter Brus (1938-) bu akımın dehşet ve pornografi dolu örneklerini üretmiştir. 1970'lerin sonuna doğru özellikle müzik, tiyatro ve deneysel sinema dallarına yayılan akımın bazı yapıtları ve bazı abartılmış biçimlemeler, aynı yıllarda ortaya çıkan Yeni Dışavurumculuk eğilimleri ile çağrışım yapmıştır (Erzen, 1997a: 436).

Malzemeler, Süreçler ve Arte Povera / Yoksul Sanat: 1960'lı ve 1970'li yıllarda, kömür, iç yağ, çelik, keçe, ot, süt vb. çok çeşitli malzemelerle gerçekleştirilen, öncelikle yapım sürecini, yapıtın oluşumu sırasında geçen evreleri ve zamanın yapıt üzerinde yaptığı değişiklikleri göstermeye yönelik çalışmalar için kullanılan Process

Art yani Süreç Sanatı terimi dikkat çekmiştir (Germaner, 1997: 53; Batur, 1995: 99). Süreç Sanatı örnekleri çoğu kez malzemelerin organik, canlı yönünü vurgulamıştır. Zamanın akıcılığını duyarlı kılmayı, çoğu kez bir dönüşümü, bir süreci görselleştirmeyi akla getirmiştir. Bu durumda, Kavramsal Sanat'la Süreç Sanatı arasındaki sınır, bir bakıma düşünce ile yaşam arasındaki sınır gibi oldukça belirsizdir (Germaner, 1997: 53).

Şekil-112: Eva Hesse,
Not Yet, 1967.



File, Polietilen Levha, Kâğıt,
Metal Ağırlıklar, İp, 180.3x
39.4x21 cm, San Francisco
Modern Sanat Müzesi,
Kaynak: Cottington, 2005: 85.

Şekil-113: Lucas Samaras, *İsimsiz*, 1973-74.



Foto-Transformasyon, 7.6x5 cm, Arnold ve Milly Glimcher
Koleksiyonu, New York, Kaynak: Hunter vd., 2000: 369.

On Kawara (1932-) her gün, yapıldığı günün tarihini rakamlarla betimleyen bir tuval yaparak zamanı görselleştirmiştir. Sanatçı tuvalini 24 saatte tamamlayamadığı takdirde onu yok etmiştir. 1971 yılında sanatçı, 1966 ile 1970 yılları arasında aynı yöntemle gerçekleştirdiği, üzerleri rakamlarla kaplı dört sütun sergilemiştir. Burada geleneksel bir aracı, zamanın nesnelleştirilmesi girişimine uygulamıştır. Douglas Houbler (1924-) *Duration Pieces*'da (Süre Parçalar) zamanı etkin bir öğe olarak kullanmıştır. Houbler *Davranışlar Biçime Dönüştüğünde* sergisi için *uzaklıkla ilişki*

kurarak zamanı görsel hâle getirmiştir. Bu yapıtında sanatçı bütün Amerika'yı dolaşmak üzere bir paketi postaya vermiş ve paketin gideceği uzun yolu harita üzerinde işaretlemiştir. Houbler'ın bu çalışması aynı zamanda, Süreç Sanatı ile aynı dönemlerde faaliyet göstermiş olan, posta kurumunun tüm ürünlerini kapsayan Mail Art (Posta Sanatı) kapsamı içinde de değerlendirilebilir. Zaten pek çok kavramsal sanatçı, çeşitli sanatsal eğilimlerin sunduğu olanaklardan, bunları ayırt etmeksizin sırasıyla yararlanmıştı (Germaner, 1997: 53-54).

Arte Povera ise 1960'ların ikinci yarısında yoğunlaşan kavramsal temelli özgürlükçü sanat hareketlerinin İtalyan kanadıdır. Dönemin diğer neo-avangard sanatsal yaklaşımları gibi sanat piyasasının ticari çarklarına bir başkaldırı niteliği taşıyan akımın başlıca özelliği, gelip geçici, atık, doğal malzemelerin kullanımınıdır (Antmen, 2009: 213). 1967 yılında İtalyan küratör ve yazar Germano Celant (1940-) tarafından ortaya atılan Arte Povera terimi, 1960'lı yılların ortasından 1970'li yılların sonuna kadar kullanılmıştır. Hepsi İtalyan olan Giovanni Anselmo (1934-), Alighiero Boetti (1940-1994), Luciano Fabro (1936-2007), Yunan asıllı Jannis Kounellis (1936-), Mario Merz (1925-2003), Giulio Paolini (1940-), Giuseppe Penone (1947-), Michelangelo Pistoletto (1933-) ve Gilberto Zorio (1944-) gibi sanatçıların gündelik malzemeler kullanarak ürettikleri, genelde üç boyutlu yapıtları tanımlamak için kullanılmıştır. Yoksul Sanat anlamına gelen bu terimin çevresinde birleşen sanatçılar, doğaya, tarihe ve çağımız yaşam biçimine göndermede bulunan bir sanat yapmışlardır (Antmen, 2000: 11). Bu idealist sanatçılar, dokunulabilir, görülebilir bir evrende güçlü bir biçimde kök salmış bir sanatın kurtarıcı erdemlerine inanmışlardır. Yapıtları genellikle beklenmedik etkilerle duyarlılığımıza seslenmiştir (Batur, 1995: 58). Sözelimi Michelangelo Pistoletto'nun, Milo Venüsü'nü paçavralar arasında betimleyen *Çaputçu Venüs* (1967) adlı eseri, tarihsel, sınıfsal, kültürel farklılıkları düşündürmek adına önemli Arte Povera örneklerindedir (Antmen, 2000: 11).

Şekil-114: Michelangelo Pistoletto, *Çaputçu Venüs*, 1967.



Heykel, Mika, Paçavralar, Bay ve Bayan Tommaso Setari Koleksiyonu, New York, Kaynak: Hunter vd., 2000: 359.

1967'den itibaren Cenova, Milano, Roma ve Torino gibi İtalyan kentlerinde sergiler açan genç İtalyan sanatçıların malzemelere ve süreçlere yönelik açık ve deneysel tavrı, Arte Povera'nın başlı başına bir akım olarak nitelendirilmesinde etkili olmuştur. Ortak özelliklerinin yanında her biri farklı arayışlarda olan İtalyan sanatçıların, resim, heykel, asambraj, enstalasyon ya da performans gibi farklı ifade araçları arasında bir ayırım yapmayı aksine belli kategorileri açıkça dışlamaları söz konusu olmuştur. El işine ve yoğun emek gerektiren süreçlere yönelik belirgin bir eğilimi olan ve kavramsal olarak zanaat - sanat arasındaki kültürel ayrımlara değinen Arte Povera sanatçıları arasında, naylon, bakır teller gibi alternatif malzemeler kullanan ama geleneksel bir yöntem olarak dokumayı tercih eden Marisa Merz (1935-) gibi sanatçılar yer almıştır. Akımın malzeme çeşitliliğini gösteren sanatçıları arasında, Giovanni Anselmo, su, plastik, sebze gibi malzemeler kullanarak gerilim, enerji, yerçekimi gibi olguları görselleştirme çabası içinde olmuş; Pino Pascali (1936-1968), konserve kutuları, peluş, saman gibi malzemeleri dönüştürerek hayvan ve bitki formlarını akla getiren heykeller yapmış; Pier Paolo Calzolari (1943-), duman, buz, tütün gibi malzemelerle süreçsel enstalasyonlar sergilemiş; Gilberto Zorio ise buharlaşma, basınç, ısınma ve nemlenme gibi doğal fizik yasalarına

göndermede bulunduğu enstalasyonlarında izleyicinin fiziksel katılımının ortama kattığı enerjiyi bir malzeme gibi kullanmıştır (Antmen, 2009: 213-215). Mario Merz ise insanların barınma gereksinimlerine gönderme yaptığı *İglooları* için neon lambalar ve taşlar kullanmıştır (Demirkol, 2008: 168). Yunan asıllı sanatçı Jannis Kounellis, pamuk, demir, ateş, çelik ve fotoğrafın yanı sıra canlı hayvan gibi malzemelerle ilginç mekânlar kurgulamıştır. 1969'da Roma'da Attico Sanat Galerisi'nde canlı atları sergilemesi büyük sansasyon yaratmıştır (Yılmaz, 2006: 250-251).

Şekil-115: Jannis Kounellis, *İsimsiz*, 1969.



Canlı Atlar, Attico Galerisi, Roma, Kaynak: Yılmaz, 2006: 251.

Celant, *Arte Povera* adıyla kaleme aldığı tanıtım yazısında, bitki ve minerallerin yanı sıra sanat arenasında artık canlı hayvanların da yerlerini aldığını belirtmiştir. Ona göre sanatçılar doğayı yansıtan imge yaratıcıları değil, doğanın birer parçası olmalıydılar. Sanatçının, gerek zihinsel gerekse ruhsal varlığını yeniden keşfetmek için, tıpkı bir simyacı ve büyücü gibi doğal varlıkların kökenlerine inmeleri ve yeni düzenlemeler yapmaları gerektiğini savunmuştur. Bakır, su, nehir, toprak, kar, ateş, hava, taş, elektrik, yerçekimi, büyüme ve yükselme gibi şeyler, sanatçıya yol gösteren en dolaysız şeyler olmuştur. Celant, önemli olanın doğaya egemen olmak ya da yansıtmak değil, doğayla birlikte yaşamak olduğunu vurgulamıştır (Aktaran: Yılmaz, 2006: 249). Ona göre Arte Povera akımı, doğal unsurların olağanüstü değerinin ve büyümlü varoluşunun sanat aracılığıyla keşfi ve

sunumudur. Bir bitkinin büyümesi, bir mineralin kimyasal tepkimesi, bir nehrin akışı, kar yağışı, otların ve toprağın hâli, bir ağırlığın yere düşüşü vb. bunların hepsinde doğal varoluş yasalarının sırrı saklıdır (Antmen, 2009: 216).

2. 2. 2. 1960'lı Yıllarda Moda

Bu dönemde haute couture modası etkisini yitirmeye başlamış, prêt-a-porter (hazır giyim) önem kazanmıştır. Fransa'da 1950'lerin başında el yapımı giyimin %85 oranında olduğu tahmin edilirken, 1966'da fabrika üretimi giyimin, toplamın 2/3'ünden daha fazla olduğu gözlemlenmiştir (Barthes, 2006: 145). Tasarımcılar, çoğu kadının artık uzun süren couture provalarına vakit harcamak ve sadece kısa bir süre giyecekleri giysilere çok para vermek istemediklerini kabullenmiştir (Laver, 2002: 265).

Büyük Fransız modaevlerinin çoğu seri üretimle ilgili tehlikeyi sezmiş yeni üretim biçimleri hazırlamaya başlamışlardır. Fakat yenilikçi ve seçkin el yapımı tasarımlarından gelen ünlerini devam ettirmekle birlikte bunlar artık öncelikli gelir kaynakları olmaktan çıkmıştır. Kârlar ve finansal kapasite geniş yelpazede ve daha büyük miktarlarda endüstriyel olarak üretilen moda ürünleri aracılığıyla sağlanmaya başlamıştır (Lehnert, 1999: 158). 1960'lar boyunca Pierre Cardin (1922-), André Courrèges (1923-) ve Paco Rabanne (1934-) gibi tasarımcılar haute couture fikrinin deneysel ve sanatsal moda olmasının öncülüğünü yapmışlardır. Talep ettiği çok yüksek fiyatlardan dolayı bu tür moda, zamanla Mary Quant (1934-) gibi butik moda tasarımcıları ve Rudi Gernreich (1922-1985) ve Ralph Lauren (1939-) gibi Amerikalı tasarımcılar karşısında önemini yitirmiştir (Jones, 2005: 39).

Prêt-a-porter modası, toptan satış yapılan büyük mağazalar ve butik piyasasına yönelik üretilen farklı fiyat seviyelerinde çok çeşitli elbiseleri içermektedir ve günümüzde moda fuarları için model organizasyon hâline gelmiştir. Pierre Cardin, 1959'da bir prêt-a-porter koleksiyonu sergileyen ilk modacıdır. Yves Saint Laurent (1936-2008) ise 1966'da Seine Nehrinin sol kıyısında Saint-Germain'de ilk prêt-a-porter mağazası Rive Gauche'u açmış ve bağımsız butiklerin doğuşu böylece gerçekleşmiştir. Bu durum alışverişte açık bir devrimi başlatmıştır (Jones, 2005: 39).

Anarşist ve eksantrik moda anlayışıyla ünlü olan Londra, özellikle bu dönemde genç ve çoğunlukla aykırı trendleriyle uluslararası modada büyük yankı

uyandırmıştır. Bu dönemde moda endüstrisi yönünü Londra'ya dönmüştür denilebilir (Jones, 2005: 41; Worsley, 2011: 105). *Swinging London* modası büyük yankı uyandırmış, meşhur Carnaby Caddesi modanın merkezi olmaya başlamış ve Paris couture'ünün önüne geçmiştir (Polan ve Tredre, 2009: 113).

Bu dönemde sanki moda dünyası aniden rengi ve özgürlüğü keşfedivermiştir. Yüzyıllar süren kısıtlamaların ardından çok hızlı gelişen bir özgürlük dalgası yayılmış ve mini etek bu özgürlüğü tek başına özetlemiştir (Yapp, 2005f: 228). Bazı çevrelerce 1960'ların en etkili sembolü kabul edilen mini eteğin yaratıcısı İngiliz modacı Mary Quant, bu dönem boyunca Paris, Milano veya New York'tan neredeyse tam olarak bağımsız bir biçimde bilinçli bir İngiliz tarzını oluşturmayı başarmıştır (Bragg vd., 1999: 91). Basit papatyâ desenleri, genç kadınlar için kısa etekler, PVC yağmurluklar ve hacimli kol çantaları moda dünyasındaki yerini almıştır. Bu dönemde, Amerika'daki pahalı okul öğrencileri kostümlerinden oluşan ve sonsuz tercih imkânı sağlayan bir kartopu olarak tanımladığı meşhur Ginger Group koleksiyonunu tanıtmıştır (Watson, 2007: 335). Pantolon takımlar Quant tarafından 1960'larda Londra'da popülerleştirilmiştir. Ucuz ve moda kıyafetlere yönelik talep, butiklerin ve bağımsız mağazaların da artmasını sağlamıştır (Jones, 2005: 42).

Laura Ashley de (1925-1985) romantik tarzıyla 1960'larda adından söz ettirmiştir. Fırfırlı elbiselerin ve uzun bol eteklerin savunucusu Ashley bu işe ipek serigrafî baskı yaparak başlamıştır. 1968'de ilk Londra mağazasını açmasıyla birlikte Laura Ashley Limited Şirketi kurulmuştur. Moda alanına geçmesinde Hippi modası etkili olmuştur. Tasarım mantığı; kabarık kollar, gömlekler, püsküller, bol etekler, bele oturan kısa ceketler ve yama şeklinde cepleri olan kıyafetler üzerine kuruludur. Değişik pamuklu kumaşlara şerit, çiçek süsleme ve puan baskılar yapmıştır (Watson, 2007: 158).

Bu dönemde Courrêges, Cardin, Rabanne, Yves Saint Laurent, Jacques Esterel (1918-1974) ve Emanuel Ungaro (1933-) gibi moda tasarımcıları Dior ve Chanel tarafından üretilen elitizmi baltalamaya başlamışlardır. Hatta couture statükosuyla taban tabana zıt bir tavır sergileyen Courrêges, 1960'larda zarif bir biçimde aynı tarzlarını yeniden işleyen Chanel için; "Chanel hâlâ işleyen ama etkisiz olan eski Rolls, bense Ferrari'yim" diyerek aralarına keskin bir sınır koymuştur (Aktaran: Barthes: 2006, 146).

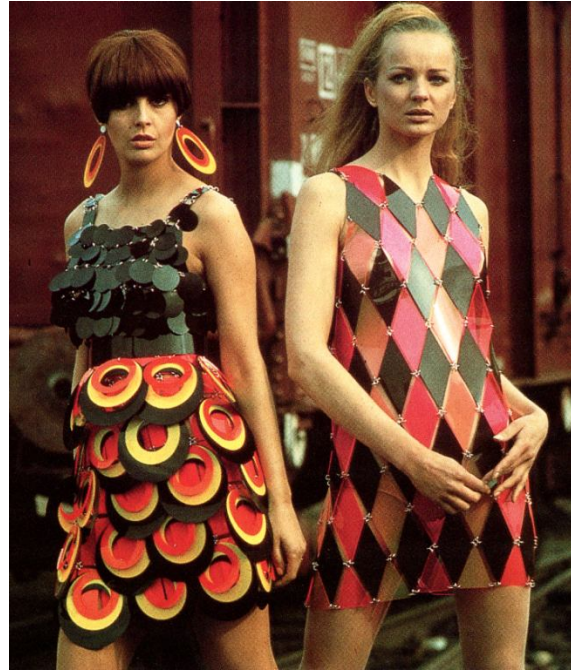
André Courrèges 1960'ların en yenilikçi modacıları arasında yer almıştır. Sadelik ve işlevselliği birleştirerek yarattığı modada fütüristik görünümü savunmuştur. Kalçaya oturan *hip-hugger* türü pantolonlarını (dizlere kadar dar dizlerden sonra açılan) kutu biçiminde küçük başlıklarla tamamlanmıştır. Aynı zamanda bazen dar bazen bol paçalı bazen kısa bazen uzun tek parça tulumlar tasarlamıştır (Lehnert, 1999: 159). Bu dönemde modada Fütürizmi sunan bir diğer modacı da Paco Rabanne'dır. Rabanne 1960'ların modasında gerçek bir etki yaratmıştır. 1966'da tasarladığı gece elbisesinde çok renkli plastik diskleri ve onlarla uyumlu küpeleri, zincirli zırhları ve alüminyum elmasları fütürist bir yaklaşımla kullanması büyük yankı uyandırmıştır (Watson, 2007: 341).

Şekil-116: André Courrèges, Siyah Beyaz Fütüristik Tasarım, 1965.



Kaynak: Laver, 2002: 264.

Şekil-117: Paco Rabanne, Plastik Geometrik Parçalardan Yaptığı Elbiseler, 1960 Sonları.



Kaynak: Bond, 1996: 43.

Roma'da Cinecitta film stüdyosu, Federico Fellini'nin 1960 tarihli meşhur filmi *La Dolce Vita* (Tatlı Hayat) ile Roma'yı popüler kılmış ve dünyanın her yerinden gelen film yıldızları önemli modacıların atölyelerine akın etmiştir. Bu yüzden İtalyan haute couture'unün merkezi konumu değişikliğe uğramıştır. 1970'lerde Krizia, Missoni ve Ken Scott, koleksiyonlarını Kuzeydeki fabrikalarda seri olarak üretebileceklerini keşfetmiş ve aynı zamanda Milano'da işlerini

sergilemeyi sürdürmüşlerdir. Walter Albini (1941-1983) ve Jean-Baptiste gibi tasarımcılar da bu zincire katılmıştır. Ve İtalyan üretiminin yeni enerji merkezi olan hazır giyim modası da böylelikle doğmuştur (Forti, 1999: 73).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında bebek doğumlarında yaşanan patlama sonucunda; 1960'larda hem işgücünde hem de endüstrilerin müşteri miktarında bir büyüme söz konusu olmuştur. Moda endüstrisi de doğal olarak iddialı bir tavır sergilemiştir. Üretim maliyetlerinin düşmesiyle daha fazla insan modayı takip etmeye başlamıştır. Tasarımlarda sezon koleksiyon anlayışı yaygınlaşmıştır. 1962'de ilk başkanı Norman Norell olan Amerika Moda Tasarımcıları Konseyi (CDFA) kurulmuştur (Polan ve Tredre, 2009: 113).

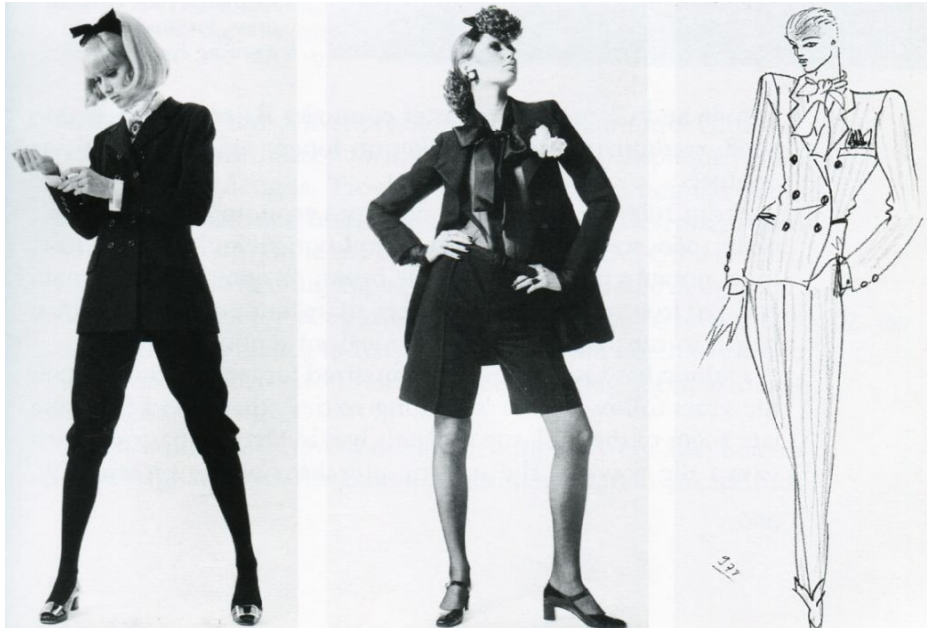
Amerikalı bir tasarımcının, “modaya meraklı olanlar ve moda değişimini uyarılar gençlerdir” sözünü aktaran Crane (2003: 234) genç insanların kısa ömürlü modalara ve akımlara çok çabuk karşılık verdiğini vurgulamıştır. 1960'larda genç tüketici sınıfı baskın bir biçimde, almaya güçlerinin yettiği ve yaşam tarzlarını tamamlayan moda ürünlerine sahip olmak istemiştir. Böylelikle moda kendi kalburüstü karakterini kaybetmiştir ve gençliğe has kitlesel bir kavram olmuştur (Lehnert, 1999: 154). Bu dönem modası, 1960-67 yılları arasında (dalgalanan altmışlar) neredeyse tümüyle gençlik üzerine odaklanmıştır. Paris, couture'ü ve hazır giyim seçkin sınıflarını yönlendirmeye devam ederken; Londra, gençlik tarzlarına öncülük etmiştir. Son moda giysiler, modaya uygun giyinmiş tezgâhtarlar, reklam hilesini kullanan iç mekânlar ve gürültülü pop müzik eşliğinde butikler, baskın perakende moda pazarı olmaya başlamıştır (Laver, 2002: 261). Butikler, ceplerindeki parayla ucuz ve şık giysiler almak isteyen genç grubun ihtiyacını karşılamıştır. Mary Quant'ın 1955'te Londra'da açtığı *Bazaar*'ı, bu tarz yüzlerce butiğin ilk örneğidir. Bazı alışveriş merkezleri bu fikri benimseyip kendi bünyesinde butikler açmıştır. Dönemin ilk yıllarında butikler heryere yayılmıştır. İngiltere Kensington'daki *Biba* bunların belki de en ünlüsü olarak kabul görmüştür (Wilson, 2005: 152)

Paris Moda Federasyonu okulundan (Ecole de la Chambre Syndicale de la Couture Parisien) ziyade İngiliz sanat okullarından mezun olan genç tasarımcılar, sokak tarzlarından, Pop Art ve grafik Op Art gibi modern sanat akımlarından etkilenmişlerdir. Moda bu dönemde büyük oranda, müzik ile tanımlanmıştır. Rock müzik akımları modaya yeni anlayışlar getirmiştir. Endüstri toplumuna adapte olmak

isteyen modacılar sanat ve müzik akımlarını moda uyarlayarak alıcı kitlesini genişletmişlerdir. Karşıt kültür kavramının merkezinde olan sanat, moda ve müzik birbirlerini büyük oranda etkilemiştir (Polan ve Tredre, 2009: 113).

Temel Giyinme Biçimleri ve Siluet: 1960'ların kadın silueti, Twiggy (1949-) adıyla bilinen model Lesley Hornby'nin en somut örneği olduğu çok zayıf, ergen öncesi dönemi andıran bir bedendir. Kadınlar, çok reklâmı yapılan cinsel çekicilik devrimine rağmen bu dönemde, kabarık kollu baby-doll elbiseleri, okul formaları tarzında tunikleri, golf pantolonları ve tabî ki mini etekleriyle çocuklar gibi görünmüşlerdir (Laver, 2002: 261). 1950'lerde kıyafetlerde belirgin olan cinsiyet farklılıkları, 1960'lı yıllarda iyice bulanıklaşmıştır. Erkekler uzun saçları ve dar kesim kıyafetleriyle kadınsı iken kadınlar kısa saçları ve pantolon takımları, spor kıyafetleri, tulumları ile daha aktif, bağımsız ve maskülen bir tarz sergilemişlerdir (Polan ve Tredre, 2009: 113). Modada gün geçtikçe yayılan unisex kavramı ile bu dönemde ilk kez kadın ve erkek kıyafetleri aynı butiklerde satışa sunulmuştur. Kadınlar için tasarlanan smokinler, golf pantolonları, pantolon etekler ve pantolon takımlar bu unisex görünümün örnekleridir (Laver, 2002: 265).

Şekil-118: Yves Saint Laurent, (soldan sağa) Golf Takım Elbisesi (1967); Pantolon-Etek (1968); Erkek Takım Elbisesi Çizgisinde Pantolon Takım (1969).



Kaynak: Laver, 2002: 265.

Şekil-119: Mary Quant, Pantolon Takımlar, 1960'lar.



Kaynak: Jones, 2005: 43.

Bu dönemde mavi, gri, pembe ve siyah renk, haute couture kıyafetlerde tercih edilen renkler olmuştur. El yapımı brit düğmeler, parlak saten kumaşlar, Paco Rabanne'ın yarattığı metal plakalı şov elbiseleri ve Jackie Kennedy (1929-1994) stili tuvaletler 1960'ların haute couture modasına damgasını vurmuştur. Mini eteklerle başlayan modadaki radikal değişim, daha sonra lanse edilecek transparan kıyafetlere altyapı hazırlamıştır. 1960'ların geniş repertuarına damgasını vuran transparan moda 2000'li yıllara kadar güncelliğini korumuştur. 1960'lı yıllarda günlük giyimde bel çizgisinin, kalça ile bel hattı arasında düşük bir hat çizdiği görülmüştür. Şömiziye, bato, bisiklet, yuvarlak ve bebe yakalar, ceket ve kabanlarda kruvaze kapanışlar, truvakar kollar, manşetli kollar, düşük japone kollar, girik kol oyuntuları, spor dikişli kapaklı cepler, büyük plaka cepler, safari stili cepler, kup ve pensler, spor dikişler, büyük düğmeler, kıyafetin kendi kumaşından yapılmış kemerler, minik fiyonklar tasarımları tamamlayan öğelerdir (Dereboy, 2004: 154-155).

Bu dönemin gece giysilerinde, ayak bileklerine kadar inen tuvaletler, Yunan tarzı tek omuzlu, dikdörtgen veya yuvarlak dekolteli, işlemeli ve drapeli şifon tuvaletler, bel hattı düşük veya göğüs çizgisine yakın iki renkli tasarlanmış gece kostümleri ve truvakar kollu, kürk bordürlü gece pardösüleri görülmüştür. Ayrıca

tüm vücudu saran, kalça hattından bol büzgü ile diz üstüne inen etekler, A line, tüp line ve anvelop gibi çeşitli tarzlarda etekler giyilmiştir. V şeklinde sırt dekolterleri, bato ve kayık yakalar, dantelli mini elbiseler, desenli şifon kokteyl elbiseleri, siyah kokteyl elbiseleri, puanlı ve çizgili Pop Art tarzı tasarımlar, iki parçadan oluşan göbek üstünde birleşen mini elbiseler ön plana çıkmıştır (Dereboy, 2004: 154-155).

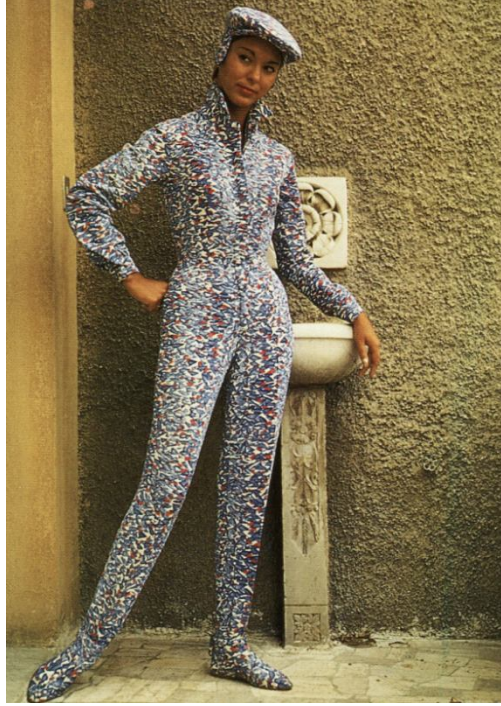
1960'ların sonunda ortaya çıkan Çingene modasıyla giyim kuralları altüst olmuştur. Çarpıcı renklerden oluşan desenli, fırfırlı, bol büzgülü etekleri, yuvarlak açık yakalı bluzları, kocaman halka küpeleri, sıra sıra takılan rengarenk boncukları ve örgü şallarıyla kadınlar ilginç bir görünüm yaratmıştır. Modacılar bu dönemde, Toulouse Lautrec (1864-1901), Van Dyck (1599-1641), Rembrant, Goya (1746-1828) gibi ünlü ressamın tablolarından esinlenerek renklerini seçmişlerdir. Dönemin sonunda beyaz, Doğu sarısı, Flaman pembeleri, sürgün yeşilleri moda olmuştur (Komsuoğlu vd., 1986: 28, 30).

1960'lar boyunca erkek giyimi yaratıcı genç tasarımcıların oldukça ilgisini çeken bir konu olmuştur. Daha az resmî, daha gösterişli ve özellikle daha renkli bir erkek giyim tarzı bu dönemde keşfedilmiştir. *Hipster* pantolonları (kalçadan dökümlü pantolonlar), yüksek yakalı gömlekler ve geniş, canlı renkli ve desenli kravatlar ('kipper' kravat) moda olmuştur. Bu dönemde jean pantolonlar yine popülerdir ve denim kumaş aynı zamanda gömlek, ceket ve şapka yapımında da kullanılmıştır. Gençler ve öğrenciler kara ve deniz kuvvetlerinin üretim fazlası üniformalarının müşterisi olmuştur. 1954'te Bill Green tarafından açılan *Vince*, New York Batı Soho'daki ilk erkek giyim butiklerinden biridir. Butiğin kıtalararası tarzındaki giysileri özellikle eşcinsel erkekleri hedef almıştır ve aynı zamanda sipariş yoluyla satış da yapmıştır. Üç yıl sonra önemli erkek giyim tasarımcısı John Stephen (1934-2004) Carnaby Caddesindeki modern erkek giyim mağaza zincirinin ilk halkasını kurmuştur. Stephen'in ilk müşterileri, dönemin baskın altkültür grubu olan ve modern İtalyan tarzına ilgi duyan Mod'lar olmuştur. 1962'de Batı Soho, alanında uzman erkek giyim mağazalarıyla meşhur olmuştur. John Paul'un *Kral Kitchener'in Hizmetkârıyım* isimli, eski askeri üniformalar ve Birleşik Krallık bayrağı tasarımlarıyla süslenen giysiler satan butiği bunlardan biridir (Laver, 2002: 262).

Genellikle Amerikalı erkekler yeniliğe karşı daha kapalı olmalarına rağmen 1960'ların ortalarında istisnaî olarak yeni trendler görülmüştür (Laver, 2002: 264).

Bu dönemin spor giyiminde iki parçalı kayak giysileri, şort-mini bluz kombinasyonları, girik kollu, göbeği açıkta bırakan mini, cepli, püsküllü yazlık bluzlar, Çin stili bluz-pantolon takımlar, kapri pantolonlar, denizci stili çizgili bluz-pantolon takımlar görülmüştür (Dereboy, 2004: 156).

Şekil-120: Emilio Pucci, 1980'lerin Likralı Tek Parça Spor ve Egzersiz Giysilerine İlk Örnek Teşkil Edebilecek Şık Kayak Kıyafeti, 1960.



Kaynak: Mendes ve De la Haye, 2010: 173.

1950'lerin sonunda korse için kullanılan lastiğe alternatif olarak geliştirilen süper-esnek icat *likra*, 1960'larda deniz kıyafetleri, kayak kıyafetleri ve yeni dikişsiz iç çamaşırlar için önemli bir materyal olmuştur. (Worsley, 2011: 127). 1960'lar tıpkı 1920'lerde olduğu gibi androjen figürü geri getirmiştir. Bu görünüm 1960'ların iç çamaşırı modasına da yansımıştır. İç giyim etkisi azaltılarak göğüs hattı düzleştirilmiş, sütyenlerde destek özelliği kullanılmamıştır (Richards, 1998c: 26; Laver, 2002: 261). 1950'lerin yapılı sütyenleri ile birlikte korseler, kuşaklar, çoraplar ve askılar gibi tuzaklar çıkarılıp atılmıştır. Likralı ürünler, tüm beden streç giysileri, beyaz ve bej gibi klasik iç çamaşırların yerini alan parlak ve canlı renkli desenli çamaşırlar popülerleşmiştir (Richards, 1998c: 26). Çorap üreticileri, file çoraplar, dantel desenli çoraplar ve ağır denyeli çoraplar üretmişlerdir. Sürekli kısalan

eteklerin altına gençler, Mary Quant tarafından 1965'te tasarlanan parlak renkli çoraplar ve taytlar giymişlerdir (Mendes ve De la Haye, 2010: 189).

Bu dönemin mayo ve bikinilerinde derin dekolte, düşük bel hatlı sportif üstler ön plana çıkmış, elbise stili ve tulum tarzındaki mayolar da ilgi çekmiştir. Mayo dekoltelelerinde halkalar kullanılmış, derin göğüs dekoltesi ortaya çıkartılmıştır. Düşük bacak oyuntusu mayoların çizgisini belirlemiş, minik çiçekli bikiniler, Op Art stili tasarımlar, çizgili ve çeşitli desenlerde parlak renkli mayo kumaşları dikkat çekmiştir. 1960'larda plastiğin keşfi modada da yankı uyandırmış, bu teknoloji iç çamaşırından mayoya kadar her alanda kullanılmıştır (Dereboy, 2004: 156-157).

Bu dönemde şapkacılık ticareti düşüş göstermiştir. Bununla birlikte parti, düğün gibi özel günlerde giyilen şapkalar, sahte kürkten boneler ve özellikle denizciler tarafından giyilen, arka kısmı sırta doğru uzun olan, su geçirmeyen PVC *sou'wester* şapkaların üretimi sürmüştür (Mendes ve De la Haye, 2010: 186). 1960'ların ikinci yarısında ise *kırmızı başlıklı kız* kapüşonları, değirmenci bereleri, ressam Van Dyck'in eserlerinden esinlenilerek yapılan büyük fötr şapkalar, türban ve sarık stili şapkalar, kolonyeller (sıcağı geçirmeyen mantarlı şapka) ve İngiliz lord stili şapkalar moda olmuştur (Komsuoğlu vd., 1986: 29, 238).

1960'lar boyunca omuz çantaları yeniden dirilmiş ve Swinging London'ın yeni enerjik gençlik modalarının tamamlayıcısı olmuştur. Daha sonra Hippi'ler geniş patchwork veya işlemeli, halıdan omuz çantalarını kullanmışlardır. Hippi hareketi büyüdükçe çantalar daha az gösterişli, yumuşak deriden fermuarlı veya kullanışlı okul çantaları tarzında olmaya başlamıştır (Worsley, 2011: 78).

Sivri burunlu, yüksek topuklu ayakkabılar demode; alçak topuklu, geniş, küt burunlu ayakkabılar moda olmuştur. Dönemin ikinci yarısında ökçeler biraz daha yükselmiştir. Britanya'da Rayne, pek çok renkte rügan deriden geniş burunlu ve kalın tokalı ultra-modern ayakkabılar tasarlamıştır. Londra'da ayakkabı firması Anello & Davide tasarımı özel dans ve sahne ayakkabıları, botları trend olmuştur. Fransa'da Roger Vivier ve Charles Jourdan, pahalı deriler ve dekoratif materyallerden özgün ayakkabılar tasarlamıştır. Courrèges, büyük oranda taklit edilerek seri biçimde üretilen fütüristik beyaz rügan botlarını bu dönemde tasarlamıştır (Mendes ve De la Haye, 2010: 186).

Bu dönemde John Lennon (1940-1980) ve Hippi'ler tarafından popülerleştirilen yuvarlak çerçeveli gözlükler kullanılmıştır. André Courrèges'in tasarladığı beyaz plastikten ışık geçirmeyen ve görüşü sağlamak için yüzeyinde yatay kesik biçiminde delikler olan gözlükler ise daha tarz bir yaklaşım sergilemiştir (Worsley, 2011: 80).

Saç tarzları, spreyleyle sabitlenen modellerden, Arıkovanı, atkuyruğu ve afacan çocuk saçı tarzlarına, gençlik modellerine kadar çeşitlenmiştir. Ünlü saç tasarımcısı Vidal Sassoon (1928-2012) 1963'te ilk kez manken Nancy Kwan üzerinde açılı geometrik saç tasarımları yapmış ve bu tarzlar 1960'larda büyük ilgi görmüştür. Erkekler saçlarını uzatmışlar, bıyık, favori ve sakal bırakmışlardır (Mendes ve De la Haye, 2010: 189). 1960'lı yılların makyajında abartılı bir tarz söz konusudur. Solgun dudaklara ve tene karşılık gözler eyeliner ve koyu göz farlarıyla büyütülmüştür (Laver, 2002: 262). 1950'lerde popülerleşen takma kirpikler, bu dönemde bir moda şartı olmuştur. Süpermodel Twiggy, Jean Shrimpton (1942-), aktris Marianne Faithfull (1946-), Sophia Loren (1934-) ve Elizabeth Taylor, hepsi çekici takma kirpikleri ile ünlenmiştir. Şarkıcı Dusty Springfield (1939-1999) *pandagöz görünümü* ile tanınmıştır (Worsley, 2011: 55).

Şekil-121: Adolfo, *Adolfo of Emme* Şapka Markası için Fiyonk Tasarımı, 1960.



Kaynak: Alford and Stegemeyer, 2010: 5.

Şekil-122: 1960'ların Tipik Tarzını Yansıtan; Sentetik Çiçeklerin Taçyapraklarıyla Takma Kirpikler.



Beden Sanatına Bir Örnek, Kaynak: Yapp, 2005f: 243.

1960'lı Yıllarda Modaya Yön Veren Rol Modeller: 1960'larda Hollywood film yıldızlarının etkisi eskiye nazaran azalmış ve gençler artık pop müzisyenlerini, ünlü sporcuları, disk jockeyleri, moda fotoğrafçıları ve mankenleri idolleştirmeye başlamıştır (Mendes ve De la Haye, 2010: 186-187). 1960'larda mankenler ilk kez moda dünyasına etkin bir biçimde yön vermişlerdir. Bu yıllarda Alman model ve sanatçı Veruschka von Lehndorff (1939-), İngiliz model ve aktris Jean Shrimpton ve Amerikalı model Peggy Moffitt (1939-), Twiggy'nin yanısıra dönemin aranan diğer yüzleri olmuşlardır (Lehnert, 1999: 155).

Gençlik kökenli pop kültürü ve 1960'larda *Swinging London* ile gelişen İngiliz moda sahnesi, 1950'lerde genç nesile ve ev kadınlarına model olan lady görünümlü mankenlere oldukça zıt yeni bir kadın tipi yaratmıştır. Orta sınıf değerlere ve bağımlı yaşam tarzlarına karşı gelen gençler, özellikle genç kadınlar, kendilerini androjen bir güzellik idealinde yeniden keşfetmişlerdir. Bunun için önce cinsiyetleri belirleyen birtakım izleri bulandırmışlar, bu izleri sınırlı ve klişe roller olarak reddetmişlerdir. Bu yüzden Beatles bu dönemde, pek erkeklere has olmayan uzun saçlarıyla ortaya çıkarken, genç kadınlar saçlarını erkekler gibi kısacık kestirmişlerdir. Bu çift cinsiyetlilik durumu, yetişkin olmayı reddeden bir gençlik ve çocukluğu çağrıştırmıştır. Bu trend 1930'lardan 1950'lerin sonlarına kadar savunulan tek tip kadın bedeni idealine karşı koymaya teşebbüs etmiştir. Kum saati görünümlü yetişkin kadın silueti artık cazip gelmemiştir. 1960'larda cinsel cazibesi olmayan, çocuk görünümlü kadın figürleri gündemi oluşturmuştur (Schmid, 1999a: 92).

Bu ideali, sadece onyediy yaşındayken Londra'da keşfedilen Twiggy'den daha iyi gerçekleştirebilen biri olmamıştır. Twiggy dümdüz göğüsleri, uzun leylek bacakları, geniş soluk alnı ve iri masum gözleri ile tüm dünyada tercih edilen Amerikan modeller Dovima (1927-1990) ve Lisa Fonssagrives (1911-1992) tipindeki kadınların antitezi olarak ortaya çıkmıştır. Twiggy'nin vücut ölçüleri, zayıflama diyetlerinin cazibesini artırmakla birlikte, idölü olduğu genç kızlar için hem bir rüya hem de bir travma olmuştur. Uluslararası şöhreti yakalayan ilk model olan Twiggy, 1980'lerin sonlarında kült süpermodel olarak anılmıştır. Çünkü onun görünümü, önceden benimsenilen güzellik ideallerinden çok farklıdır. *Twiggy ideali* çoğu muhalife karşı bir başkaldırı niteliğinde olmuştur. Basın onu "soluk, besinsiz bir giysi askısı" olarak tanımlarken, ebeveynler kızlarının beslenme bozukluklarından

onu sorumlu tutmuştur. Twiggy 1960'ların ruhunu canlandırmış ve önemli bir sembol olmuştur (Schmid, 1999a: 92).

ABD 35. Başkanı John F. Kennedy'in eşi Jacqueline (Jackie) Kennedy, first lady olduğu bu dönemde, aynı zamanda askeri kepleri ve pembe tayyörleri ile modanın da first lady'si olmuştur (Lehnert, 1999: 155). Kennedy pillbox şapkaları tek başına moda hâline getirmiş ve kadınlar onun kutu biçimli trapez tarz takım elbiselerini, altın zincirli el çantalarını ve minimalist elbiselerini taklit etmişlerdir (Worsley, 2011: 22). Jackie Kennedy'in giyim stili özellikle Amerikalı kadınlardan yoğun ilgi görmüştür (Komsuoğlu vd., 1986: 30).

Şekil-123: 60'ların *Swinging London* Sahnesinin ve Mini Etek Ekolünün Orijinal Sembölü *Cici Kız* Twiggy.



Kaynak: Kitchen-Smith, 1998: 117.

Şekil-124: Jacqueline Kennedy, Oleg Cassini Tasarımı Minimalist Elbise ve Ceket, 1962.



Kaynak: Mendes ve De la Haye, 2010: 184.

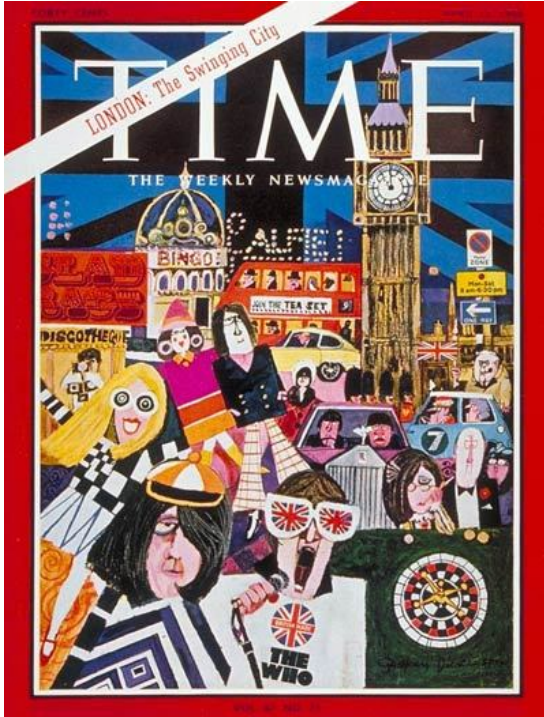
1960'larda, Hubert de Givenchy tarafından giydirilen ve *Breakfast at Tiffany's* (1961) ve *Funny Face* (1957) gibi filmlerle dünya çapında ünlü olan Audrey Hepburn gibi minyon, hem dişi hem erkeksi ve genç görümlü kadınlar da dikkat çekmiştir. İngiliz macera dizisi *The Avengers* serisi, İngiliz aktris Diana Rigg'in

(1938-) canlandırdığı Emma Peel karakterini halka tanıtmıştır. Emma Peel, siyah deri giysilerin bir fetiş olarak benimsenmesinde etkili olmuş güçlü bir kadın karakterdir. Bu güçlü kadın tiplemesinin getirdiği etki aynı zamanda cinsel cazibe tabularının yıkılmasında kendini göstermiştir (Lehnert, 1999: 155).

Audrey Hepburn'un yanısıra Elizabeth Taylor, Brigitte Bardot, Catherine Deneuve (1943-), Sophia Loren ve Jane Fonda (1937-) gibi aktrisler de filmlerinde çizdikleri özgün silüetlerle moda renk katmışlardır. Bu dönemde *Lolita*, *Viva Maria* ve *Bonnie ve Clyde* gibi filmlerin başrol oyuncularının giyim tarzları da modayı etkilemiştir. Beatles ve Rolling Stones gibi müzik gruplarının giyim tarzları ve saç şekilleri de gençler arasında moda olmuştur (Komsuoğlu vd., 1986: 30).

Swinging London: *Swinging London*, gelenekle tüm bağları kopmuş, yeni kültürlerle ve yeni yaşam biçimlerine sahne olan 1960'lar Londra'sını, modasıyla, müziğiyle ve diğer kültürel alanlarıyla tanımlayan, Türkçede de bu şekliyle ifade bulan, geniş kapsamlı bir terimdir. Yeni ve modern vurgulayan, gençlik kökenli bir fenomendir. Bu terimle ifade edilen dönem iyimserlik ve hedonizm dönemidir. *Swinging London* terimi, 1966 yılının nisan ayında Time Magazine'in *London: The Swinging City* başlığı altında on iki sayfalık bir hikâyeye yer vermesiyle ortaya çıkmıştır. Time Magazine bu terimin çıkış noktası kabul edilmektedir (Beward, 1999: 81; "Sanal", 2011). Bununla birlikte hareketli, canlı, yanardöner anlamındaki *swinging* kelimesi, moda alanında 1960'ların başından itibaren kullanılmıştır. *Vogue* dergisinin editörü Diana Vreeland de 1965'te "London is the most 'swinging city' in the world at the moment" (Londra şu anda dünyanın en hareketli şehridir) sözüyle bu terimi kullananlardandır (Aktaran: "Sanal", 2011). 1960'larda Londra'nın içinde bulunduğu durum, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından 1950'ler boyunca etkisini sürdüren tasarruf yıllarından sonra İngiltere ekonomisini hızlandırıcı bir etkiye sahip olmuştur. İngiliz tasarımcı ve girişimciler bu durumdan kazanç sağlarken, Esquire ve Life gibi Amerikan dergileri pek çok makaleyle, dünya modası ve tarzının yeni başkenti olan Londra'yı ele almıştır. Böylelikle *Swinging London* etiketi popülerleşmiş, tavırlarda ve kültürel yaşamda gerçekleşen sıradışı kültürel bir devrim olarak tanımlanmıştır (Beward, 1999: 81).

Şekil-125: *Time Magazine* Dergi Kapağı, 15 Nisan 1966.



Kaynak: "Sanal", 2011.

Şekil-126: Carnaby Caddesi, 1960'lar.



Kaynak: Breward, 1999: 80.

Bu devrimin oluşumunda pek çok etken rol oynamıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, ailelerinin gençken sahip oldukları net gelirin iki misline sahip bir İngiliz gençliği varolmuştur. Bu gençlerin satın alma gücü, özellikle gezip tozmaya, müziğe ve modağa yönlendirilmiştir. Yeni Londra radyo istasyonları ve plak şirketleri, Mod'ların keskin İtalyan şıklığından Rocker'ların Amerikanlaştırılmış denim kumaş ve deri maço luğuna kadar uzanan altkültürel görünümleri benimseyerek tarz ve zevke bağımlılıklarını gösteren genç müşterilerin artan çeşitli pazar ihtiyaçlarına göre hareket etmiştir. 1950'lerin sonunda İngiltere'nin eski topluluklarından yapılan göç, müzik ve giyimle ilgili konularda çeşitlenmeye, Londra'nın kültürel dokusuna Batı Hindistan Adaları tarzlarının uygulanmasına yol açmıştır. Paris'in görkemli gelenekleri ve Amerikan modasının muhafazakârlığına nazaran Londra'daki şartlar giysi üretimi ve tüketimi üzerine radikal bir bakış açısı sunmuştur (Breward, 1999: 81).

Londra'da yeni gençlik piyasaları, trend belirleyici nitelikteki müşterilerin ihtiyaçlarına cevap verebilecek olan perakende satış butiklerinin açılmasını da cesaretlendirmiştir. Swinging London zamanlarının en dikkat çeken isimlerinden

Mary Quant, çağdışı kadınların giyim tarzlarından hayal kırıklığına uğramış ve zamanın ileri görüşlü ruhunu yakalayan modern ve tek renkli tasarımlarını üretmiştir: 1963'te Quant'ın, seri üretimi yapılan Mod görünümü, New York'a Londra ruhunu ihraç etmiştir. 1957'de, perakende sektöründe eğitimli ve tecrübeli bir İskoç genci John Stephen, sanayisi daha gelişmemiş olan Londra Carnaby Caddesinde genç erkek modasında uzmanlaşan bir alışveriş mağazası açmıştır. Bill Green'in mağazası Vince, sadece birkaç cesur tarz öncüsü tarafından alınan dar kesimli ve parlak renkli tasarımlarına rağmen, Carnaby Caddesinin yer altı modasını oluşturmayı başarmıştır. 1961'de Stephen, popülerleşmeyi ve Carnaby Caddesini modern erkeklerin modasında ulusal bir odak noktası hâline getirecek derecede genel görünümü değiştirmeyi başarmıştır (Breward, 1999: 81).

Şekil-127: Londra Carnaby Caddesi.



Kaynak: Breward, 1999: 80.

Bu küçük başlangıçlar sayesinde Londra moda sahnesi genişlemiş, geliştirilmiş ve uluslararası düzeyde ilgi çekmiştir. 1960'ların sonlarında, Swinging London döneminin öyküsü, o dönemde Londra modasının kişilikleri ve tarzları; Queen ve Town gibi dergilerin anlatımının yanısıra, Michelangelo Antonioni'nin *Blow Up* (1966) ve Nicolas Roeg'in *Performance* (1970) filmleri sayesinde belleklere kazınmıştır. Dünyanın ilk süper modellerinden biri olan ve 1960'ların yüzünü temsil

eden Jean Shrimpton, çoğu kişi tarafından Swinging London'un sembolü olarak kabul edilmiştir. 1970'te Barbara Hulanicki'nin *Biba* ve Tommy Roberts'ın *Kleptomania* gibi butiklerinin sürekli değişimi arayan ruhu, bu satıcıların, Hippi tarzını ve Londra'nın eski moda (retro) şıklığını kendi bünyelerinde tanımlamalarına yol açmıştır. Bu zamanlardan itibaren dünya moda basını, yeni eğilimler arayışında düzenli olarak Londra caddelerine yönelmiştir (Breward, 1999: 81).

Mini Etek Ekolü: Dönemin başlıca moda hikâyelerinden biri, kuşkusuz 1960'ların en kalıcı ve tartışmalı ikonu olan mini etekler olmuştur. 1961'de etek boyları diz üstünde iken dönemin ortalarında daha yukarı tırmanmış ve mini etek modası gündeme oturmuştur. (Laver, 2002: 261). Worsley'e (2011: 136) göre 60'larda minilerin şok edici etkisini tanımlamak gerçekten zordur. Ancak bacağına çoğunu açıkta bırakan bu cüretkâr kısa etekler 1960'ların genç kadınları için heyecan verici bir durum olmuştur. 1965'te mini etekler baldırların ortalarına çıkmış ve daha da kısaltmaya devam etmiştir. Fransız tasarımcı André Courrèges ve İngiliz tasarımcı John Bates (1938-) 1960'ların başlarında kısa etekleri tanıtımalarına rağmen mini eteğin esas öncüsü Mary Quant olarak bilinir.

Mary Quant gibi bazı tasarımcılar sadece pahalı orijinal tasarımları satın alabilenler için değil bütün genç insanlar için tasarımlar yapmıştır. Böylece moda, 1960'larda daha gençliğe özgü bir hâle gelmiştir. Ve bir bakıma daha demokratik ve uluslararası olmuştur (Lehnert, 1999: 154).

Moda açısından 1950'ler bir cazibe ve dişilik dönemidir. Bununla birlikte 1960'larda genç kesim modayı, tutucu, orta sınıfa özgü ve çok fazla ağır bir konu olarak algılamışlardır. Buna paralel olarak İngiliz moda tasarımcısı Mary Quant, genç kızların büyükanneleri gibi göründüklerini ortaya atmıştır. O, insanların çocuksu cazibelerini korumalarından yana olmuştur. Quant'ın tasarladığı kısa elbiseler kadınlara hareket özgürlüğü vermiş ve okul talebeleri gibi görünmelerini sağlamıştır. Buradan hareketle, askılı etekler, dar kazaklar ve tabii ki mini eteği tasarlamıştır. Mini etek 1960'ların ortasında, önce Londra'nın genç, özgür, enerjik, devrimci ve geleneklere aykırı ruhunu karakterize eden giysisi olmuş daha sonra Fransa ve Amerika modasında hak ettiği ilgiyi görmüştür (Lehnert, 1999: 154).

Şekil-128: Mary Quant, PVC Malzemeli *Quant Afoot* Ayakkabı Koleksiyonuyla Tamamladığı Mini Tasarımları, Ağustos 1967.



Kaynak: Mendes ve De la Haye, 2010: 178-179.

Zaman içinde sürekli kısalan etek boyları bazı kesimlerin tepkisini çekmiş, çok açık saçık olarak görülmeye başlanmıştır. Coco Chanel bu mini etekleri iğrenç bulduğunu ifade etmiştir (Worsley, 2011: 136). Bununla birlikte, gelenek ve göreneklerine bağlı ülkelerde tepkiyle karşılanan bu tarz modayı önemli ölçüde etkilemiştir. Süper mini eteklerle kombine edilen, yerlere dek uzanan maxi mantolar ve uzun yün atkılar dönemin şaşırtıcı tarzları olmuştur (Komsuoğlu vd., 1986: 29).

Dar, kavisli hatlara sahip mini etekler üreten Azzedine Alaïna gibi tasarımcılarla mini etekler 1980'ler boyunca yeniden gün yüzüne çıkmış ve opak çoraplarla giyilen siyah versiyonları çalışan genç kadınlar için standart kıyafete dönüşmüştür. Böylece mini etek çok uzaklaşmaksızın sürekli modanın içinde ve dışında seyir etmiştir. İster kloş, farbelalı, streç isterse balon etek formunda giyilsin, mini etekler günümüzün hâlen vazgeçilmezidir (Worsley, 2011: 136).

Sokak Tarzları, Altkültürler ve Anti-Moda: Savaş sonrası dönemde ergenlerin ve genç yetişkinlerin daha fazla boş zamana sahip olmalarıyla gençlik altkültürleri hızla çoğalmış ve popüler kültür endüstrilerinin ilgi odağı hâline gelmiştir. Tarz ve görünüm, altkültürel kimliğin en önemli öğelerindendir (Aktaran: Crane, 2003: 245). Geçlik altkültürleri genellikle, teşhis edilebilen bir toplumsal yapısı olan, üyelerin

ortak inanç ve değerlerinden özel sistemleri bulunan ve kendine özgü sembolik ifade ritüelleri ve tarzları barındıran altgruplar biçiminde tanımlanır (Crane, 2003: 245).

Bazı durumlarda altkültürel kimliklerin yaratılmasına yol açan dürtü, egemen kültür karşıtlığının bir ifadesi olarak yorumlanabilir. Altkültürler, dışavurumcu biçimlerdir. Dışavurdukları şey, iktidarda olanlar ile ikinci sınıf yaşamlara mâhkum edilenler arasında yaşanan köklü gerilimdir. Bu görünüm, mecâzi olarak altkültürel tarz biçiminde ifade edilir. Altkültür, egemen ideolojiye yönelik itirazların ve yaşanmış çelişkilerin, tarz aracılığıyla dolaylı olarak temsil edildiği bir direniş biçimidir (Hebdige, 2004). Hebdige bu tarzların sembolik düzene karşı oluşturdukları meydan okumayı betimlemek için *gürültü* kavramını kullanmıştır. Bu *gürültü* kavramının, Althusser'in *İdeoloji ve İdeolojik Durum Araçları* isimli makalesinde söz ettiği *diş-gıncırdatan ahenk* kavramının diğer yüzü olduğunu öne sürmüştür. Şöyle ki; Althusser makalesinde, toplumsal oluşumun aile, eğitim, kitle iletişim araçları, kültürel ve siyasal kurumlar gibi farklı unsurlarının, egemen ideolojiye itaati sürekli kılmak için bir arada işlediklerinden ancak bu kurumların bu işlevi, *egemen fikirlerin* doğrudan aktarımı aracılığıyla yerine getirmediğinden bahsetmiştir. Aksine egemen ideolojinin *bütünüyle kendi çelişkilerinde* yeniden üretildiği bir süreç olan *diş-gıncırdatan ahenk* içerisinde bir arada işlediklerini ifade etmiştir (Aktaran: Hebdige, 2004: 125).

Bazı altkültürler, esasen kısa ömürlü modalardan bir ölçüde daha etkili olan sokak tarzlarıdır. Bazıları ülke çapında bir etkiye sahiptir, bazıları da kentten kente değişir. Bazen de her tarzın her kente ve her kentte de farklı yaş gruplarına (14-18, 19-24, 25-30) özgü uyarlamalarına rastlanır. Sokak tarzları ince ve çok çeşitlidir ve durmadan değişir (Crane, 2003: 245). *Sokak tarzları* gençliğe kendini ifade etme becerisi verir. Bu tarzlar gençlerin, tutkularını ve benzer kimliklerini birbirlerine yansıtabildikleri güçlü bir yoldur. 1950'lerin sonlarında, kendilerini bir yere ait hissetmeyen, sokaklarda boy gösteren aykırı gençler tarafından kuşaklar arasındaki fark daha da açılmıştır. Sokak ortamı önemlidir; diğer taraftan, enerjisini ve asıl büyüğü olan orijinalliğini kaybetme riski taşımaktadır (Mulvagh, 1999b: 86).

Sokak tarzları, işgücüne dâhil olmayan ergenler ve genç yetişkinler için, giyim yaşantılarının, nispeten kolay kontrol edebildikleri, kendilerine ve toplumsal çevrelerine yönelik tutumlarını ifade etmek için kullandıkları bir yönüdür (Hebdige,

2004). *Kendin yap* yaklaşımı sokak tarzlarının ayırt edici özelliğidir: Çağdaş görüşe uygun giysiler veya ikinci el giysiler değiştirilmiş, süslenmiş ve gruplara ait sembollerle isteğe göre uyarlanmıştır. Bu aynı zamanda doğal çekime karşı gelen bir tarzdır: Öyle ki, etkileşim kızlardan annelere, oğullardan babalara, amatörlerden profesyonellere şeklinde bir sıra izlemiştir. Özellikle 1962-1968 arası dönem, sokak tarzlarının cazibesinin ve orijinalliğinin yüksek modanın egemenliğine galip geldiği önemli yıllardır (Mulvagh, 1999b: 86).

Popüler sanat, müzik ve siyasetin oluşturduğu popüler kültür, sokak tarzları modasının temelinde yatmaktadır (Mulvagh, 1999b: 86). Özellikle popüler müzik çağdaş ergen kimliğin yaratılmasında önemli rol oynamıştır. Çünkü ergenlerin en rahat bulabilecekleri ve en kolay ulaşabilecekleri medya kültürü biçimidir ve bizzat uyum sağlayacak ya da karşı çıkılacak kültürel anlamlar ve standartlar açısından zengin bir kaynaktır (Aktaran: Crane, 2003: 245-246).

1960'lar boyunca farklı görünümler birbirinin hemen ardından gelişmiştir; Beatnik, Mod, Roker ve Hippi alt tarzlarının art arda oluşumu gibi... Bir şeye kafasını takmış olanların, oluşturduğu bir grup ve benimsediği bir görünüm daima var olmuştur, buna rağmen bu gruplaşmalar ve sokak tarzları sürekli yenilenmiş ve yerini yeni gelene bırakmıştır (Mulvagh, 1999b: 86).

1960'lar Mod'lar (Modernler) ile başlamıştır. Teddy Boy'ların eski modalarının, sınıf farklılığını ve yabancı düşmanlığını savunan görüşlerinin aksine, Mod'lar tek renkli, siyah-beyaz, desensiz, zarif, dar, kentsel, yurtdışı kaynaklı (özellikle Fransız ve İtalyan) unsurlardan oluşan bir görünümü savunmuş ve makineleştirmiştir (Mulvagh, 1999b: 86). 1960'ların Mod'ları genellikle giyimin en ince detaylarında takıntılı bir ilgi sergileyen alt tabaka Dandy'leridir (Aktaran: Entwistle, 2005: 133). Colin MacInnes *Yeni Başlayanlar* isimli kitabında Mod'ların görüntüsünü; saçları düzgünce kesilmiş ve ayrılmış, temiz beyaz yuvarlak yakalı İtalyan gömlek, iyi dikimli kısa Romen ceket (iki küçük yırtmaç ve üç düğmeyle), paçası kıvrılmamış dar pantolon, sivri burunlu ayakkabı ve yanında katlanmış bir biçimde duran beyaz yağmurluğuyla bir kolej çocuğu olarak tanımlamıştır (Aktaran: Polhemus, 1997: 51).

Şekil-129: Mod'lar, 1976.



Streatham, Londra,
Kaynak: Worsley, 2011: 131.

Şekil-130: Roker'lar, 1978.



Marie Claire Dergisi, Fransa, Kaynak: Mulvagh, 1999b: 86.

Mod'ların veya Teddy Boy'ların aksine gençlik altkültürlerine ait sokak tarzlarının çoğu jean'ler, tişörtler, deri ceketler, spor giysiler gibi sembolik giysiler, askeri kamuflaj giysileri gibi ordudan arta kalan giysiler, tenis ayakkabısı ve botlar gibi belirli ayakkabı çeşitlerinden oluşmuştur (Crane, 2003: 247). Birçok grupta kurumsallaşma karşıtı tutumlar; işçi sınıfıyla ilişkili giysiler seçilerek ve kirli, hırpani, dağınık giysiler tercih edilerek ifade edilmiştir. Örneğin, 1950'lerde Beat kostümü (pösteki astarlı deri ceket, ekoseli pamuklu gömlek, pamuklu tişört, pamuklu pantolon ve asker postası) kurum karşıtlığının ve *gri flanel takım elbise* karşıtlığının güçlü bir ifadesi olarak algılanmıştır (Aktaran: Crane, 2003: 248). 1970'lerde Rockabilly'lerin giydiği kot işçi tulumları, ceketler, jean pantolonlar ve botlar gibi işlevsel giysilerin hedefinde ise, süslü kumaşlardan oluşan Teddy Boy şıklığına tepki göstermek yer almıştır (Polhemus, 1997: 43). 1980'lerin sonlarında *New Age Travellers* yani gezginler de, Hippi'lerinki gibi etnik giysileri ve uzun saçları, ikinci el giysileri ile alternatif bir yaşam grubunu temsil ederek kurumsallaşma karşıtı bir tavır sergilemişlerdir (Polhemus, 1997: 113-114). Diğer gruplarda kurum karşıtı bakış açısı, cinsiyet törelerinin çift cinsiyetçi yıkımıyla (kadınlık izleri taşıyan erkeklik gibi) ya da popüler kültür mallarının alışılmışın dışında bağlamlara yerleştirilmesiyle ifade edilmiştir. Örneğin, 1960'ların ortalarında Psychedelic'ler (halüsinasyona neden olan uyuşturucu LSD etrafında bir araya gelen

bir karşı kültür) kurumsal giysilere el atmış ve onları çağdaş bir tavus kuşu elde etmek için gündelik giysilerle saygısızca birleştirmiştir (Crane, 2003: 248).

Sonuç olarak, belli bir altkültür içindeki giysiler tek tip değildir. Bireysel beğenilerin bölgelere, zaman dilimlerine ve bireysel niteliklere göre değişen sayısız çeşitlemelerine rastlanır. Amaç sıklıkla benzerlerinin giyimlerinden ve üreticilerin pazarlama kampanyalarıyla sunduklarından farklı veya moda profesyonellerinin dayatmalarından uzak bir giyim tarzı yaratmaktır (Aktaran: Crane, 2003: 248).

Aslında altkültürel tarzların yaratılması, uyarlanması ve sonunda başkalarıyla yer değiştirmesi bir çeşit diyalektik sayesinde gerçekleşmektedir. Savaş sonrası gençlik tarzlarının birbiri ardı sıra ortaya çıkması, bir dizi içsel kutuplaşma (Rocker'lara karşı Mod'lar, Greaser'lara karşı Dazlaklar, Hippi'lere karşı Ted'ler, Punk'lara karşı Dazlaklar vb.) sayesinde gelişen çeşitli ayrıntıların (giysiler, dans, müzik, argo) bir dönüşümü olarak biçimsel düzeyde temsil edilebilir. Daha sonra paralel bir dizi *güvenilir* dönüşüme (yüksek/anaakım moda) karşı tanımlanabilir. Her bir altkültür, bir direniş ve yatışma döngüsü içinde hareket eder ve bu döngü daha geniş kültürel ve ticari kalıplara yerleştirilir. Zamanla zararlı çağrışımlarından arınan tarz, artık halkın tüketimine uygun hâle gelir (Hebdige, 2004: 123).

Farklı biçim ve türlerde üretilmiş olan farklı sanat ve tasarım türleri, farklı toplumsal ve kültürel grupların, belirli zamanlarda, yerlerde kimliklerini yapılandırmak ve iletişim kurmak için kullandıkları araçlardır. Yani bu tarz ürünler, farklı toplumsal grupların birbirlerinden ayırt edilmek amacıyla kullandıkları ürünlerdir. Bu, tüm sınıflar için geçerlidir. Toplumsal ya da kültürel bir grubun kimlik tanımlamak için her zaman belirli türde ürünlere yöneleceği söylenemez. Sınıflar arasında bir öykünme her zaman söz konusu olmuştur. Toplumsal grupların daha üst grupları taklit etmeleriyle onları, kendilerini ayırt etmek için farklı şeyler bulmaya zorladıkları karmaşık ve dinamik bir ilişkiden söz etmek mümkündür (Barnard, 2002b: 187-191). Veblen'in (1994: 64) de değindiği gibi her bir sınıf, sosyal skalada kendinden daha üst sınıfların hayat tarzlarına öykünmektedir. Simmel (2003: 107) ise sosyal yapılar, giyim ve estetik yargı gibi modanın şekillendirdiği her şeyin sadece üst sınıfları bağladığını ve üst sınıfların bu modayı kendilerini alt sınıflardan ayırmak için kullandıklarını ifade etmiştir. Ve alt sınıflar, üst sınıflardakilerin tarzını kopya etmeye başlar başlamaz üst sınıfların onlarla aralarına

bir sınır koymak ve sözkonusu benzerliği yok etmek için hemen yeni tarzlar aramaya giriştiklerine, bu oyunun kendini bu şekilde sürekli tekrarladığına değinmiştir.

Eskiden bu şekilde üst sınıflardan alt sınıflara şeklinde olan moda yayılımı, artık alt sınıflardan üst sınıflara doğru bir yön izlemeye başlamıştır. Bunda altkültürlerin ve sokak tarzlarının önemi büyüktür.

1960'lerde kıyafette yaşanan başkaldırıları nedeniyle birçok kimse, anti-modanın, hakim modalara karşı nispeten yeni ortaya çıkan ve sürekli kendini sorgulayan, hatta örgütlü bir muhalif tavır olduğu kanısına varmıştır. Oysa giyimde ve kuşkusuz süsleme ile sanata ilişkin başka alanlarda da anti-moda temaları ile motifleri, Avrupa tarihinde çok eskilere uzanmakta ve o zamanlarda da, ayrı düşme, protesto etme, dalga geçme ve saldırma gibi bir işlev görmüşe benzemektedir (Davis, 1997: 181). Anti-moda, faydacı başkaldırı, sağlık ve doğallık yanlısı akım, feminist protesto, muhafazakâr kuşkuculuk, azınlık grubu kimliğinin ifadesi ve karşı kültürün saldırısı gibi daha birçok biçime bürünür ve çok çeşitli kültürel kaynaklardan doğar (Davis, 1997: 187).

Irksal, etnik ve başka bazı azınlıkların benimsediği tavrın ötesinde, bir karşı kültürün anti-modasında amaçlanan, kendi kendini tanımlamış bir alt kültür grubuna kıyafet aracılığıyla ayrı bir kimlik oluşturmaktan ibaret değildir. Karşı kültürün üyeleri çoğu zaman toplum içindeki hakim kültürel gruplardan, yani artık biraz belirsiz bir biçimde olsa da, modern çağda genellikle burjuvazi ya da orta sınıf olarak adlandırılan kesimlerden uzak durmaya, onları yok etmeye, hatta rezil etmeye uğraşır. 1950'lerin Beatnik'leri, 1960'ların Hippi'leri ve 1980'lerin Punk'ları bu kategorinin ilk akla gelen son örnekleri arasındadır. Ancak son iki yüzyılın önemli bir bölümü boyunca Avrupa ve Amerika'da burjuvaları sarsan alışılmamış giyim ve başka saldırgan davranış biçimleri genellikle bohemlikle ilişkili görülmüştür (Aktaran: Davis, 1997: 201)

Uzun saç, incik boncuk, bilezikler, çiçek desenleri, saçaklı giysiler ve Hippi kıyafetlerinin folklorik çağrışım yapan diğer unsurları da, 1980'lerdeki Punk'ın yırtık jean'leri, zincirlerle donatılmış ağır meşin ceketleri, delinip küpe takılmış yanakları, kirpi gibi şekillendirilip pastel renklere boyanmış saçları kadar orta sınıf kıyafetine muhaliftir (Aktaran: Davis, 1997: 201). Her ikisi de orta sınıf dünyasının değerleri karşısında duyduğu tiksintiyi ifade eder. Ancak ilki bunu, bir tür romantik

pastoralizm aracılığıyla gerçekleştirirken, ikincisi sado-mazoşist, nihilizmin distopyacı tavrına daha yakındır (Davis, 1997: 201).

Modern Batı demokrasilerinde tahammül gösterilen çeşitli anti-moda biçimleri içinde simgesellik bakımından en kuvvetlisi karşı kültürüktür. Bunun çeşitli nedenleri vardır. İlk neden; karşı kültür anti-modasının çeşitli anti-modalar içinde, hakim modanın simgesel hegemonyasına en dolaysız biçimde meydan okuyan anti-moda olmasıdır. Öteki anti-modalar gibi gruba özgü bir alternatif önermek yerine, moda diyaloguna bodoslama dalip put kırıcı tavrıyla hakim tarzı eleştirir. İkinci neden; karşı kültür anti-modasının, çoğunlukla işçi sınıfı, etnik grup, topluma aykırı düşünceler gibi nispeten daha dezavantajlı, daha az hak sahibi kesimlerinde gelişmesine rağmen, ona asıl itici gücü sağlayanın, yabancılaşarak başkaldırıya yönelmiş orta sınıf gençliği olmasıdır (Aktaran: Davis, 1997: 201-202). Karşı kültür anti-modasının hakim moda açısından göze batıcı olmasının bir diğer nedeni ise, 20. yüzyılın başından beri moda dünyasının kimi kesimlerinin, sefih, sanatçı çevrelere takılan, bohem, toplumsal olarak ayırksı, radikal ve başka karşı kültür oluşumlarıyla gitgide daha fazla iç içe geçmiş olmasıdır. Tabii bu, bir dönemin ön plandaki moda tasarımcıları ile önemli sanatçıları arasındaki etkileşim, karşı kültür anti-modalarının hakim kültür içinde yer almasını sağlayacaktır şeklinde yorumlanmamalıdır. Yine de 19. yüzyıl sonlarından bu yana avangard sanat kesimleri üzerine anlatılanların da gösterdiği gibi, Batı toplumundaki çeşitli *gelenekdışı* grupları birbirinden ayıran sınırlar son derece belirsizdir ve kolayca aşılabilir (Davis, 1997: 203).

O hâlde ya düşünce ve uygulamadaki aykırı adımlar ilk elden bu kesimleri etkilemektedir ya da bu kesimlerden bazı modacılar, belli bir çağın karşı kültürleri içinde ortaya çıkan aykırı kültür ürünleri ve düşüncelerini benimsemektedir. Günümüz modasının, kendi alanı içinde anti-modaya bir yer ayırma konusunda neredeyse kurumsal düzeyde bir tutum sergilediğini düşünürsek, karşı kültürün anti-modasından yararlanılması neredeyse kaçınılmazdır (Davis, 1997: 203-204). Çünkü farklılık bir moda karakteristiğidir. Bununla beraber, modern kültürde farklılık yalnızca sınıf hatları boyunca değil geniş bir sosyal kimlikler düzleminde işler. Dolayısıyla özellikle kendine özgü stilleriyle gençlik altkültürleri moda kaynağı hâline gelmiştir (Aktaran: Entwistle, 2005, 135).

1960'lardan bu yana modada çoğulculuğun ortaya çıkması ve gelişmesiyle, son derece belirgin kesin biçimde tanımlanmış hakim modaların bulunmayışı, anti-modanın kültür içinde olumsuzlama rolünü gerçekleştirememesine yol açmaktadır. Örneğin siyahlara bürünmüş Punk'ın zombi görüntüsü, kısa bir süre sonra en şık butikten dışarı adım atabilmektedir (Davis, 1997: 204-205).

Altkültürler yeni trendler oluşturarak, ilgili endüstrileri besleyen yeni tarzlar ve modalar yaratır. Clarke'a (2006: 157-158) göre, gençlik tarzlarının altkültürlerden moda pazarına yayılması, basit bir kültürel süreç değil, fakat yeni tür ticari ve ekonomik kurumların gerçek ağı ya da altyapısıdır. Daha genelleştirilmiş ve daha az belirgin olgulardan ziyade, müzik marketler, yapımcı şirketler ve butikler gibi zanaat kapitalizminin versiyonları ticari *manipülasyonun* diyalektiğini oluşturur. Sözgelimi, 1960'ların ortalarına damgasını vuran *Swinging London* patlaması köken olarak özellikle, sözü geçen kapital versiyonlar üzerinden yol alan ve sonunda kitle kültürel ve ticari bir olguya dönüştürülen Mod'ların büyük çapta ticari yayılımına dayanmaktadır. Kökeni altkültürel tarz olan ve hızla ticari organizasyon ve modalaştırma aracılığıyla saf piyasa veya tüketici tarzına dönüştürülme biçimlerinin etkili örneklerinden biri de Beatles'dır.

Altkültürler dikkat çekici tüketim kültürleridirler - Dazlaklarda ve Punk'larda olduğu gibi, belli tüketim türleri göze çarpıcı bir şekilde reddedildiği zaman bile - ve altkültürün, *gizli* kimliğini ortaya çıkarması, yasaklı anlamlarını iletmesi, ayırt edici tüketim gelenekleri ve tarz sayesinde mümkün olur. Temelde altkültürü, daha Ortodoks oluşumlardan ayıran, metaların altkültürde kullanılma biçimidir. Bu noktada *brikolaj* yani *yaptakçılık* terimi, altkültürel tarzların nasıl yapılandırıldığını açıklamak için devreye girer. Brikolajın, bir iletişim sistemi olarak görsel altkültür kuramına etkileri büyüktür. Örneğin moda gibi belirli söylem biçimleri, altkültürel brikolör tarafından radikal biçimde uyarlanır, dönüştürülür ve genişletilir. Bu bağlamda Savile Row'un, 1950'lerin başlarında kentli zengin gençler için yeniden canlandırdığı Edward tarzının, Teddy Boy'lar tarafından çalınıp dönüştürülmesi, bir brikolaj hareketi olarak yorumlanabilir. Benzer biçimde Mod'lar, bir meta bütünü, bu metaların geleneksel ilk anlamlarını silip altüst eden sembolik bir işaretler topluluğu içerisine yerleştirerek benimsediklerinde *brikolör* görevi görürler. Böylece, tıbbi amaçlarla yazılan haplar başlıbaşına ayrı bir amaç uğruna kullanılmış, saygın

bir taşıma aracı olan motosiklet ise grup dayanışmasının tehdit edici bir sembolüne dönüştürülmüştür. İngiliz bayrağı parka anaroklar üzerine işlenmiş veya kesilip parçalanarak şık ceketlere dönüştürülmüştür. Hatta iş dünyasının geleneksel işaretleri olan takım elbise, yaka, kravat, kısa saç vb. asıl anlamlarından soyutlanarak boş fetişlere ve kendilerinde istenilen, sevilen ve değer verilen nesnelere dönüştürülmüştür (Hebdige, 2004: 97-99).

Dada ve Sürrealizmin hayal, kolaj, hazır nesne gibi radikal estetik uygulamaları, brikolaj konusuyla yakından ilgilidir. Bu oluşumlarda temel olarak, birbirinden az çok uzak iki gerçekliğin birleştirilmesi sözkonusudur. Breton bu durumu, *bir şemsiye ile bir dikiş makinesinin bir otopsi masası üzerinde tesadüfi bir şekilde buluşma ihtimali* ile örnelemiştir. Altkültürel brikolör, tıpkı bir sürrealist gibi, bayrak, ceket; delik, tişört; tarak, silah gibi tipik olarak uyumsuz gerçeklikleri son derece uygunsuz bir biçimde birleştirir (Aktaran: Hebdige, 2004: 99-100).

Karşı Kültür Olarak Hippi'ler: 1960'ların ortalarının alamet-i farikası; doğayı ve barışı seven ve bunu neşeli, romantik giysileriyle, Doğu ruhaniliğine karşı duydukları sempatileriyle ve kaygısız bir hayat tarzıyla ifade eden barış yanlısı çiçek çocukları Hippi'lerdir (Lehnert, 1999: 159). Onlar ABD'de ortaya çıkan bir hareketin merkezidir. Çiçekleriyle, giysileriyle, müzikleriyle kurulu düzeni protesto etmişler ve barışçı, anti-emperyalist ve doğacı bir yaşamı ifade eden tavırlarına dikkat çekmişlerdir (Buxbaum, 1999: 103).

Hippi'ler, dönemin en kolay anlaşılan ve en aykırı tipleridir. Yaşlı kuşağın sadece yaşam tarzına değil aynı zamanda siyasi görüşlerine ve temel sosyoekonomik yapısına da karşı çıkmışlardır. Protestoları, Atlas Okyanusu'nun her iki kıyısında İkinci Dünya Savaşı ile Soğuk Savaş arasında kalan dönemde dünyaya gelen nesilleri enterese eden, uluslararası bir boyut kazanmıştır. Protesto bu sokak tarzının temelinde yatmaktadır ve bu protestonun en hararetli odak noktası Vietnam Savaşı'dır (Mulvagh, 1999b: 86).

Bir tür uyuşturucu olan marijuana kullanımının yaygın olduğu bu dönemde Hippi'ler uygunsuz, eski püskü, salaş giysiler giymiş ve saçlarını uzatmışlardır. Modaya karşı aşırı ilgisizlikleri ile bilinmişlerdir (Lehnert, 1999: 160). Hippi nesli, etnik görünümünü geleneksel Afrika ve Asya tarzından almıştır; permalı saçlar,

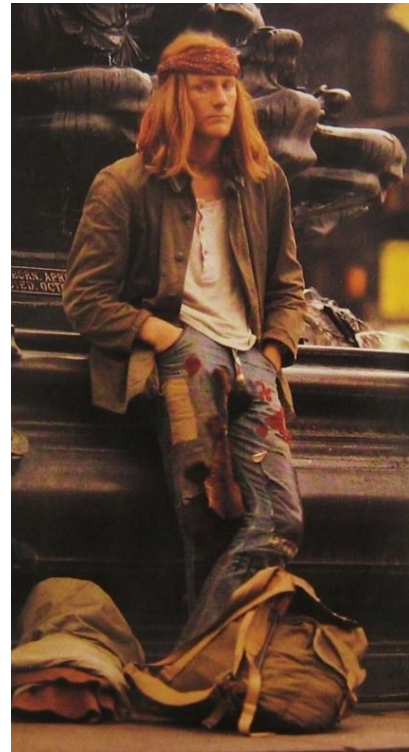
kaftanlar, boncuklar, yüzükler, ziller ve üzerlerinde aşk ve barış işaretleri bulunan taşlar vb. onların giyim biçimini karakterize eden bazı unsurlardır (Bond, 1996: 44). Öncelikle endüstri çağıyla çok ilgisiz olan uzak coğrafyalardan gelen giysileri tercih etmişlerdir: Güney Amerika paçoları, kulakları kapatan Eskimo başlıkları, koyun derisinden yapılan Afgan ceketleri ve hepsinden çok tülbent bezinden yapılan Hint bluzları ve gömlekleri... Genç kadınlar Hindistan yapımı çiçek desenli pamuklu kumaştan dökümlü uzun etekler giymiş ve bunları tişörtler veya dantelli, beyaz pamuklu kumaştan kabarık kollu, bilekte büzgü ile toplanan kare yakalı bluzlarıyla (peasant blouse) kombine etmişlerdir. Bu görünüm neredeyse Rafael öncesini andırmıştır. Bol kesimli, renkli, İran'a özgü motiflerle işlenen giysiler, bel, kalça ve bilekler çevresinde sarmalanan Hint gümüş takılarıyla kombine edilmiştir. Jean'lere çiçek formunda işlemeler, boyamalar veya aplikeler uygulanmıştır. 1950'lerde ve 1960'ların erken dönemlerinde moda olduğu gibi saçları yüzün gerisinde tutmak yerine, alnın iki yanında sabitleyecek şekilde saç bantları veya bandanalarla tutturmuşlardır (Lehnert, 1999: 160; Buxbaum, 1999: 103).

Şekil-131: Roma'da Genç Bir Hippi, 1970.



Kaynak: Worsley, 2011: 150.

Şekil-132: Londra'da Hippi Seyahatinden Bir Yolcu, 1971.



Kaynak: Polhemus, 1997: 64.

Hippi giyimi; uluslararasılık, çok kültürlülük ve nikâhsız birliktelik ve uyuşturucu tecrübeleri gibi inanışların hareketli arbedesiyle bir bütünlük sergilemiştir. Barış sembolü, Marijuana yaprakları, saykodelik desenler ve renkler, etnik dekoratif tasarımlar ve iç içe geçmiş ying-yang sembolleri isteğe göre uyarlanarak, bu giysileri basit bir biçimde süslemiştir. Özellikle ikinci el giysiler Hippi giyiminin ayrılmaz bir parçası olmuştur (Mulvagh, 1999b: 86).

Hippi hareketi kurulu sosyal düzene bir başkaldırıdır. Değişen teknoloji ve seyahat özgürlüğü ile bu karşı kültür, bir ülkeyle veya bölgeyle kısıtlanmayıp küresel boyutlara ulaşmıştır. San Francisco'da Haight Ashbury'den ve New York City'de Greenwich kasabasından Atlantik ötesine, kasıp kavurdukları Avrupa'ya dek seyahat etmişlerdir. Bakış açılarının ve yaşam tarzlarının yayılımını sağlayan bu tür eylemler ve gelişmeler aynı zamanda ticari faydaların artmasına da yardım etmiştir. Örneğin bazı sektörler ticari faydalar sağlamak adına Hippi'leri sürekli takip altında tutmuştur ve Hippi görünümü kısa sürede tüm dünyada her kesimin benimsediği bir moda akımı olmuştur. Esasen Hippi hareketinin maddesel dünyayı reddettiği göz önüne alındığında burada bir tezatlık sözkonusudur. Ancak ticari çıkarlarla bir başkaldırı biçimi olan orijinalliğini kaybetmiş, ideolojik altyapısı göz ardı edilmiştir. Gençlik tarzı Hippi anti-modası uluslararası bir moda trendi olmuştur (Lehnert, 1999: 160).

Hippi tarzı, fütüristik 60'lardan aniden yüz çevirerek 70'lerin modasını da şekillendirmiştir. Ve daha sonraları da nostaljik romantizm tarzıyla etkisini sürdürmeye devam etmiştir (Lehnert, 1999: 160).

Bu tarz tüm dünyada büyük yankı uyandırırken kimi modacılar bundan rahatsızlık duymuştur. André Courrèges, işlevsel giyimin gerilemesinden dert yanarak, "bir çapulcudan satın alabileceğiniz her şey" diye tanımladığı folklorik tarzları ve Hippi giysilerini bundan sorumlu tutmuştur. Oysa işlev, genç insanlara sadece, 1950'lerin sıkıcı resmî giysilerinden ve lady tarzlarından farklı bir tarz olarak, farklılık adına kullanıldığında cazip gelmiştir (Buxbaum, 1999: 103).

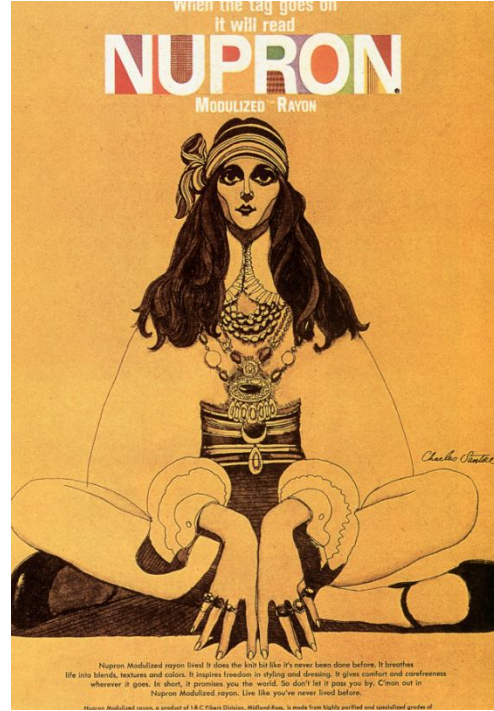
Hippi hareketinin idealizmi, 1967'de bu karşıt kültürü yaymak amacıyla dünyanın dört bir yanından insanların San Francisco'ya akın etmesiyle doruk noktasına çıkmıştır. 1967 yılının yaz mevsimine denk gelen ve 1960'ların sonlarını karakterize eden bu eylem süreci *Aşk Yazı* (Summer of Love) olarak adlandırılmış ve bu yıl *Çiçek Çocuklar Yılı* ilân edilmiştir (Mulvagh, 1999b: 86).

Şekil-133: Çiçek Gücünün Modaya Getirdiği El Yapımı Bir Tarz.



Nova Dergisi Mart 1968, Kaynak: Mulvey, 1998a: 124.

Şekil-134: Bir Sentetik Lif Reklamında Kullanılan Hippi Görseli.



Kaynak: Mulvey, 1998a: 123.

Uzay Çağı Modası: 1960'lar, moda ve tekstil tasarımcılarının modernite ve bilimsel ilerlemeyi kutladıkları dönemdir (Laver, 2002: 262). Bu dönemde ülkelerin uzay yarışı, endüstrinin tüm dallarını etkilemekle birlikte en çok moda, dekorasyon, mobilya gibi alanlarda etkili olmuştur. İlk kez bir yapma uydu 1957'de uzaya fırlatılmış, bunu sonraki yıllarda diğer uydular izlemiştir. 1961 ve 1963 yıllarında uzaya gitme denemeleri insanlı uzay araçlarıyla yapılırken 1969'da insanoğlu aya gitme rüyasını gerçekleştirmiştir (Komsuoğlu vd., 1986: 3, 27).

Milbank'e (1999: 89) göre yaygın olarak kullanılır hâle televizyon sayesinde bu dönemde büyük sükse yapan astronotların canlı çekim görüntüsünden ilham almak kaçınılmaz olmuştur; ekranda yarım görünen başları ve saat beş yönünde düşen gölgeleri... Gümüş rengi giysileri, cesaretlerinin simgesi olmuştur.

Astronotların kıyafetlerinden esinlenilerek, metaller, metalik görünümlü kumaşlar vb. materyallerden yapılan giysiler uzay yolculuğunun yansımalarından biri olmuştur (Komsuoğlu vd., 1986: 3). Andre Courrèges'in 1964 ilkbahar / Yaz *Uzay Çağı* koleksiyonunda sunduğu astronot şapkaları ve yuvarlak güneş gözlükleri, beyaz

ve gümüş renkli PVC dalgıç pantolonları, tulumlar ve beyaz rugan veya oğlak derisinden yapılmış diz altında botlar uzay keşfinin cazibesinin örneği olmuştur (Laver, 2002: 264).

Uzay çağı modası, plastik gibi el yapımı malzemelere ağırlık verdiği gibi yün, ipek ve pamuk gibi geleneksel materyalleri de reddetmemiştir. Amerikalı ayakkabı tasarımcısı Beth Levine'in Lucite topuklu (şeffaf plastik topuklar) çorap ayakkabılarından Braniff Havayolları hostesleri için Pucci tarafından tasarlanan balon baretlere kadar plastik, geleceğin yeni dalgası olmuştur. Biyo-çözünürlülük hakkında henüz bilinçlenilmeyen 1960'larda, plastiğin kullanıldıktan sonra atılabilir olması, onu cazip kılmıştır. Bununla birlikte, transparan plastik, cinsiyet ayrımının yapılmadığı bir gelecek ütopyasının parçası olan, çıplaklıkla flörtün yöntemlerinden biridir. Betsey Johnson (1942-) ve Rudi Gernreich bu dönemde tasarımlarında triko plastik kullanan tasarımcılardandır (Milbank, 1999: 89).

Şekil-135: André Courrèges, Uzay-Çağı Modası 1965 İlkbahar Koleksiyonu.



The Observer Dergisi Mart 1965, Kaynak: Garner, 2003: 99.

Şekil-136: Emilio Pucci, Plastik Baretli Hostes Kostümü, 1965.



Kaynak: "Sanal", 2011.

Bu dönemde astronotların giysilerini andıran DuPont markası Mylar parlak polyester filmler, bir butik favorisi olmuştur. Metaller, neredeyse metalik

kumaşlardan daha çok talep görmüştür. Örneğin Pierre Cardin, elbiselerinin detaylarında metal kullanmış, Rudi Gernreich ise tasarımlarındaki yakaları bir arada tutmak için spiral yaylardan faydalanmıştır (Milbank, 1999: 89). Özellikle geleneksel olmayan materyal kullanımıyla meşhur olan Paco Rabanne 1966'daki *Beden Mücevheri* isimli koleksiyonunda, zincirle birbirine bağlanmış metal veya plastik disklerden oluşan elbiselerini sergilemiştir. Paco Rabanne tıpkı André Courrèges gibi uzay çağı modası tarzlarıyla, modanın sınırlarını zorlamıştır (Laver, 2002: 264).

Şekil-137: Pierre Cardin, Uzay Tasarımlarından Bir Örnek, 1966.



Kaynak: Milbank, 1999: 89.

Şekil-138: Paco Rabanne, Metal Elbise, 1969.



Kaynak: Garner, 2003: 105.

Uzay çağı modasının en büyüleyici tarafı, herkes için eşit şartlar oluşturmaya gönderme yapan *uniseks* düşüncesidir. Podyumlarda olduğu kadar fütürist filmler ve televizyon şovlarında da her iki cinsiyet, dar giysiler, paraşütçü tulumları, ceketler ve tozluklar giymiştir. Cardin, hem erkeklere hem kadınlara yuvarlak başlıklar, düz, plastik göz koruyucuları, nervürlü dar giysiler ve fermuarlı tulumlar giydirmiştir. Sıklıkla, üç boyutlu bir applike tekniği olan *trapuntoya* tasarımlarında yer vermiştir. Bu fütürist dekoratif unsur, hem kadın hem erkek giysilerinde uniseks desenler

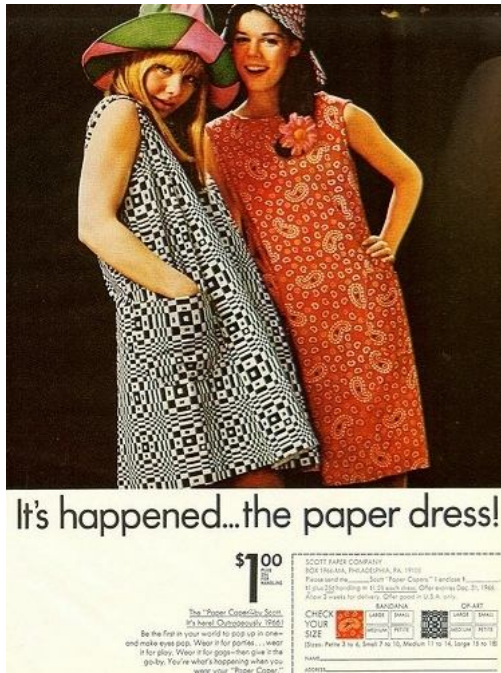
şeklinde kullanılmıştır (Milbank, 1999: 89). Aynı zamanda, kadınlar için, sentetik liflerden üretilmiş, bel hattında delikler olan elbiseler ve baret başlıklarla da bir uzay görünümü yaratmıştır (Lehnert, 1999: 158-159).

PVC ve Kâğıt Modası: Kâğıt giysi ve kâğıttan yapılan ev ürünleri kısa ömürlü olmasına rağmen 1966-68 yılları arasında çok talep görmüştür. *Renkli patlamalar* diye yankı uyandıran ilk kâğıt elbiseler, 1966'da ABD'de, Scott Kâğıt Şirketi tarafından, kâğıt peçeteler, tuvalet kâğıtları ve kâğıt havlularla ilgili bir promosyonla bağlantılı olarak üretilmiştir. Bu kâğıt elbiseler *Paper Caper* adı altında piyasaya sürülmüştür. Bunlar, A-line tarzında, bir tanesi siyah-beyaz Op Art tasarımı, diğeri kırmızı zemin üzerine sarı-siyah renkte şal desenli bir tasarım olmak üzere iki farklı baskıda ve dört ayrı bedende üretilmiştir. Bu kâğıt elbiseler giyilebilmiş ve tamirleri ve birtakım değişiklikleri için gereken tek şey, bir makas ve bir yapışkan banttandır ibaret olmuştur. Bu dönemde kâğıt modası kapsamında özel butikler açılmıştır. Bunların ilki *Atık Kâğıt Butiği* olmuştur. Happening akımı, kâğıt modası fikrine katkıda bulunmuş, modern ve artistik bir yaklaşım olduğunu öne sürerek övgüsünü ifade etmiştir (Buxbaum, 1999a: 94).

Varlığını kısa bir süre koruyabilen kâğıt modası, tekstil materyalli elbiselere oranla düşük maliyetli olmuş ve çok çabuk üretilebilmiştir. Elisa Dabbs, tanınmış bir kâğıt giysi modacısı ve Harry Gordon üç dolarlık *Poster* elbiselerinin üreticisi olarak ünlenmiştir. Kâğıt elbiseler bu dönemde malî, sosyal ve estetik açılardan başarılı bir tarz ve hazır giyimin son doruk noktası olmuştur (Buxbaum, 1999a: 94).

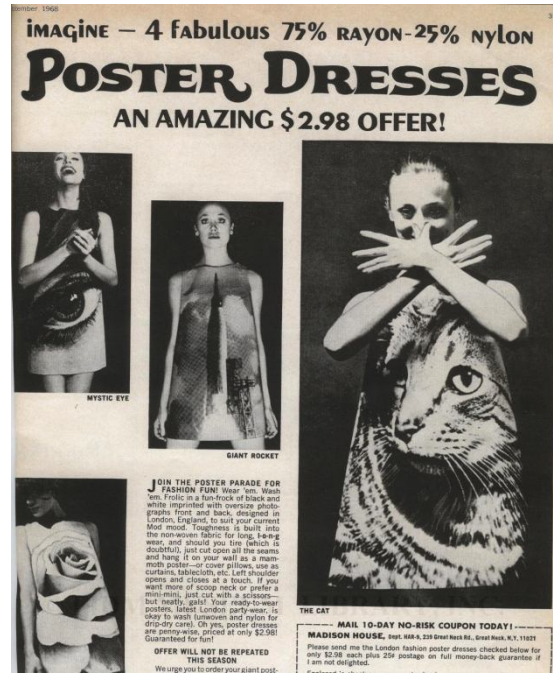
Materyal araştırmaları giyim kavramına değişiklikler getirmiş ve gündelik giyimdeki teknik liflerde, askeri ordu, uzay seyahati ve spor giyimde zaten tanık olunmuş olan bir sentetik devrim yaşanmıştır. André Courrèges, Paco Rabanne ve Pierre Cardin, moda ve modern teknoloji arasında arabulucular olarak rol oynamıştır. (Buxbaum, 1999a: 94).

Şekil-139: Scott Kâğıt Şirketinin Kâğıt Elbiseleri, 1966.



Kaynak: "Sanal", 2011.

Şekil-140: Harry Gordon, Poster Elbiseler.



Kaynak: "Sanal", 2011.

Şekil-141, 142 ve 143: (soldan sağa) Pierre Cardin, Çiçekli Vinil Elbise, 1969; Rudi Gernreich, Güneş Siperliği, Capezio Tasarımı Vinil Çizmeler ve Örgü Mayo, 1965; Twiggy'nin Sunduğu Plastik Şeffaf Elbise.



Kaynaklar: (soldan sağa sırasıyla) Buxbaum, 1999a: 94; Buxbaum, 1999a: 95; Yapp, 2005f: 234.

1965'te New York Madison Avenue'da açılan, hem bir laboratuvar hem de keşfedilmemiş tasarım yetenekleri için bir vitrin olan, giysi üretimindeki materyal devriminin öncü butiği *Paraphernalia*'nın kurucusu Paul Young, modayı ciddiye alan herkesi korkunç bulduğunu ifade etmiş, onun sadece giysilerden ibaret olduğunu ve onunla ilgili hiç birşeyin ciddiye alınmaması gerektiğini vurgulayarak kendi eğlenceli stillerini yüceltmıştır (Aktaran: Buxbaum, 1999a: 94). İnsanlar PVC, vinil, sentetik kumaş gibi materyallerden üretilen *Paraphernalia* elbiselerini, cam temizliğinde kullanılan likitleri kullanarak temizlemeyi, kuru temizlemeye göndermekten daha kolay bulmuştur. Tasarımları daha çılgın ve daha tuhaf yapan şeyin her zaman iyi olduğu düşünülürse, bu duş perdelerini anımsatan tasarımlar bunu gerçekleştirmiştir (Buxbaum, 1999a: 94).

1993'te Kıbrıslı modacı Hüseyin Çağlayan (1970-) mezuniyet koleksiyonu için kâğıt giysiler tasarlamış ve 1990'lar boyunca Japon modacı Issey Miyake (1938-) zarif elbiselerden oluşan bir koleksiyon oluşturmak için pilili pirinç kâğıtlarını geri dönüştürerek kullanmıştır. Bu *kullan at* modasında, farklı bir biçimde ve daha az dikkat çekici olanlar da gündeme gelmiştir. Primark, Zara, H & M ve Topshop gibi çok düşük ücretlerle herkesin satın alabildiği giysiler satan mağazalar, bu giysilerin kısa sürede atılıp çok düşük bir fiyatla yerine yenisinin konulmasını teşvik etmektedirler. Sonuç olarak tekstil atığı günden güne artmakta ve tonlarca istenmeyen giysi her yıl çöp sahasındaki yerini almaktadır. Neticede insanların bu süper ucuz giysilere olan merakı gezegene korkunç bir maliyet olarak geri dönmektedir (Worsley, 2011: 149).

Rüyalar ve Tozlu Renkler: Moda 1960'ların başından sonuna kadar çok esaslı kültürel bir değişime işaret etmiştir. 1965 ve 1967 arasında André Courrèges ve kısa etekler, çocuk önlükleri tarzında giysiler ve kutu biçiminde giysi formları sunan Mary Quant'ın fütüristik tasarımları, yerini bir geçmişe dönüş ile Art Nouveau, Hollywood ve William Morris tarzlarına bırakmıştır (Wilson, 1999: 98). Özellikle 1967-68'ler romantik buluşlarla doludur (Komsuoğlu vd., 1986: 28). Bu belki de, iyimserlik ve bilimsel keşiften kötümserlik radikalizmine, devrimci sloganlara ve çevresel konulara kadar dönemin değişen ruhuna ayna tutmuştur. Mary Quant'ın cıvıltılı Mod kızları ve Swinging London'ın mini etekli, kışkırtıcı kadınlarından

farklı olarak, kadın iç gömlekleri geçmişe karşı giderek büyüyen bir özlemi, nostaljiyi ve bazı açılardan da geleceğe olan inancın kaybolmasını yansıtmıştır (Wilson, 1999: 98). Romantizm ve doğal olma kaygısı, 1960 ve 1970'lerin figürleri olan Hippi'lerin örneklediği gibi çoğu çağdaş kimlik arayışlarının içinden geçer (Entwistle, 2005: 133).

Moda, gençlik hareketleri ve sokak tarzlarından eskiye nazaran daha çok etkilenmiştir. Quant, seri üretim modası için Mod tarzlarını başarılı bir biçimde yorumlamıştır, ancak Hippi tarzının alışveriş caddesine adapte edilmesi çok da kolay olmamıştır. Hippi'lerin ekolojik olarak ikinci el giysilere bağlılığı ve canlı estetik yaratımı yeni bir yaklaşım gerektirmiştir. Bu, 1970'lerin başlarında *Bus Stop* butikleri vasıtasıyla olduğu kadar, Biba'nın kurucusu Barbara Hulanicki (1936-) ve daha sonradan Laura Ashley tarafından da başarılı bir biçimde gerçekleştirilmiştir. Rock grupları, efsanevi Beatles üyesi John Lennon ve modacı eşi Yoko Ono, Janis Joplin (1943-1970), Jimi Hendrix (1942-1970) gibi şarkıcılar kitle kültüründe baştan aşağı geçerli olan Hippi-etnik tarzının ilginç bir kolajını sunmuşlardır. Biba ve ondan sonra gelen diğer butikler, pazar satış tezgâhları ve 1960'larda az miktarda bulunan ekonomik mağazalar tarafından avlanılması zor, zaman ve güven sorunu olan kadınlar için benzersiz bir tarz yaratmıştır (Wilson, 1999: 98).

1960'ların ve 1970'lerin popüler İngiliz moda mağazası olan Biba, ilk kez 1964'te sipariş yoluyla satış yapan bir butik olarak ortaya çıkmıştır. Hulanicki trend belirleyici meşhur Biba'sını 1969'da Londra Kensington High Street'te açmıştır. 70'lerin başında Derry & Toms alışveriş merkezine taşınan mağaza önemli ölçüde gelişmiştir (Bragg vd., 1999: 118). Bir art deco mağazası olan Biba, 1930'ların Hollywood ihtişamını sergilemiştir (Laver, 2002: 268).

Aynı zamanda Rafael öncesi dönemi andıran soluk bir silüet, bu mağazanın tarzının temelini oluşturmuştur. Saç bukleleri, zayıf omuzlar ve kollar üzerindeki romantik, donuk yüzlerin çevresine düşmüştür. İspanyol paça pantolonlar veya uzun dökümlü etekler üzerine kısa kollu salaş hırkalar, bunların altına da uzun kollu büyükannevari iç gömlekleri giyilmiştir. Bunlar bazen ABD'li sinema oyuncusu Jean Harlow'la özdeşleşerek *Jean Harlow sateni* diye adlandırılan frapan saten kumaşlardan veya Victoria dönemine has kabartmalı kadifelerden, bazen de örme kumaşlardan veya 1940'lara has eski moda çiçekli baskılardan üretilmiştir. Sahte

leopard desenleri ve İkinci Dünya Savaşı türbanlarının izleri de görülmüştür. Kirli ve yumuşak renk tonları, 1870'lerin Estetik hareketinin ve William Morris'in paletinin yeniden doğuşuna işaret etmiştir: Koyu kahverengi, tuğla rengi, gök mavisi, adaçayı yeşili, krem rengi veya toz pembe...(Wilson, 1999: 98).

Şekil-144: Biba, 1964.



Kaynak: Mendes ve De la Haye, 2010: 181.

Şekil-145: Barbara Hulanicki'nin 1930'ları Andıran Nostaljik Biba Tasarımları, 1970'lerin Başları.



Kaynak: Laver, 2002: 269.

Buradan anlaşılacağı gibi Biba bir trendden daha fazlasını ifade etmiştir. Hulanicki, postmodern yaptakçılık modasına ilk davranan tasarımcıdır ve konsepti için açıkça sokak modaları ve kitle kültürü üzerine çizimler yapmıştır. Esasında, tasarımları bir tür geçmişe dönüş gibi görülmesine rağmen Hulanicki aynı zamanda geleceğe hitap etmiştir. Mağazaları 19. yüzyıl sonlarına ait mağaraları andırırken, o açık soyunma odalarının öncülüğünü yapmış ve modadan tasarımcı yaşam tarzlarına kadar değişimi tasarlamıştır. Böylelikle moda, bir tarz değişimi konusu olmaktan çıkmış, görünümü bir bütün olarak ele almaya başlamıştır (Wilson, 1999: 98).

2. 3. 1970'li Yıllarda Sanat ve Moda

1970'li Yıllarda Genel Durum: 1970'ler, bir çağın kapanmasına ve günümüze kadar sürecek olan yeni bir çağın açılmasına sahne olmuştur. Postmodern dönem bütün ihtişamıyla tüm yaşam alanlarına girmiş, köklü değişimlere imza atmıştır.

Postmodernizmle tüm kurallar yıkılmış, geleneksel kodlar bozulmuştur. Hayatın her alanında *yeniye* kapılar açılmış, yeni stiller oluşturulmuş, yeni yöntemler benimsenmiştir. Yeniye arama yolunda sonsuz kaynaktan beslenilmiş ve her yol denenmiştir. Sonsuz bir denemeler döneminin başlangıcına işaret eden postmodernizm, bu tarihten itibaren tüm disiplinlerin iç içe geçtiği, alt ve üst sınırının ortadan kalktığı, sorgulayıcı, eleştirel bir yaşam biçimini müjdelemiştir.

1970'ler yüksek oranda işsizliğin, enerji kesintilerinin ve grevlerin hüküm sürdüğü bir ekonomik gerilemeye tanıklık etmiştir. 60'ların canlı havasında kök salan özgürlük ve siyasal güdülenmeler, 70'lerde ruhani ve çoğunlukla uyuşturucu destekli bir sosyal ortamı gündeme getirmiştir (Polan ve Tredre, 2009: 113). İnsanlar birdenbire gezegenlerine büyük zarar verdiklerini anlamışlardır. ABD'deki Three Mile Adası felaketi üzerine nükleer santrallara karşı protesto hareketleri başlamıştır. İnsanlar zehirlenen denizleri temizlemeye çalışırken, Manş Denizi'nde petrol taşıyan Amoco Cadiz tankeri yeni bir çevre felaketine yol açmıştır. İngiltere'de Flixborough'da yaşayanlar zehirli sikloheksan gazını, İtalya'da Meda sakinleri ise zehirli dioksini solumaya mahkûm olmuştur (Yapp, 2005d: 6).

Bu dönem olağanüstü kadınlar ve Süpermenler dönemidir. Kadınlar cephesinde genç Thatcher, Kalkütalı Rahibe Teresa, siyahi militan Angela Davis ve feminist hareket, erkekler cephesinde ise Ho Şi Minh, Sylvester Stallone, Muhammed Ali, Ayetullah Humeyni ve *Jesus Christ Superstar* müzikali... Yetmişler uzlaşma değil kutuplaşma dönemidir. İrlanda Cumhuriyet Ordusu, Kuzey İrlanda ve İngiltere'de patlattığı bombalar ve döktüğü kanlarla saygınlığını yitirmiştir. CIA Şili'de askeri darbe düzenlemiştir. Vietnam Savaşı bitmiş fakat Kamboçya, Lübnan, Ortadoğu, Kıbrıs, ve Rodezya / Zimbabve gibi başka ülkelerde savaşlar patlak vermiştir. Watergate Skandalı bu dönemde çıkmıştır (Yapp, 2005d: 6).

İnsanlar cinsiyet değiştirmeye başlamıştır. Kadın hakları, eşcinsel hakları, etnik haklar ve hayvan hakları kavramları ortaya atılmış ve birçok insan bunları kabul etmekte zorlanmıştır. Ay böcekleri, gökyüzü laboratuvarları, Mars fotoğrafları, Kuzey Denizi petrolü, tüp bebekler ortaya çıkmıştır. Cehennem Melekleri ve Punk'lar asiliğin göstergesi olmuştur (Yapp, 2005d: 6-7).

Janis Joplin, Jimi Hendrix ve Elvis Presley ölmüş, Beatles dağılmış, Woody Allen yıldızlaşmıştır. Georges Lucas *Star Wars*'u (Yıldız Savaşları), Marlon Brando ve Francis Ford Coppola ise *The Godfather*'ı (Baba) yaratmıştır (Yapp, 2005d: 7).

Sanat, müzik ve moda bu dönemde artık ayrı bölgelerde yer almamıştır. Bu disiplinler hem sosyal olarak, hem de kendi sanatsal biçimlerinde çok fazla fikir, materyal ve alan paylaşmışlardır (Currid, 2009: 35).

Postmodernizm Kavramı

Postmodernizm üzerine bugün Batı toplumlarında hemen her yerde konuşmalar yapılmakta, yazılıp çizilmektedir. Postmodernizm, çok geniş bir yelpazede sanatsal, akademik ve entelektüel birçok alanda söz sahibi olmuştur. Bunlar arasında, müzik, plastik sanatlar, kurmaca, film, tiyatro, mimari, edebiyat teorisi ve eleştirisi, felsefe, antropoloji, sosyoloji, coğrafya gibi pek çok alan sayılabilir. Bu listeye başka alanlar dâhil edilebileceği gibi kimi alanlar listeden çıkarılabilir (Featherstone, 2005: 20). Entelektüel kategorilerin yanı sıra politik kuram, gençlik kültürleri ve moda gibi çeşitli dağarcıklara da çok çabuk girmiştir (McRobbie, 1999: 28). Bununla birlikte, postmodernizm bir zamanlar birbirinden kesin çizgilerle ayrılmış olan pek çok disiplinin aralarındaki sınırların erimeye başladığı bir döneme işaret etmektedir. Sonuçta bu disiplinlerin karışımından doğan ve herhangi bir alana kolaylıkla yerleştirilemeyecek, kategorize edilemeyecek türden çalışmalar ortaya çıkmaktadır (Anderson, 2002: 89; Sarup, 2004: 185).

Postmodern kelimesi, içinde bulunduğumuz an, şimdi anlamına gelen *moda* kelimesinden türeyen *modern* ve sonrası anlamına gelen *post* sözcüklerinin birleşmesinden meydana gelmiştir. Postmodern kavramını anlamak için önce modern ve postmodern arasındaki ilişkiyi anlamak gereklidir. Bu konuda uzun yıllardan beri pek çok yazar görüş bildirmiştir. Postmodern anti-modern değil, bilakis moderndir, ama modernin aynı zamanda *ötesidir* (Antakyalıoğlu, 2007: 12). Lyotard'a göre (Aktaran: Antakyalıoğlu, 2007: 12), tam şimdinin (modernin) kendisinden önce gelen tam şimdii olumsuzlaması ikileminden postmodern doğmuştur. Postmodern aynı zamanda moderndir, modernizmin bitişi değil modern sürecin devamında olan ve onu kapsayan bir durumdur. Örneğin, modernizm ne kadar çatık kaşlı ve karamsarsa, postmodernizm bunların hepsini içerir ancak cenazenin ardından uzun

süre yas tutulamayacağını bilir ve gülümser. Modernizm bir şeylerin karşıtı iken postmodernizm hiçbirşeyin karşıtı olmaz. En son teknolojiyi kullanırken bir yandan da teknolojik ürünlerin içine nostaljik öğeleri entegre eder (Antakyalıoğlu, 2007: 12).

Postmodernizm kavramı üzerine tam bir uzlaşma sağlanamamış pek çok yazar onu farklı açılardan ele almıştır. Featherstone'a göre (2005: 21-22) modern ve postmodern kavramları belirli devirlere gönderme yapar. Modernliğin genellikle Rönesans'la ortaya çıktığı savunulur; modernlik, eskiler ve modernler arasındaki tartışmada olduğu gibi, antikiteyle ilişkili olarak tanımlanmıştır. Modernlik geleneksel düzenle karşıtlık içerisine konulur ve toplumsal dünyanın adım adım iktisadi ve yönetsel olarak rasyonelleşmesi ve farklılaşmasına işaret eder. Bunlar modern kapitalist-endüstriyel devleti doğuran ve sık sık anti-modern perspektiften incelenmiş olan süreçlerdir. Postmodernlik ise, kendine özgü örgütleyici ilkelere sahip yeni bir toplumsal totalitenin ortaya çıkışını içeren bir çağ değişikliğini ya da bir anlamda modernlikten kopuşu ileri sürmüştür.

Postmodernizm sözcüğü genellikle çağdaş kültürün bir biçimine göndermede bulunur; buna karşılık *postmodernlik* terimi özgül bir tarihsel dönemi çağrıştırır. Postmodernlik, Aydınlanma çağının ürünleri olan Tanrı merkezli bir düzenden insan merkezli bir düzene geçiş, klasik hakikat, akıl, kimlik ve nesnellik nosyonlarından, evrensel ilerleme ya da kurtuluş fikrinden, bilimsel açıklamanın başvurabileceği tekil çerçeveler, büyük anlatılar ya da nihaî zeminlerden kuşku duyan bir düşünce tarzıdır. Postmodernlik, Aydınlanma'nın bu normlarına karşı dünyanın olumsal, temelsiz, çeşitli, istikrarsız, belirlenmemiş nitelikte ve bir dizi dağınık kültürlerden ya da yorumlardan ibaret olduğunu bildirir; bu da hakikat, tarih ve normların nesnelliği, doğanın verili oluşu ve kimliklerin tutarlılığı hakkında belli bir ölçüde kuşkuculuğu besler. Kimileri bu görme tarzının maddî koşulları olduğunu ileri sürmüştür. Buna göre söz konusu görme tarzı Batı'da kapitalizmin yeni bir biçimini doğuran tarihsel bir değişikliğin ürünüdür. Bu, hizmet, finans ve enformasyon sanayilerinin geleneksel imalât sanayisi karşısında zafer kazandığı ve klasik sınıf politikasının, yerini dağınık bir kimlik politikaları öbeğine bıraktığı, teknoloji, tüketimcilik ve kültür sanayisinin geçici, merkezsizleşmiş dünyasını doğuran yeni bir kapitalizm biçimidir. Postmodernizm, bir çağ değişikliği yaratan bu değişimi *yüksek* kültür ile *popüler* kültür arasındaki sınırların yanı sıra sanat ile günlük yaşam arasındaki

sınırları da bulanıklaştıran, derinlikten yoksun, merkezsiz, temelsiz, özdüşünümsel, oyuncu, türevsel, eklektik, çoğulcu bir sanatta az veya çok yansıtan bir kültürel üsluptur. Bu kültürün ne ölçüde başat ya da kapsayıcı olduğu yani tamamen geçerli mi yoksa çağdaş yaşam içerisinde boy gösteren tikel bir alan mı olduğu tartışılabilir bir konudur (Eagleton, 1999: 9-10).

Postmodernizm fikri ilk olarak 1930'larda İspanyol Federico de Onis tarafından ortaya atılmıştır. De Onis *Postmodernismo* terimini, modernizmin kendi içindeki muhafazakâr bir gerileyişi tanımlamak üzere kullanmıştır: Modernizmin lirik meydan okuması karşısında, bir ayrıntı mükemmeliyetçiliği ile ironik bir mizah anlayışına sığınan, en özgün özelliği kadınlara ilişkin yeni otantik anlatımı olan bir hareket... (Anderson, 2002: 10-11). 1950'li yıllarda postmodern terimi, olumsuz anlamda, modernin ötesinde değil modernden daha eksik bir şeyi ifade etmiştir. 1959 yılında C: Wright Mills ile Irving Howe terimi bu anlamda kullanmışlardır. Her ikisi de New York solu içinde ortak bir çevreye mensup olan bu iki isimden, toplumbilimci olan Wright Mills, terimi liberalizm ile sosyalizmin modern ülkülerinin bütünüyle yıkıldığı, bilinçsiz bir sürüklenişten, boş bir uzlaşmadan ibaret bir toplumda, us ile özgürlüğün yollarının ayrıldığı bir çağı belirtmek üzere kullanmıştır. Eleştirmen Howe ise daha yumuşak bir ifadeyle, savaş sonrası zenginliğin sınıfsal sınırları giderek daha da belirsizleştirdiği bir toplumla arasında modernist gerilimi sürdürmeyi başaramayan çağdaş kurmacayı tanımlamak için kullanmıştır. Harry Levin, postmodern oluşumlar konusunda çok daha katı bir fikir öne sürmüş, esnek, orta yollu bir bireşim adına modernizmin yüksek entelektüel standartlarını bir yana bırakan taklitçi bir edebiyatı tanımlamak için kullanmıştır. Bu da Levin'e göre, kültür ile ticaretin kesiştiği bir noktada sanatçı ile burjuva arasındaki yeni bir suç ortaklığının göstergesi olmuştur (Aktaran: Anderson, 2002: 22-23). Böylece postmodernin tamamıyla aşağılayıcı manadaki kullanımının tohumları da atılmış olmuştur.

1960'lı yıllarda terim çoğunlukla gelenekdışı bir gelişmenin göstergesi olarak kullanılmaya başlanmıştır. 1960'ların ortalarında Levin'in ateşli muhalifi Leslie Fiedler, soğuk savaş sırasındaki entelektüel etkinliği konu alan bir konferansta, Amerika'da genç kuşak arasında filizlenen yeni bir duyarlılıktan övgüyle söz etmiştir. Kayıtsızlığa, kopukluğa verdikleri değerle, hayalleriyle, insan haklarıyla,

tarihten kaçan bu kültürel mutanlar, kendilerini yeni bir postmodern edebiyatta ifade etmişlerdir. Fiedler daha sonra bu hareketin, modernizmin üst ve alt ayrımı bir yana, hem ironisini hem de ciddiyetini redd ederek, çekinmeden duygusallığa, çoğunlukla ciddi ve saygın bir biçimi kimi zaman da önemsiz ve sıradan bir şeyi alaya almaya yönelerek sınıfları kesiştirip türleri birleştirdiğini söylemiştir. Friedler'in, postmoderni sıradan insanın özgürlüğü ve içgüdülerin serbestliği olarak tanımlaması, 1969 yılına gelindiğinde dönemin öğrenci ayaklanmalarının bilinçli olarak depolitize edilmiş bir yankısı olarak görülebilmektedir. Ayaklanmalar sırasında Friedler'inkine benzer bir kırılmayla bu kavramı ele alan bir diğer toplumbilimci Amitai Etzioni, *Active Society* adlı kitabında, İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle açılan bir postmodern dönemden söz etmiştir. Bu dönem, büyük işletmelerin, yerleşik elit topluluğunun güçten düştüğü, toplumun ilk kez kendi kendisinin efendisi olduğu bir demokrasiye sahip olabileceği dönemdir (Aktaran: Anderson, 2002: 23-24). Postmodernizmin daha çok gençlere ve yeni entelektüeller diye adlandırılabilir (çoğu kez siyahiler, kadınlar ve çalışan sınıf) bir kesime hitap etmesinin sebebi, bu kişilerin süreksiz iş ve düşük kariyer zorluklarının getirdiği mecburi parçalanmaya maruz kalmalarıdır (McRobbie, 1999: 39-40).

Postmodern teriminin kullanımı her zaman koşullardan kaynaklanan bir nitelik taşımıştır. Ancak kuramsal gelişim farklı bir olaydır ve postmodern kavramı, 1970'lere gelene dek, bu dönemden sonra kazandığı popülerliği kazanamamıştır (Anderson, 2002: 25).

Modernist düşüncenin, benzerlikleri, karşılaştırılabilir nitelikleri, aynılıkları merkezileştirmesine karşılık, postmodernizm farklılıkları vurgulamıştır. Klasik Batı düşüncesi ikili karşıtlıklar üzerine kurulmuştur. Özne-nesne, özgürlük-zorunluluk, kültür-doğa, Batı-Doğu, kadın-erkek vb. ikiliklerde seçilen konuma göre biri merkez seçilirken karşıdaki *öteki* sayılmıştır. Postmodernizmde bu çiftler karşıtlık olmaktan çıkarılmış, bunların birbirilerini dışlamadan yan yana var olabilecekleri öngörülmüştür. Postmodernizme dek bütün Batı geleneği içerisinde dualistik konum geçerli bilginin kaynağı olarak kabul edilmiş, amaç gerçekliği öznellikten ayırmak olmuştur. Ancak postmodernizmle birlikte bu temel çatırdamış, bilginin, gerçekliğin ve düzenin kavramlaştırılması yolu radikal değişimlere açılmıştır. Postmodern yaklaşımda hem modern gerçeklik hem de modernist retçilik anlamını yitirmiştir.

Postmodernistlere göre gerçeklik yorumdan ayrılan bir şey değildir. Düşünce ve gerçek birbirine karışmıştır. Düşünceyi kısıtlayan ayrıca otonom bir gerçeklik yoktur. Dil ve gerçek, postmodernist çerçevede birbirinden ayrılmaz iki parçadır. Çünkü dil herhangi bir araç olmaktan çok, konuşma ve ifade eylemiyle sosyal hayatın anlamını oluşturan yaratıcı bir güçtür. Dahası postmodernite eski ayrımlar ve bölünmelerin dışındaki yeni biçimleri oluşturacak yeni diller bulma girişimidir. Bu girişim öncelikle, yüksek kültürle kitle kültürü (pop kültürü) arasındaki sınırları ortadan kaldırmaya yöneliktir. Postmodernizmde sosyal gruplar, yüksek ile pop kültürün hatta sanat ile hayat arasındaki sınırların aşılması, eski merkezi kimliğin dağıtılması olarak yorumlanmıştır (Aktaran: Pektaş, 2006: 104-105).

1979'da yazdığı *Postmodern Durum* adlı eserinde Jean-François Lyotard, gerçekliğin dil oyunlarının bir ürünü olduğunu öne sürmüştür. Gerçek ancak dilin kullanımıyla hayal ürünü olmaktan çıkar. Bilgi ise nesnel olmaktan çok dil kurallarıyla düzenlenen varsayımların birleşimidir. Lyotard, bilim alanında postmoderniteyi bilginin gelişimindeki yeni bir aşama olarak değerlendirmesine karşılık, sanat alanında bir dönem olarak değil, köklü bir ilke olarak tanımlamıştır. İletişim teknolojilerinin hızla geliştiği bir dönemde bilginin konumunu inceleyen Lyotard, anlatsal bilgi ile bilimsel bilgiyi birbirinden ayırmıştır. Anlatsal bilgi, ilkel toplumların gündelik yaşam bilgisini oluşturan destanlar, öyküler, mitler olup, bu bilgilerin meşrulaştırmaya ihtiyacı yoktur. Bilimsel bilginin ise kendini meşrulaştırmak için metalaşması yani teknik araçların, teknolojinin devreye girmesiyle bilimin, sermayenin dolaşım sürecindeki bir üretim gücü hâline gelmesi gerekir. Lyotard, modern çağın meşrulaştırıcı söylemleri olan klasik sosyalizm, Hristiyanlığın kurtuluşu, Aydınlanma'nın ilerlemesi, Hegelci tin, Romantik birlik, Nazi ırkçılığı, Keynesçi denge, komünizm gibi *büyük anlatıların* İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra geçerliliklerini yitirdiğini öne sürmüştür. Bilim aracılığıyla insanlığın ilerlemeci özgürleşime ulaşabileceği ve evrensel olarak geliştirilmiş geçerli bilgiyi öğretebilmek için gereksinim duyulan birliği, felsefenin sağlayabileceği düşüncesine karşı çıkmıştır. Böylelikle postmodern kuram evrensel bilginin ve temeldenciliğin eleştirisiyle tanımlanmıştır. Lyotard artık tek bir us değil çeşitli usların var olduğuna dikkat çekmiş ve bütünleştirici bir us düşüncesi hakkında konuşulamayacağını savunmuştur (Lyotard, 1997).

Her şeyden önce büyük anlatıları reddetmesiyle, gayri-tarihsel bir tutum sergileyen postmodern kavramının karşısında, *tarih* konusunda genel olarak hevesli bir postmodernistler gurubundan da söz etmek mümkündür. Bunun nedeni, postmodern kültürde, geçmiş tarihi yalnızca çağdaş tüketimin hammaddesi hâline getirecek pek çok etken olmasının yanı sıra, ortaya koyduğu teoride *geçmiş*i yalnızca *şimdinin* bir işlevine ya da geriye doğru yansıtılmasına indirgeyerek, geçmişin ötekiliğini kökünden söküp atma yönünde bir çabanın bulunmasıdır (Eagleton, 1999: 49-50). Zamanı kesintisiz bir *şimdiler* dizisi içinde parçalanmanın yanı sıra postmodernizm, vurgunun içerikten biçime ya da biçime kayışı, gerçekliğin imgelere dönüşümü gibi durumları da içermiştir. Sürekli olarak seçmeciliğe yani eklektisizme (tüm düşün ve sanat dallarında geçerli olan, farklı alanlardan toplanmış elementleri tek bir element yaratmak adına bir araya getiren üslup), düşünümseleciğe, özgöndergeliliğe, aktararak söylemeye, alıntılama, yapıntıya, rastlantısallığa, anarşiye, parçalılığa, pastişe (öykünme, taklit) ve benzetmeye başvurmuştur. Bunun da ötesinde postmodernizmin son yıllardaki gelişimiyle birlikte hemen her şeyi *metinleştirme* yönünde bir hareket doğmuştur (Sarup, 2004: 189).

Çoğulculuk, çok kültürlülük, özgünlük gibi postmodernizmde öne çıkan diğer özelliklerle de bağlantılı olarak yerellik ve özgüllüklerin korunması için tekdüze standartların dayatılmasına karşı çıkmıştır. Çoğulculuk ve yerellik önemlidir. Postmodernizm, ikili kategoriler yerine farklılığı, bölünmüşlüğü ve çoğulculuğu özellikle vurgulamıştır. Postmodernizm ile çoğulculuğa kapı açılmış, tarih içeri alınmış, gelenek içeri alınmış, retorik, renk, heykel hatta o pek korkulan süsleme içeri alınmıştır. Postmodernistler, yabancılaşma, kültürel çoğulculuğa özenme, tatminsizliğin artması, hazcılığın temel yaşam felsefesi hâline gelmesi, statükoların anlamsızlaşması gibi gelişmeleri, sanayi toplumunun ve modernleşmenin zorunlu kaldığını, modernizmin anlattığı liberal eşitlik, özgürlük, Marksizm, feminizm gibi vaatlerin birer masal olduğunu ve bu masalların hayatın renkliliğini ve özgürlüğünü yok etme pahasına oluşturulduğunu öne sürmüşlerdir. Dolayısıyla postmodernizmin temelininin, dünyaya heterojen bir rakamlar ve zamansallıklar çoğulluğu olarak bakmakta yattığını söylemek mümkündür. Büyük anlatıların yıkılışı ve çeşitli yerel, kültürel, etnik, dinsel ve ideolojik küçük anlatıların bir arada yaşamasına davetiye çıkarılması bu yüzdendir (Aktaran: Pektaş, 2006: 109-110).

Postmodern çağda ne hakikat, ne yalan, ne kalıp tip, ne yenilik, ne güzellik ne de çirkinlik vardır. Varolan farklı ve eşit sayıda bir zevkler yelpazesidir. Herkesin kültüre ulaşmasını içeren bir demokrasi, bundan böyle herkesin istediği kültür hakkını veya herhangi bir anın dürtüsünü kültür olarak isimlendirme hakkını ifade etmektedir. Bu anlamda postmodern bireylerin tercihleri tartışılmaz. Çünkü özne oluş, biçimin açıklanmasıyla, öznenin kendini ifade etmesiyle başlamaktadır. Böylelikle öznelik, bilincin yerleşmesi ve bu türden bir bilinci diri tutma çabaları söz konusudur. Fakat toplumsallıktan özneciliğe dönüldüğü günümüz kültüründe, öznenin konumunu medya ve teknoloji belirler konumdadır. Medya gerçeği, öznenin nerede ne yapması gerektiği konusunda belirleyici olmuştur. Sürekli tüketime endeksleyerek ve her an yeni bir imaj sunarak özneyi etkisiz hâle getirmektedir (Aktaran: Pektaş, 2006: 109).

Postmodern dönemin kültürel yapısı, popüler kültür, kitle kültürü ve tüketim toplumu kavramlarıyla anlam kazanmaktadır. Baudrillard'a göre postmodern toplum, modern endüstri toplumunun ötesinde bir tüketim toplumdur ve yeni tüketim biçimleri taklitler aracılığıyla yayılır: Tüketim toplumunun düzeni önceden belirlenmiş tüketim biçimleri tarafından koşullandırılmış yapma bir düzen, sahte bir gerçeklik oluşturur. Başka bir deyişle postmodern kültür, göz kamaştırıcı biçimde gerçeküstü bir toplumsal düzeni üretir. Sanayi ötesi toplum tüketime kodlanmış ve programlanmış, kendi kendisini otomatik biçimde denetleyen toplumdur (Aktaran: Atiker, 1998: 66).

Tüketim toplumuna giden yol, temel olarak üretimin bireyden bağımsızlaşması olgusu ile ilgilidir. Büyük seri hâlde imalât, ancak kitle tüketimi ile birlikte yürütülebilirse söz konusu olabilir. 1900'lerin başlarındaki kapitalizm ile 1960'ların kapitalizmi arasındaki belli başlı farklardan biri, 1960'larda ücret artışlarıyla desteklenen tüketimin olağanüstü gelişmesi ve tikel bir tarzda kitle tüketim tarzına bürünmesidir. Fordizm diye adlandırılan bu yaklaşımın öncülüğünü Amerikalı otomobil üreticisi Henry Ford yapmış ve sıradan aileler için seri üretim yoluyla ürettiği otomobilleriyle Batı kapitalizminde çığır açıcı değişim sağlamıştır. Bu, 20. yüzyılın ilk toplu üretim ve tüketiminin yükselişine işaret etmiştir. Ancak 1960-1970 arasında oluşan bunalım, Fordizmin çöküşü ile neticelenmiş ve tamamen tüketim odaklı Post-Fordizm dönemine geçilmiştir. Bu dönemde üretimi koordine etmek için

artan bilgisayar kullanımı, stok fazlasını önlemeye olanak tanımış, parça başı maliyetleri önemli ölçüde düşürmüştür. Fabrika boyutları küçülmüş; emeğin rolü de değişmiştir. Seri üretimi kolaylaştıran yeni üretim yöntemleri, Fordizmin yarı vasıflı makine kullanıcılarını dışarıda bırakmıştır. Artık tüketim, üretimin önüne geçmiş, tüketicilik yetileri de üretim potansiyellerinden daha önemli hâle gelmiştir. Tüketim toplumu, tüm bireyleri ile tüketime yönelmiş, kafalarını tüketmeye takmış olan bir toplum tasarısını gündeme getirmiştir (Pektaş, 2006: 143-145). Tüketici toplumunu cezbetmek için kitle iletişim araçları devreye sokulmuş, medya bu toplum üzerinde büyük baskı yaratmış ve tüketiciler her türden metaya karşı özendirilmeye çalışılmıştır.

Sanayileşmeyi izleyen yıllarda işbölümünün artması, toplumsal üretim sürecinin karmaşık bir yapı niteliği kazanması, insanın bu yeni yaşam biçimini benimsemeye zorlanması kitle kültürü oluşumunu gündeme getirmiştir. Bireyi edilgen bir kültür tüketicisi hâline getiren bu oluşum, sanat, eğlence gibi yaşam pratiklerini de bir tüketim eylemine dönüştürmüştür (Sarı, 2006: 42-43).

Kitle kültürü, seçkinler sınıfının kültürü olan yüksek kültürün kavramsal zıddı olarak anılır: Kitlelerin kültürü; düzeyi düşük kültür, sayısal bakımdan çoğunluğun kültürü, genellikle kitle iletişimiyle iletilen kültürdür (Alemdar ve Erdoğan, 1994: 118). Kitle kültürü, egemen çevreler tarafından kitle iletişim araçlarıyla gelen ve ondan öncekilerin mirasını alan bir kültür olarak tanımlanır. En başta kitle çapında üretilip dağıtılan kültürel ürünler veya mallarla tanınabilir. En bariz olanları, radyo ve televizyon programları, dizi filmler, haberler, dergiler, çizgi romanlar, plaklar, sinema, reklâmlar, videokasetlerdir. Egemen çevreler, tutucu okullar kitle kültürünü bu çerçevede bu ürünlerde görmüşlerdir ve bu ürünlerin, beraberlerinde getirdikleri iletilerin siyasal fonksiyonlarını tanımaktan kaçınmışlardır. Böylece kitle kültürü, kapitalist üretim biçiminin *bayağılaştırılmış* (halk düzeyine indirilmiş) üstyapısı olmuştur. Bir bakıma kitle kültürü, egemenlik ideolojisinin tabana indirilmiş, popülerleştirilmiş, özellikle tüketime doğrudan bağlı olan bir çeşiddir (Alemdar ve Erdoğan, 1994: 152).

Kitle kültürü birçok farklı şekilde değerlendirilmiştir. Bunlardan Marksist ve eleştirel yaklaşım, kitle kültürünü metalaşma, şeyleşme ve ideolojik egemenlik kavramları çerçevesinde açıklamıştır. Marksist açıdan kitle kültürü eleştirisi,

Frankfurt Okulu tarafından *kültür endüstrisi* kavramsallaştırması çerçevesinde yapılmıştır. Frankfurt Okulu; pasif, ilgisiz insanların atomize bir şekilde çoğaldığı, geleneksel değerlerin çözüldüğü, insanların kitlesel bir şekilde üretilen tüketiciler hâline geldiği bir toplum tanımlamıştır (Aktaran: Sarı, 2006: 44).

19. yüzyılda elit kültür ile halk kültürü arasındaki ayrım; demokrasilerin gelişmesi, eğitimin kitleselleşmesi ve kitle kültürünü ortaya çıkaran Sanayi Devrimi sonrasında belirsizleşmeye başlamıştır. Popüler kültür terimi bu yüzyılda gelişmiş ve günümüz toplumlarında *halk kültürünün* yerini almıştır (Wilson, 1995: 43). Eski gerçeklerin altlarının oyulduğu, kimliklerin parçalandığı postmodern dünyada popüler kültür, kültürel olanın merkezine oturmaya başlamıştır. Kültürel demokrasi anlayışıyla her türden kültürün medya aracılığıyla sergilenmesi popüler kültürlerin yüksek kültürün önüne geçmesine zemin hazırlamıştır. Kültürün de metaya dönüştüğü postmodern dünyada Batı kökenli yüksek kültür dayatmalarının, ekonomik anlamda getirisinin azalması popüler kültürü başat hâle getirmiştir (Pektaş, 2006: 116). 1960'ların sonlarıyla 1970'lerin başları arasında gelişen popüler kültür hareketini öncelikle Amerikan kültürünün sentezlediği ve dönüştürdüğü kabul edilmiştir. Çokkültürlülük, kültürel çoğulculuk ve ikidillilik gibi düşüncelerin yükselmesi tam da bu zamana denk gelmiştir (Cawelti, 1999: 233). Bunda kitle iletişim araçlarının rolü büyüktür. Popüler kültür her toplumda vardır ve kitle iletişim araçları sayesinde evrenselleşmektedir. Sözelimi McDonalds'ı, meşhur televizyon dizilerini ve futbolu birçok ülke bu çerçevede iyi tanımaktadır. Dünya ülkelerinin çoğunda insanlar benzer biçimde giyinmekte, benzer yaşam biçimleri sürmektedir. *Evrensel köyün* sınırları hızla genişlemektedir (Alemdar ve Erdoğan, 1994: 7).

Popüler kültür, tüketim değil kültürdür, toplumsal bir sistem içerisinde anlamları ve hazları yaratan, onları dolaşıma sokan etkin bir süreçtir. Bu kültür, metaları kendi ekonomik çıkarlarının peşinde koşan kar güdümlü bir endüstri tarafından üretilip dağıtılır. Bununla birlikte, her şeyden önce, halkın mevcut toplumsal durumuyla ilintili olmak zorundadır (Fiske, 1999: 35-37). Popüler kültür, modern piyasanın halk kültürü, anlık olanın kültürü, bir anda geçmiş ve geleceği kapsayan ve her ikisinin de gerçekliğini tanımayı reddeden kültürdür (Marcus, 1999: 271). Popüler kültür, kapitalizm tarafından sağlanan kültürel kaynaklarla gündelik yaşam arasındaki ara kesimde üretilir (Fiske, 1999: 159).

Popüler kültür deyiminde yer alan popüler ve kültür terimlerinin her ikisi de değişken gösterenlerdir. *Popüler* terimi iki çatışkın şeyi ima eder görünmektedir. Bu imaların ikisi de terimin “genel halka ya da belli bir sınıftan farklılaşmış bir bütün olarak halka ait olanlar” şeklinde basit bir tanıma yol açar. İlk ima, adlandırdığı kültürün demokratik olarak seçildiğidir. Bu kültür sadece halkın çoğunluğu için gerekli olan değil, aynı zamanda onlar tarafından oluşturulan ve onların olan kültürüdür. Öte yandan popüler sözcüğü, belli bir insan grubunu, elite karşıt olarak genel halkı adlandırır. Bu adlandırma popüler sözcüğündeki başka bir ayrımı davet eder. Sıradan bir şeyleri ve elit kültüre göre daha aşağıda olan ya da bir kültürden daha iyi olan, ancak o kültür tarafından haksız biçimde lekelenen bir kültürü gösterebilir. Tam olarak *popülerin* anlamlarına tekabül etmeyen *kültür* sözcüğünde de iki çatışkın anlam vardır. Bir anlamda kültür, yüksek kültürle veya düşünülenin ve söylenenin en iyisi ile aynı anlamdadır. Mathew Arnold’a göre popüler kültür, çoğunluğun yüksek kültürü benimseyişini adlandırmadıkça bir oxymoron’dur. Belki de kültür sözcüğünün egemen anlamı antropoloji ve diğer sosyal bilimlerden kaynaklanmaktadır. Bir grubun ya da bir tarihsel dönemin kendine özgü yaşam biçimidir. Bu anlam görelidir ve kültürün evrimci bir anlam taşıdığını öne süren Arnold’cu yaklaşıma terstir. Antropolojik tanım, popüler kültür çalışmalarının dışında tutulmamaktadır. Ancak egemen anlamdaki popüler kültür inşası, popüler sözcüğünün olumlu ve demokratik anlamıyla Arnold’cu anlamdaki kültürü birleştirdiği için popüler kültür çalışmaları, nüfusun çoğunluğu tarafından, hoşagiden sanat eserleri olarak anlaşılmaktadır (Shumway, 1999: 375-376).

Popüler kültürün, popüler olanla, çoğunluğun tercih ettiği şeyle ilgilenme iddiası, onu daima popüler çalışmalarda neyin egemen olduğunu yeniden keşfetmeye mahkûm eder. İster çalışılan şeyin sanat olarak değerlendirilmemesi anlamında olsun, ister ürünlerin tümünün popüler olarak tüketilmesi anlamında olsun, popüler kültürün meşrulaştırılması sorunu, meşrulaştırma işini yapması gereken kişiler bu değerleri savunan kişiler olduğundan, egemen değerler ya da estetik ölçütlerden vazgeçilmesine neden olur (Shumway, 1999: 378).

Kitle kültürü, iş bölümü altında, bant üretim sistemi içinde endüstriyel olarak üretilen ürünler için kullanılır. Popüler kültür ise herkes tarafından sevilen, kullanılan ürünleri anlatır. Özellikle kitle iletişim araçlarının toplumlara hakim olması, kitle

kültürünün gücünü toplumun bütün mekanizmalarında hissettirmesinin ardından birçok toplumbilimci popüler kültür ile kitle kültürünü eşitlemiştir. Birçok yerde popüler kültür, kitle kültürü yerine kullanılmaktadır. Günümüzde popüler kültür kitle kültürünün kuşatması altındadır. Hatta kitle iletişim araçları, popüler kültürün dinamiklerini belirleyen en etkili araçlar arasındadır. Buna rağmen popüler kültür, kendi iç dinamikleriyle alternatif söylemler üretebilir. Çünkü kitle kültürü belli bir toplumsal grup tarafından halk için üretilen bir kültür iken, popüler kültür halk tarafından üretilen ve halkın tercihleriyle tüketilen bir kültürdür (Sarı, 2006: 68-70).

Kitle kültürü, popüler kültürle hemen hemen aynı yapıtları ve etkinlikleri adlandırır, ancak tamamıyla farklı bir biçimde niteler. *Popüler*, materyallerine olumlu değer veren bir terim iken, kitle kültürü hemen hemen her zaman olumsuz bir yargıyı ima eder. Popüler, olumlu anlamda halkın seçimini ima ederken, kitle kültürü seçim ögesini yok sayar. Kitle kültürü, edilgen tüketicilerin, sorgulamadan basitçe yuttukları metalarla piyasayı istilâ eden kültür endüstrisinin ürünüdür. Kitle kültürü kavramı aynı zamanda konuların kendileriyle bütünleşmiş olan özgül bir olumsuz özellikler kümesini ima eder. Popüler bir âdet hakkındaki bu anlayışın en bilindik örneği; televizyonun, suçtan, ailenin çöküşüne ve cehalete kadar uzanan birçok sorunun sorumlusu olduğu iddiasıdır. Popüler kültür gibi kitle kültürü de yüksek kültür değerlerinin üstünlüğünü varsayar (Aktaran: Shumway, 1999: 379).

2. 3. 1. 1970’li Yıllarda Sanat

Postmodern Sanatın Başlangıcı

Sanatın teknoloji ve bilgiyle ilişkisi, ritüel, oyun teorisi ve yapısalılık gibi etkenler estetiğe gölge düşürürken, 1970’ler aynı zamanda Kavramsal Sanat, Beden Sanatı, Performans Sanatı, Video Sanatı, Feminist Sanat, Arazi Sanatı ve Çevre Sanatı gibi gelişmelere sahne olmuştur. Bu bağlamda sanatçılar biçimsel bireysel sanat uygulamasından koparken, 70’ler Batı tarihindeki uzun avangard dönemine bir son vermiştir. Robert Hughes bunu, “1975’te bütün izimler sona ermiştir” diyerek ifade etmiştir (Bragg vd., 1999: 104). 1970’lerden sonra çağdaş sanatı, imgelerin estetikten çok, belli düşünceler etrafında üretildiği bir göstergeler dünyası olan postmodern kuramlar bağlamında değerlendiren yeni bir eleştirmenler kuşağı ortaya

çıkmiştir. 1980'lere damgasını vurup 1990'lardan günümüze kadar da etkisini sürdüren postmodernizm basit bir biçimde, çözüm üretmeyen ya da dayatmayan, ancak *karşı duran* bir tavır benimsemiştir (Morgan, 2000: 188).

Birçok sanat kuramcısı, modernizmden postmodernizme geçiş aşamasının çağdaş, toplumsal ve ekonomik düzendeki değişimlere ilişkin değişen bir bilinçten kaynaklandığına inanmıştır (Antmen, 2000: 65). Sözelimi, 1970'lerin ortalarından 1980'lerin ortalarına dek New York'ta yaratıcı topluluk, kötü sosyal ve ekonomik koşullara, dönemin düzensizliğine ve belirsizliğine rağmen aktif olmuş ve bu faktörleri sanatlarına malzeme ederek sanatın canlı kalmasını sağlamıştır. Terk edilmiş endüstriyel ambarlar; galeriler, stüdyolar ve gece kulüpleri olarak yeniden kullanılmıştır. (Aktaran: Currid, 2009: 30). Bütün bunlar, kültürel dünyanın modernizmden postmodernizme geçişi ile açıklanabilir. Bu dönemde sanat formları, kültürün ve kültürel ürünlerin tanımı tümüyle değişmiştir (Currid, 2009: 30).

Huyssen'e göre Pop Art, sanatta postmodern fikrine ilk şeklini veren bağlam olmuş ve postmodernizmdeki en önemli eğilimler, modernizmin kitle kültürüne gösterdiği insafsız düşmanlığa meydan okumuştur (Aktaran: McRobbie, 1999: 26). Pop Art'ın karakteristik ikonları artık mekanik nesnelerin kendisi değil, ticari tıpkıbasımları olmuştur. Çizgi romanlardan, marka adlarından, duvar süslemelerinden, parlak afişlerden ve çarpıtılmış idollerden oluşan bu sanat, *imgelerin imgelerini* üretmiştir. Sözelimi Warhol'un eserlerinde postmodern tavır bütün açıklığıyla görülebilmektedir: Birbiri içine geçmiş biçimler -grafik, resim, fotoğraf, sinema, gazetecilik, popüler müzik- piyasanın kolları, medya ve iktidara yakınlık... (Anderson, 2002: 134-135). Pop Art'ın yanı sıra Kavramsal ve Feminist Sanat gibi akımların ortaya çıktığı bir süreç olarak postmodernizm, modernistler tarafından genelde yok sayılan çeşitli konuları, sanat yapma biçimlerini ve yaklaşımlarını gündeme getirmiş; kadınlar, eşcinseller ya da üçüncü dünya ülkelerinin sanatçıları tarafından üretilen sanatın da yaygınlık kazanmasına yol açmıştır. Postmodern sürecin sanatsal açıdan belki de en ayırt edici özelliği, sanatta geleneksel kategorilerin yıkıma uğraması olmuştur (Antmen, 2000: 65). Postmodern sanatçılar, felsefeci konumunda yer almışlar ve ürettikleri eserler, ilke olarak daha önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilememiştir. Sanatçılar *yeni* olanın kurallarını formüle etmek için *kuralsız* çalışmışlardır (Lyotard, 1997: 158).

Postmodernizm, dilin ideolojik parametreleriyle ilgilenmiş, dilin bir imgeyi nasıl desteklediğini irdelemiştir (Morgan, 2000: 188). Sanatta dil, 1960'ların ortasından 1970'lerin ortasına kadar (kavramsal sanatta, metinsel belgesel biçimlerinde, sanatçı yazılarında) her yanı sarmış ve bu dilbilimsel patlama modernizmin görsel düzenini altüst ederek postmodernizmin metinsel uzamını hazırlamıştır (Foster, 2009a: 119).

Sanatlardaki postmodernizm ile birlikte düşünülen kilit konumdaki özellikler arasında, sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırların silinmesi, seçkin kültür ile popüler kültür arasındaki sıradüzen ayrımının çökmesi, biçimsel seçmecilik ile kodların karışması yer almıştır. Birçok yorumcu postmodernlerin derinlik üzerinde değil, tersine yüzey üzerinde duran bir örnekçeyi benimsediklerine dikkat çekmiştir. Sanatsal üretimde özgünlük ile dâhilik görüşünün yıkılmasıyla beraber, bu görüşlerin yerini bundan böyle sanatın yalnızca yinelemeye dayalı etkinlik olabileceği görüşü almıştır (Sarup, 2004: 188-189).

Modernizm yüksek sanat ile popüler sanat arasında seçmeci bir ayrım yapmıştır, postmodernizm tartışmaları ise böyle bir ayrımın temsilcisi olmayan yeni kültür ürünlerinin ortaya çıkmasıyla başlamıştır. Postmodern sanat özellikle tüketim toplumunun devamını ve gelişmesini garanti altına almak işlevini üstlenmiştir. Dolayısıyla *sanat için sanat* görüşü postmodernizm için geçersiz olmuş ve yüksek sanatın popülist kültürle iç içe geçmesi artık toplum eleştirisini de bambaşka bir düzeye kaydırarak eleştiri olanaklarını sınırlamıştır. Çünkü yüksek kültür olmayanı belirlemek olanaksızlaşmıştır. Modernist sanat durmaksızın yapılan yeniliklerle dünyanın değişmesini istemiş oysa postmodernizm, dünyanın gerçekleriyle hem eski hem yeniyle uyum içinde olmuş ve onları birleştirmiştir. Toplumsal alanda postmodernizmin ortaya çıkışı ile sanayi toplumundan sanayi ötesi tüketim toplumuna geçiş bir arada gerçekleşmiştir. Bu süreçte sanat, tüketimi artırma işlevi üstlenmiş ve bu nedenle de yüksek sanat postmodernistlerce popüler kültürle karıştırılarak tüketilir hâle getirilmiştir (Aktaran: Atiker, 1998: 65-66).

Sanattaki postmodernizmin başlıca özneliliklerinden birisi olan biçimsel normların ve yöntemlerin çeşitliliği üstüne yapılan vurgu, modernist estetiğe duyulan geniş güvensizliğin bir parçasıdır. Amerikalı sanat kuramcısı Greenberg ve diğerleri modernizmin kendisi için neyin ardına düşüp neyi iplemediğini temellendirmeye

çalışmışlardır. Sanattaki postmodern kuramlar çoğunlukla kapsamlarına aldıkları ile dışarıda bıraktıkları arasındaki derin bağ üzerine yoğunlaşmıştır (Sarup, 2004: 245).

Kimi eleştiriler, postmodern duyarlılığın, bilgi kuramından varlık bilgisine doğru gerçekleşen bir kayışı içerdiğini ileri sürmüşlerdir. Bu noktada bilgiden deneyime, kuramdan pratiğe, zihinden bedene doğru bir kayış söz konusudur. Yine kimi eleştiriler beden yönünde eğilim gösteren, postmodern olduklarından dolayı ustan uzaklaşan çağdaş yapıtları betimleme isteği içindedirler. Sözgelimi, bu eleştirilerden birinde postmodern duyarlılık ile et ve kemikten oluşan beden üstüne yoğunlaşan Francis Bacon arasında bariz bir bağ bulunduğu yazılmıştır. Francis Bacon'ın postmodern resmi, biçimsel usallıktan kopuşu, tuvalin yüzeyine duyulan arzuyu sergilemektedir (Aktaran: Sarup, 2004: 245).

Bacon'un sanatsal geçmişi düzensiz bir abartıyla beslenen biçimsel bir anlatıma yöneliktir. Bu anlatım, Bacon'un, fotoğrafın popülerlik kazanmasından sonra resmin fazlalığına, gereksizliğine dair düşüncesini ayrıntılarıyla ortaya koyduğu tekniğinin bir parçasıdır. Onun sanat anlayışında resmin temsilî görevini yeniden kazanmaya yönelik bir teşebbüsten ziyade, resmin artık gereksiz olduğunu yaymaya yönelik bir teşebbüs gözlemlenmektedir (Millet, 1993: 43).

Şekil-146: Francis Bacon, *Çarmıha Gerilme İçin Üç Çalışma*, 1962.



Tuval Üzerine Yağlıboya, Her Bir Panel 147.5x198 cm, Kaynak: Millet, 1993.

Postmodernizmde çoğunlukla sanat biçimleri içerisinde yatandan çok, bu biçimler arasındaki ilişkilerin inceden inceye araştırılması söz konusudur. Ayrışık imgelerin ve teknolojilerin bir araya getirilmesinin saf özgünlük ya da arı yazarlık

düşüncesini sorunlaştırdığı görülmektedir. Velazquez'in (1599-1660) *Rokeby Venus*'ü ile Rubens'in (1577-1640) *Venus at her Toilet*'inin diğer imgelerle birlikte resmedildiği reproduksiyonları kullanarak ipek tuvaler üstüne yağlıboya tablolar üretmiş olan Amerikalı sanatçı Robert Rauschenberg bu bağlamda iyi bilinen bir örnektir. Rauschenberg üretim tekniklerinden, yeniden üretim (reproduksiyon) tekniklerine yönelmiştir. Bu yönelim onun yapıtlarını postmodern kılmıştır. Yeniden üretime dayalı teknoloji içerisinde postmodern sanat, aurayı dört bir yana dağıtmıştır. Yaratan özne kurgusu daha önce varolan imgelerin serbestçe sahiplenilmesine, alıntılanmasına, toplanmasına ve yinelenmesine izin vermiştir. Ayrışık imgeler ile teknolojileri bir araya getiren bu türden yapıtlar, yalnızca modernist sayılıtların birçoğunu yıkmakla kalmamış aynı zamanda özgünlük ve sahiciliğe ilişkin pek çok soruyu da gün ışığına çıkarmıştır (Aktaran: Sarup, 2004: 245-246).

Sanattaki postmodern kuramlar başlıca iki eğilimi yansıtmıştır. Birincisi Charles Jencks'in ve onunla ortak bir konumu paylaşanların çalışmalarında örneklenir ve muhafazakâr çoğulculuk olarak adlandırılabilir. Charles Jencks, öteden beri olduğu üzere, sanatın günümüzde kendisini ancak burjuva sınıfı içinde kabul ettirebileceğine, modernizm tarafından tabulaştırılan biçimlere ve konulara geri döneceğine inanmıştır. Modernizmin bu uzlaşmaz görünen evrensel ufkunun yerine Jencks, eğlenceli bir tutum ve bilinemezci (agnostic) bir pragmatizmi uyarılmanın zorunluluğunu savunmuştur. İkinci eğilim ise Rosalind Krauss'un, Douglas Crimp'in, Craig Owens'ın, Hal Foster'ın ve October dergisinin diğer yazarlarının yapıtlarında örneklenir ve eleştirel çoğulculuk olarak adlandırılabilir. Bu girişim modernizmin kendi içindeki dengesizlikleri açığa vurmak yoluyla onun ötesine geçmeye çalışmıştır. Bu eleştirel çoğulculuğun amacı, modernizmin birçok biçimini aralamış olan kuşku ahlâkına tezat birtakım araştırmaları korumaktır. Bu yazarlar Jencks'in aksine, postmodernizmin içerisinde geleneksel ve kurumsal iktidarın alaşağı edileceğine duydukları inancı dile getirmişlerdir (Aktaran: Sarup, 2004: 246).

Modern ile postmodern arasındaki kopuş, başka araçlardan çok daha önce resim ile heykelde gerçekleşmiş, üstelik bu alanlarda diğerlerine kıyasla çok daha keskin bir biçimde kendini göstermiştir. Bu kopuşla birlikte sanatların doğasında kökten bir sarsılma yaşanmıştır. Bu nedenle bu alanların, estetiğin akıbetine ilişkin en uç kuramlara kaynaklık etmiş olmasına da şaşmamak gerekir. 1983'te Alman

sanat tarihçisi Hans Belting, *Sanatın Sonu mu* adlı bir kitap, bir yıl sonra da Amerikalı felsefeci Arthur Danto, *Sanatın Ölümlü* adlı bir makale yayımlayarak sanatın sonunun geldiğine dair uzun yıllar sürecektir olan tartışmayı başlatmışlardır. Batı'da geleneksel türler ortadan kalkmaya başlayınca sanatın bir tükeniş içerisinde olup olmadığı sorusu gündeme gelmiştir. Ne olursa olsun şurası açıktır ki bütünlüklü bir sanat tarihi yani bir Batı sanatı tarihi oluşturmak mümkün olmamış, sadece geçmişin belli dönemlerine ilişkin birbirinden bağımsız çalışmalar yapılabilmektedir. Evrensel düzeyde geçerli yorum kıstaslarına uygun, kendi başına bir görüngü olarak ele alınabilecek sabit bir sanat eseri de var olamamıştır (Anderson, 2002: 136-138).

Belting 1990'ların ortalarında konuyu yeniden ele aldığında, bir zamanlar anlaşıldığı biçimiyle sanat tarihinin sona erdiğinden kuşkusu kalmamıştır. Bir zamanlar sanat gerçekliğin simgesi olarak düşünülmüş, sanat tarihi de onun çerçevesini oluşturmuştur. Ancak günümüzde sanat, çerçevesinin dışına çıkmaya başlamıştır. Yeni biçimler ve pratikler çoğaldıkça, geleneksel tanımlamalar yetersiz kalmıştır. Bu yeni biçim ve pratikler kitle iletişim araçlarını birer malzeme olarak kullanmakla kalmamakta, elektronik iletişim araçlarının kendileriyle ya da modayla ortaya konmakta, güzel sanatlardan geriye kalanın stilistik birer rakibi olarak varılmaktadır. Bu postmodern sahnenin görsel pratikleri, modern öncesi dönemin ikonları gibi, aynı etnografi ruhuyla ve herhangi bir güzel görünüş bilimine bağlı olmadan ele alınmalıdır. 19. yüzyılda da Hegel sanatın sonunu ilân etmiş, bu hamlesiyle yeni bir sanat tarihi söylemi oluşturmuştur. Bugün ise Belting gibi yazarlara göre, sanatın, tanımlamalarından uzaklaşmasıyla birlikte çizgisel bir sanat tarihinin sonuna tanık olunmaktadır (Anderson, 2002: 138).

Postmodern süreçte görülen sanatsal yaklaşımlar; resim, heykel, enstalasyon, fotoğraf gibi farklı ifade biçimleriyle kavramsal bir sanat anlayışı yaratmıştır. Bu dönem (1970'ler) Pluralizm (çoğulculuk) diye adlandırılmıştır. Onlarca sanat akımı birbirinden etkilenerek, birbirine çarparak çoğalmıştır. 1970'li yıllarda başlayan Pluralizm, sanatın kendini savunduğu son noktadır. Sanat artık kendini daha az önemli görmeye başlamış, anaakıma göre değer biçmenin imkânsız olduğuna dair pragmatik bir özelliğe bürünmüştür. Hiçbir stil, diğerinden daha az önemli değildir. Pluralizm, anti-otoriter bir tutumdur ve derin bir kavrayışa sahiptir. Yalnızca yaşanan zamandaki herhangi bir sanatın otoritesine değil geleneğin otoritesine de

karşı çıkmıştır. Pluralizme göre, yeterince farklılığa ulaşıldığında yenilikler elde edilebilir. Pluralizm, yeni bir sanat düzeninin ortaya çıktığını değil, eski düzenin tıkandığını ima etmiştir. Fakat gizli bir biçimde yeniliğin peşinden koşması, eleştirel yargıdan şühenmesi; geleneği, otoriter yapıtların durağan yasası olarak ele alması onun zayıf yönleridir. Kuspit, Pluralizmi *yeni ideal*inden dolayı *modern* bir girişim olarak görmekte ve onun sanatı savunma açısından bir çıkar yol olmadığını düşünmektedir (Giderer, 2003: 160-161).

Araştırmanın bundan sonraki bölümlerinde postmodern etkiyle gerçekleşen sanat akımları ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

Sözcükler ve Düşünceler Arasında; Kavramsal Sanat: 1960'lı yılların sonlarında sanat dünyası Kavramsal Sanat'ın ortaya çıkmasıyla sarsılmıştır. Bu anlayış, biçimsel yetkinliği arayan alışlagelmiş sanatın yerine, bir anlamda yeni bir yaşam biçimi önerisi getirmiştir. Eleştirel bir yaklaşımla kendisini, çevresini ve yaşamı sürekli sorgulayan, geleneksel sanatın sınırlarını aşarak sanatın boyutlarını değiştirme çabasında olan kavramsal sanatçıların görüşleri çağdaş düşünceyle temellenmiş ve onunla bütünleşmiştir (Germaner, 1997: 47). Düşüncenin ön plana geçtiği bir sanat pratiğinin etkileri yoğun biçimde hissedilmeye başlanınca, yapıtın maddî varlığı ve biçimi etkisini büyük ölçüde yitirmiştir (Antmen, 2009: 193).

Aslında kavramın sanattaki önemi yeni değildir. 1960'lı yıllarda sanat ortamına damgasını vuran Kavramsal Sanat'ın düşünsel temelleri Duchamp'ın 1910'larda ortaya attığı hazır-nesne olgusuna ve özellikle 1917 tarihli *Pisuar* adlı yapıtının gündeme getirdiği sorulara dayanmaktadır. Duchamp, Mott Works adında bir dükkândan satın alıp, R. Mutt diye imzaladığı ve bir sergiye gönderdiği seri üretilmiş bu pisuarla sıradan bir nesnenin sanat olarak nitelendirilmesindeki kriterleri sorgulamıştır. Bu kriterlerin oluşumunda kurumların, eleştiri mekanizmasının ve izleyici beklentisinin rolünü irdelemiştir. Duchamp'ın eylemi, sanat olgusunu dönüştürmeye yönelik yeni bir önerme olarak yirminci yüzyıl avangard ruhunu simgelemiştir. Sanatçı, herhangi bir nesneyi ya da eylemi sanat olarak sunmasıyla yaratıcılık olgusunun tarifini değiştirmiş, sanatın geleneksel anlamda beceri ve yeteneğe dayanması gerektiği yolundaki inancı sarsmış, sanatsal beğeniye şekillendiren etkenleri sorgulamış, kavramsallaştırma ve anlam gibi olguların biçiminin

önüne geçmesini önermiş ve düşünsel deneyimin önem kazanmasına öncülük etmiştir. Duchamp'ın döneminde, *avangard içinde daha avangard ve postmodern öncesi postmodern* tavrı 1960'lı yılların neredeyse tüm akımlarını etkilemiştir (Antmen, 2009: 194).

Duchamp'tan etkilenecek geleneksel yöntem ve malzemeler dışında çalışan hemen herkesin sanatına şu ya da bu ölçüde kavramsallık sıfatı vermek mümkündür. Duchamp'tan beri "sanatta artık önemli olan düşüncedir; emek, biçim ya da biçem değil" diyen bir kesim ortaya çıkmıştır. Kavramsal Sanat'ın, *biçimci sanatlar* diye cephe aldığı resim ve heykelin geleneksel iktidarına karşı, alternatifler olarak önerilen, Minimal Sanat, Beden Sanatı, Arazi Sanatı, Performans ve Eylem Sanatı, Video Sanatı vb. akımların hemen hepsinin bir kavramsal boyutu vardır. Hatta bunların tamamını Kavramsal Sanat kapsamında ele almaya eğilimli olanlar da olmuştur (Yılmaz, 2006: 215). Böylesi bir tavrın özünde geleneksel anlamda sanat nesnesinin tekil, kalıcı ve maddî değer oluşturan *metasal* yönüne, yani piyasa olgusuna bir tepki bulunmaktadır. Tekil nesneyi dışlayarak yerine düşünceyi koyan kavramsal sanatçılar, belgeler, fotoğraflar, haritalar, taslaklar, videolar vb. araçlar kullanarak sanatın geleneksel tanımını ve biçimini sorgulayan bir devrim gerçekleştirmişlerdir (Antmen, 2009: 193-194). Yapıtlarıyla kavramlar ve analizler öneren bu sanatçılar, seyirciyi bunları anlamaya, çözmeye kendi düşüncesiyle tamamlamaya davet etmişlerdir. Bu tavır, nesnenin estetik değerini yadsımış ve sanatın başlıca ilkelerinden birinin (estetğin) tanımını zedelemiştir (Germaner, 1997: 48). Seyirci sanatsal bir çabanın izlerinin sezileceği bitmiş bir yapıt görmeye alışırken, kavramsal iş bir program önermiştir. Seyircinin beklediği şey duygusal bir katılım iken Kavramsal Sanat akla seslenmiştir. Sanat yapıtı, maddesel varlığını kaybetmiştir. Kavramsal sanatçı için geleneksel sanat yapıtı, yalnızca üzerinde düşünceyi taşıyan bir ara durağı betimlemiştir, oysa *kavram*, biçim üzerinde öncelik hakkına sahip olmuştur (Şahiner, 2008: 161).

Kavramsal Sanat deyiminin 1960'ların ortalarından itibaren artarak yaygınlaşmasında öncelikle Sol LeWitt ve Joseph Kosuth (1945-) gibi sanatçılar ile Sanat ve Dil grubunun (Art & Language) büyük emekleri olmuştur (Yılmaz, 2006: 216). Özellikle LeWitt'in, düşüncenin sanat yapıtı olabileceğine ilişkin görüşlerini yansıttığı, 1967 tarihli *Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar* ve 1969 tarihli

Kavramsal Sanat Üzerine Cümleler isimli makaleleri bu anlamda önemli olmuştur (Germaner, 1997: 48). LeWitt'e göre Kavramsal Sanat'ta düşünce ya da kavram işin en önemli kısmıdır. Bir sanatçının sanatın kavramsal biçimini kullanması demek, bütün plan ve kararların daha ilk baştan yapılması, uygulamanın ise sadece bir ayrıntı olması demektir. Biçim olarak, sanat yapıtının neye benzediği öyle önemsenecek bir şey değildir. Fiziksel bir biçimi varsa bile sıradan bir şey gibi olmalıdır. Örneğin bir sanatçı, çok parçalı modüler bir yöntemde karar kılmışsa, genellikle basit ve elinin altındaki hazır biçimi tercih etmelidir. Biçimin kendisi pek önemli olmayıp, yapıtın bütünlüğü içinde gramer görevi yapmaktadır. Temel biçimin karmaşık olması, bütünün birliğine zarar verir. Sonuç olarak biçimden öte, yapıt öncelikle düşünceyle başlamalıdır, önemli olan sanatçının üstünde yoğunlaştığı kavram ve bunu ortaya koyuş sürecidir (Aktaran: Yılmaz, 2009: 175-179).

LeWitt, Kavramsal Sanat'ta malzemenin niteliğine değinirken; malzemenin fiziksel öneminin abartılıp, onun sanat eserinin kendisiymiş gibi algılanmasının bir çeşit dışavurumculuk olacağını ve bunun doğru bir tavır olmadığını vurgulamıştır. Ona göre Kavramsal Sanatçı, malzemeye yapılan vurguyu mümkün olduğunca ıslah etmeli ya da onu paradoksal bir şekilde (örneğin vurgu ve düşünceyi birbirinin yerine) kullanmalıdır. Sözelimi iki boyutlu bir çalışmayla altından kalkılabilecek bir düşünce için üç boyutlu bir çalışma yapmak gereksizdir. Neticede malzemenin anlatım gücü sınırlıdır, Kavramsal Sanat yalnızca düşünce iyi olduğu zaman iyidir (Aktaran: Yılmaz, 2009: 184-185).

LeWitt aynı zamanda minimalist sanatçılar arasında da gösterilmiştir. Bunun nedeni basit biçimlerin tekrarına dayalı işler gerçekleştirmesidir. Bunlar yerine göre yatay bir düzleme ya da duvara yerleştirilen ızgaramsı yapılardır (Yılmaz, 2006: 223). Minimalizmin, yapıtı oluşturan birimlerin tekrarına dayalı seri mantığını paylaşan başka kavramsal sanatçılar da olmuştur. Bunlar Minimalizmin kolay kolay dile gelmeyen mesafeli ve sistematik yaklaşımına adeta bir içerik kazandırmıştır. Douglas Huebler'in (1924-1997) 24 dakika boyunca her iki dakikada bir fotoğrafik kaydını tuttuğu yerlerin belgeleri, Japon sanatçı On Kawara'nın tanıdıklarına her gün gönderdiği *Hâlâ Hayattayım* telgrafları ve her gün gerçekleştirdiği *Bugünün Tarihi Resimleri* gibi çalışmaları buna örnek gösterilebilir (Antmen, 2009: 196).

Kosuth ise *Felsefenin Ardından Sanat* isimli ünlü makalesinde sanatla estetiğin birbirinden ayrılması gerektiği üzerinde durmuştur. Çünkü estetik genel olarak dünyanın algılanması konusuyla uğraşır. Geçmişte sanatın başlıca iki işlevinden biri onun süslemeci değeriyle ilgili olduğu için, *güzel* ve nihayetinde beğeni ile ilgilenen herhangi bir felsefe kolu olarak sanata da el atmak zorunda kalmıştır. Kosuth, bu alışkanlığın sanat ve estetik arasında kavramsal bir bağ olduğu düşüncesini doğruladığını ancak bu düşünceyi doğru bulmadığını ifade etmiştir. Ona göre estetik kaygılar bir nesnenin işlevine ya da var olma nedenine her zaman yabancıdır. Tamamen saf estetik bir nesne dekoratiftir, süslemecidir. Süslemenin birinci görevi, bezemek, güzelleştirmek ve daha çekici kılmak için bir şey eklemektir. Dolayısıyla bu bizi Kosuth'un resim ve heykeli kastettiği biçimci sanata götürür. Biçimci sanatçı ve eleştirmenler sanatın doğasını sorgulamazlar, oysa sanatçının görevi artık, sanatın doğasını sorgulamak ve incelemektir. Sanatın işlevini anlamak için, sanatın doğasının sorgulanması çok önemlidir ve bu ancak *yeni bir şeyler söylemekle* mümkündür. Duchamp'ın o ilk hazır-yapıtını hâlâ anlamlı kılan da işte budur. Bu hazır-yapıtla birlikte, sanatın yönü dilin biçimden ayrılmış ve söylenen şeye odaklanmıştır. Bu yöntem, sanatın doğasını bir biçim sorunu olmaktan çıkararak bir işlev sorununa dönüştürmüştür. *Görüntüden kavrama* doğru gerçekleşen bu değişim, *modern* sanatın ve Kavramsal Sanat'ın başlangıcı olmuştur (Aktaran: Yılmaz, 2009: 193-200).

Kavram Sanatı terimini Kosuth ve LeWitt'ten önce 1961'de, sanat ve felsefeyle ilgilenen bir matematikçi olan Henry Flynt kullanmıştır. İlk kez bir Fluxus yayınında bu terimi kullanan Flynt, müziğin malzemesinin tını olması gibi, sanatın malzemesinin de her şeyden önce kavram olduğunu öne sürmüştür. Kavramlar dil ile sıkı sıkıya bağlı oldukları için, kavram sanatı da malzemenin dil olduğu türden bir sanattır (Aktaran: Yılmaz, 2006: 216). Flynt'ın bu düşünceleri, Kosuth'un yanı sıra Terry Atkinson (1939-), Harold Hurrell (1940-), David Bainbridge (1941-) ve Michael Baldwin (1945-) tarafından kurulan Sanat ve Dil grubunun kafa yordğu konularla uygunluk içinde olmuştur. Kosuth ABD'de, Sanat ve Dil grubu da İngiltere'de birbirlerinden bağımsız olarak sanat ve dil ilişkisi üzerinde durmuşlardır (Yılmaz, 2006: 216).

Atkinson, geleneksel olarak üretilen yapıtların, yapıtı anlatan dil desteğine gereksinimleri olduğunu belirterek Kavramsal Sanat'ın hem sanat kuramı hem de sanat nesnesi üretmeyi birleştirebileceğine işaret etmiştir. Sanat yapıtı artık bir *metine* dönüşmüştür (Aktaran: Giderer, 2003: 151). Metin, hem yapıtı kuşatan anlamsal bütünlüğün bir göstergesi olmuş, hem de onun bir varlık olarak kodlarla ifşa edilmesi anlamına gelmiştir. Joseph Kosuth ve yanı sıra Dan Graham (1942-) gibi hem sanatçı hem eleştirmen olan önemli bazı isimler, yapıtları üzerine kurdukları zihinsel önermelerle sanatın seyrini değiştirmişler ve sanat ile metin arasında doğal bir ilişkinin doğmasına katkı sağlamışlardır (Şahiner, 2008: 161).

Çağdaş sanat, toplumda göstergelerin dolaşımıyla yakından ilgilidir. Semiyotik yani göstergebilim de çağdaş sanatın araçlarından biri olmuştur. Fotoğraf ve mimarlık gibi alanların yanı sıra bilimsel sanat dilini medya dili lehine reddeden Pop Art gibi sanat akımları da bu yöntemden faydalanmıştır. Ancak kavramsal sanatçılar, semiyotiği en etkili biçimde kullanan sanatçılar olmuşlardır. Bunların çoğu Jacques Derrida'dan etkilenmiş ve metnin (veya bir sanat yapıtının) görünen içeriğiyle katıldığı kültürel, görsel ya da dilbilimsel belirleme sistemi arasındaki farkın meydana getirdiği olası çokanlamlılıkları ortaya çıkarmak için ayrıştırma ilkelerini uygulamıştır. Joseph Kosuth'un *Bir ve Üç Sandalye* adlı yapıtı sanatta anlamların semiyotik yaklaşımını sergilemiştir. Bu yapıt açılıp kapanabilen bir ağaç sandalye, aynı sandalyenin doğal büyüklükteki bir fotoğrafı ve *sandalye* sözcüğünün sözlükten alınmış bir tanımından oluşmuştur. İskemle gösteren, tanım gösterilen, her ikisinden oluşan bütün de göstergedir. Kosuth bir iskemle fotoğrafı ekleyerek denklemi hafifçe karmaşıktırıştır. Bu fotoğraf, gerçek nesnenin seyirci tarafından algılanmasının adılı olmuştur. Sanatçı böylelikle sanatın, semiyotiğin tersine bilimsel ilkelere indirgenemeyeceğini vurgulamıştır (Batur, 1995: 23).

Şekil-147: Joseph Kosuth, *Bir ve Üç Sandalye*, 1965.



Ahşap Katlanır Sandalye (82.2x37.7x53 cm), Sandalyenin Fotoğrafi ve Sözlük Tanımı (61.2x62.2 cm), Modern Sanat Müzesi, New York, Kaynak: Marter, 2011: 72.

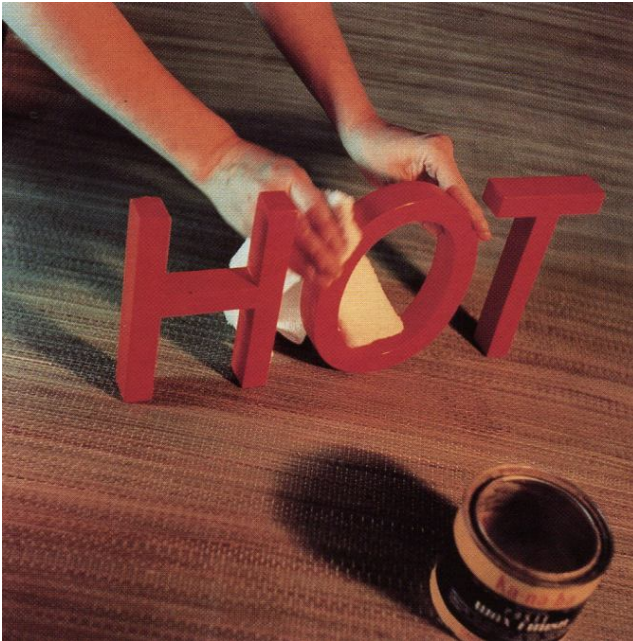
Amerika’da Joseph Kosuth’un yanı sıra, John Baldessari (1931-), Robert Barry (1936-), Mel Bochner (1940-), Douglas Huebler, Tom Marioni (1937-), Bruce Nauman (1941-), Dennis Oppenheim (1938-2011), Lawrence Weiner (1942-), On Kawara gibi sanatçıların kavramsal işleri, sanatın tanımının nesneden uzaklaştırılıp, düşünsel çerçeveye doğru genişletilmesinde atılan önemli adımlar olarak kabul edilebilir (Morgan, 2000: 194; Antmen, 2009: 193).

1969 yılında Avrupa’da bu akımla ilgili önemli etkinlikler gerçekleştirilmiştir. Bern’de Harald Szeemann (1933-2005) tarafından düzenlenen *Davranışlar Biçime Dönüştüğünde* sergisi bunlardan biridir. Kunsthalle Düsseldorf’ta düzenlenen *Prospect 69* ve Leverkusen’de Städtisches Müzesi’nde düzenlenen *Konzeption / Conception* da önemli sergiler arasında yer almıştır. Daha sonra Paris’te açılan *18. Paris IV. 70* sergisi oldukça ses getirmiş ve bundan sonra Kavramsal Sanat diğer akımlar arasındaki yerini almıştır (Germaner, 1997: 50).

Sanat olgusunu yalnızca sanat yapıtıyla sınırlamayan, onu geniş bir kavram olarak ele alan sanatçıların büyük bölümü Amerikalı’dır. Ancak hareketin giderek yaygınlaşması Kavramsal Sanat’a uluslararası bir nitelik kazandırmıştır (Germaner, 1997: 50). İngiltere’de Art & Language grubunun ve Victor Burgin’in (1941-) yanı sıra, Almanya’da Joseph Beuys, Dieter Roth (1930-1998), Hans Haacke (1936-) ve Fransa’da Daniel Buren (1938-) gibi sanatçılar Kavramsal Sanat’ın uluslararası bir boyut kazanmasına katkı sağlamışlardır (Antmen, 2009: 193).

Kavram bir eleştiri aracı olarak da kullanılmıştır. Daniel Buren, 1960'lı yılların ortalarından başlayarak, 8.7 cm. eninde olup boyutları hiç değişmeyen düşey paralel bantların yer aldığı kağıt tabakalar, bezler kullanmıştır. Renklerin değişiklik gösterebildiği bu çalışmalar, sanatçı tarafından farklı mekânlara (içeride veya dışarıda) uygulanmış; böylece çizgiler, galeriler, müzeler ve katalogların yanı sıra sokaklarda, meydanlarda salınmıştır (Buren, 2009: 322-330). Buren'in bu çizgileri herhangi bir düşünceyi çağrıştıracak simgesel bir nitelik taşımamıştır. Bu çizgiler karşısında seyirci, ne sanatçının ustalığına, ne kompozisyonun dengesine, ne renklerin yumuşaklığına, ne de içeriğin derinliğine hayran kalabilmiştir; çünkü bu acımasız paralel çizgiler tüm değerleri bir kenara itmiş ve yalnızca yüzeyi vurgulamıştır. Buren bu tavrıyla sanatın doğasını olduğu kadar işlevini de sorgulamıştır. Sanatçı bu çalışmalarını müzeler / galeriler dışında da sergileyerek müzenin bir kültür kurumu olarak rolünün ve sınırlarının ne olduğunu sormuş, bir yapıtı barındırmaya gücünün yetip yetmediğini tartışmıştır (Germaner, 1997: 50).

Şekil-148: Bruce Nauman, *Cilalama Hot*, 1966-67.



Renkli Fotoğraf (8. Baskı), 50.1x50.8 cm, Leo Castelli Galerisi, New York, Kaynak: Hunter vd., 2000: 363.

Şekil-149: Daniel Buren, *Çerçevenin İçinden ve Ötesinden*, 1973.



Enstalasyon, Siyah-Beyaz Yelken Bezi, John Weber Fine Art, New York, Kaynak: Morgan, 2000: 192.

Sanatçı ve Bedeni: Performans Sanatı, Video: 20. yüzyılın ikinci yarısında disiplinlerarası özelliğiyle dikkat çeken ve ancak 1970'lerde başlı başına bir tür olarak kabul edilmeye başlanan Performans Sanatı (Gösteri Sanatı); Beden Sanatı, Happening, Aksiyon gibi çeşitli başlıklarla anılmış, Sitüasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat, Arazi Sanatı gibi farklı akımlar dâhilinde de uygulanmıştır (Antmen, 2009: 219). Bazı kaynaklar Performans Sanatı, Beden Sanatı ve Happening'i ayrı başlıklar altında incelerken, bazıları bu üçünü Performans Sanatı başlığı altında toplamıştır (Özayten, 1997: 700). İzleyici önünde sahnelenen bir tür olması açısından tiyatro ile benzerliği gündeme gelen Performans Sanatı, özünde Kavramsal Sanat'ın bir kanadı olarak gelişme göstermiş, tiyatroyla ilişkisi daha mesafeli olmuştur. Performans Sanatı, tiyatro kadar şiiri, müziği, dansı da içerebilen sınırsız bir yaklaşımlar bütünüdür. Bir ya da birkaç sanatçıyla, izleyicinin önünde ya da izleyiciden uzak, birkaç dakika, birkaç saat ya da birkaç gün sürebilen, zaman zaman fotoğraf ya da video kayıtları hâlinde sergilenebilen Performans Sanatı, gerçek anlamda uluslararası bir nitelik gösterebilmiş sanat akımları arasında yer almıştır (Antmen, 2009: 219).

Performans Sanatı'nın geçmişi yirminci yüzyılın ilk yarısında gelişen çeşitli avangard akımlara uzanmaktadır. Fütüristler, Dadacılar ve Gerçeküstüçüler performans kapsamında düşünebileceğimiz çeşitli etkinliklerde bulunmuşlardır. 1915'te yayımlanan *Fütürist Sentetik Tiyatro* manifestosu, bedenini kullanmak isteyen sanatçılara, çeşitli durumları, duyuşları, fikirleri, olguları ve simgeleri birkaç sözcüğe ya da harekete sığdırarak ifade etmelerini önermiştir. Fütürist Sentetik Tiyatro genelde tek bir fikri işleyen performanslar olarak, 1960'lardan itibaren görülen performanslara yakındır. Bu dönemde Rusya'da bir grup Fütürist sanatçı yüzlerini boyayarak, garip kıyafetler giyerek çeşitli performanslar sergilemiştir. 1916'da Zürih'te açılan Cabaret Voltaire'de Dadacı resim ve heykeller eşliğinde sergilenen şiir okumaları, dans ve kukla oyunları gibi Dada gösterileri, resim ve heykelin ötesinde alternatiflerin gelişmesini sağlayan sanatsal dışavurumlar da Performans Sanatı'nın tarihsel süreçteki öncüleri arasında yer almıştır. Berlin'deki Dadacılar da Soyut Sanat'a ve Dışavurumculuğa alternatif olarak önerdikleri Dada hareketini yaymak için çeşitli gösteriler yapmışlardır (Antmen, 2009: 219-221).

1960'larda Fluxus ile etkinlik kazanan Performans Sanatı, 1970'lerde geniş bir sanatsal harekete dönüşmüştür. 60'lı ve 70'li yılların gösterilerinde sanatçının kendi

vücuduna olan aşırı ilgisi öne çıkmıştır (Özayten, 1997: 700). Bu nedenle Performans Sanatı'nın en yakın kaynağı kuşkusuz Beden Sanatı'dır. Daha doğrusu 1970'lerden sonra Beden Sanatı Performansa dönüşmüştür (Germaner, 1997: 60; Batur, 1995: 69). Performans Sanatı, Amerika'da dans, müzik, mim, şan gibi alanlara (performing arts) yakınlığı olan Robert Ashley (1930-), Meredith Monk (1942-), John Giorno (1936-), Laurie Anderson (1947-), Eric Bogosian (1953-), Karen Finley (1956-), Ann Magnuson (1956-) gibi sanatçılar tarafından farklı bir nitelik kazanırken, Avrupa'da daha köktenci kalmış ve Fluxus, Kavramsal Sanat ve Beden Sanatı gibi hareketlerin uzantısı olarak sürmüştür (Germaner, 1997: 60).

Bu bağlamda Beden Sanatı'na değinmek yerinde olacaktır. Yüzyıllardan beri süregelen bedeni *güzelleştirme* tutkusu, özellikle Batılı ya da Batılı normları benimsemiş toplumlarda, öğrenilmiş ve içselleştirilmiş bir güzellik anlayışına erişme çabasıyla eşdeğer niteliktedir. Kişinin çoğu kez dış görünümü ile yargılandığı varsayıldığında kendini görünür kılma arzusu, en çok da kişinin kendi bedeniyle oynaması, onu bir dışavurum nesnesi hâline getirmesi ile ortaya çıkmıştır. Bu eylemler modern anlamda estetik ameliyatlara mümkün olurken, insanlık tarihinin başlangıcından beri beden sanatı, bireyin toplumdaki konumunu, yaşamındaki kimi dönemeçleri, hatta ergenlik ayinlerini, kimi zamanda en basit şekliyle günün modasını yine beden üzerinden yansıtmayı sürdürmüştür (Şeyhun, 2010: 12). Örneğin 1960'larda vücut üstüne yapılan resimler, zamanın yeraltı ve Hippi kültürünün izlerini taşımıştır (Erzen, 1997e: 1892).

Beden sanatının farklı toplumlarda farklı anlamlar taşıdığına, renklerin, motiflerin ve kullanılan tekniklerin o kültüre özel görsel dili yansıttığının altını çizmekte fayda vardır. Her kültüre göre değişkenlik gösteren beden sanatı, güzellik, kimlik ve bedenle ilgili sosyal değerlerin ve varsayımların yeniden sorgulanmasını gündeme getirmiştir. Örneğin Afrika kıtasında tarihin başlangıcından beri varolan hatta mağara çizimlerinden bile daha eskiye uzanan, başta skarifikasyon, boyama, dövme olmak üzere pek çok yöntemle uygulanabilen beden sanatı, bireyin toplumdaki konumunu, manevi inançlarını ya da etnik kökenini dışavurmak adına bedeni bir tuval olarak kullanmıştır. Kimi zaman bireyi kötülüklerden koruduğuna duyulan inançla da anılmış, özellikle de Batılı *güzelleşme* kavramlarının çok ötesinde bir görünüm sergilemiştir (Şeyhun, 2010: 12-13).

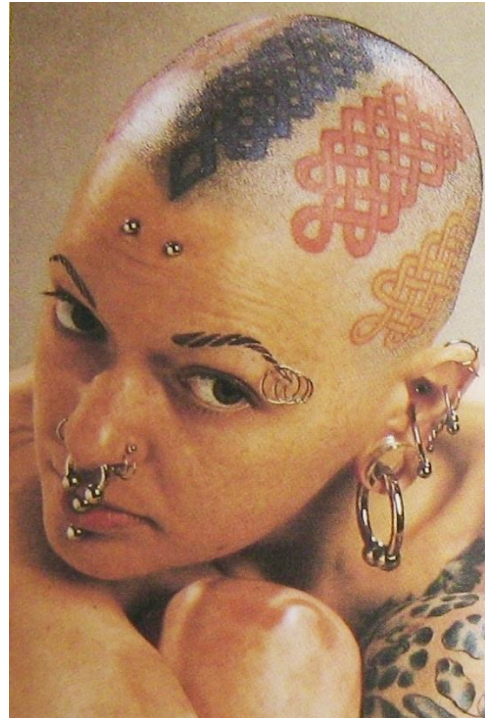
Bu bağlamda Mauss, 1936 tarihli *Beden Teknikleri* isimli makalesinde, toplumun bir üyesi olarak bireyin, bedenini kullanmayı nasıl öğrendiğine işaret ederken *habitus* terimini ortaya atmıştır. Mauss'a göre beden, insanoğlunun ilk ve en doğal aracıdır; beden teknikleri ise belirli bir kültürün farklı yönlerini barındırır. Bourdieu ise *habitusun* bireye sanat, spor gibi alanlarda yol alabilmek için gerekli pratik becerileri sunduğunu ve bireyin güzellik algısının da *habitusla* şekillendiğini öne sürmüştür (Aktaran: Şeyhun, 2010: 16).

Şekil-150: Veruschka, Hippi Akımının Beden Sanatı Üzerindeki Etkisi.



Vogue Temmuz 1966, Kaynak: Mulvey, 1998a: 121.

Şekil-151: Farklılık İsteyen Gençliğin Dövme ve Piercingli Beden Sanatı.

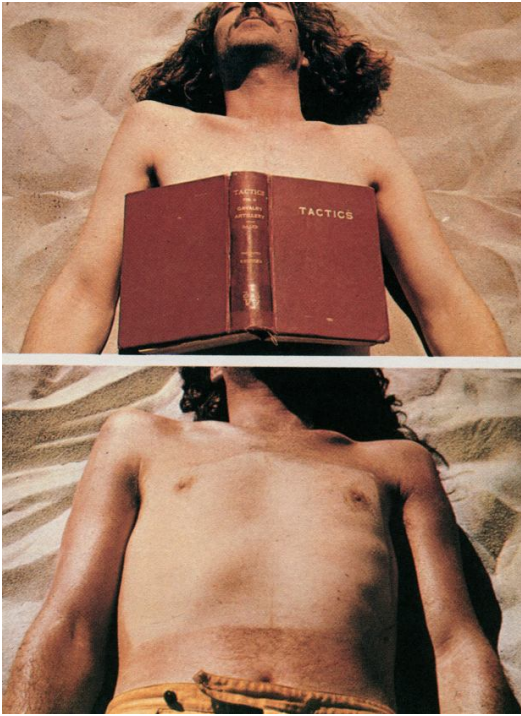


Kaynak: Gröning, 1997: 234.

1960-1970 yılları arasında ABD, Avrupa ve Avusturya'da etkili olan Kavramsal Sanat'a yakın, Performans Sanatı'nın da doğrudan öncüsü olan bir Beden Sanat'ı ise sanatsal anlatımın bir gereği olmuştur (Batur, 1995: 69). Kaprow ve Beuys gibi sanatçılar, beden aracılığıyla eylem anındaki varoluşa dikkat çekerken, Yves Klein, Hermann Nitsch (1938-), Marina Abramoviç (1946-), Dennis Oppenheim, Bruce Nauman, Carolee Schneemann (1939-), Chris Burden (1946-), Stelarc (1946-) ve Orlan (1947-) gibi sanatçılar araç ve nesne ilişkisini tersine çevirerek, eylem aracılığıyla beden üzerine yoğunlaşmışlardır (Yılmaz, 2006: 283).

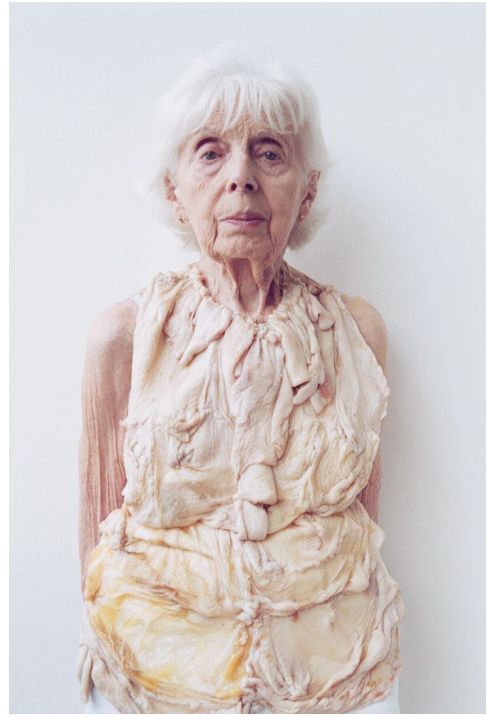
Dennis Oppenheim'in güneşte yanan bir insan göğsüne konan bir kitabın yerinin beyaz kalmasını betimleyen *İkinci Derece Yanık Bir Okuyucunun Durumu* isimli çalışması bu ilişkinin bir örneğidir (Demirkol, 2008: 171). Beden sanatı, genel olarak mazoşist itkilerle ya da manevi bir arayışla motive olsa da, kendini çok farklı biçimlerde göstermiştir (Batur, 1995: 69).

Şekil-152: Dennis Oppenheim, *İkinci Derece Yanık Bir Okuyucunun Durumu*, 1970.



Fotoğraf ve Kolaj, 216x152 cm, İrlanda Modern Sanat Müzesi, Dublin, Kaynak: Fichner-Rathus, 2008: 182.

Şekil-153: Pınar Yolaçan, *İsimsiz*, 2001.



C-Baskı, 101.6x67.6 cm, Rivington Arms Galeri, New York, Kaynak: Nancy, 2010: 49.

Beden Sanatının öncüleri arasında yer alan Yves Klein, 1960 arifesinde tek renkli, özellikle de patentini aldığı Uluslararası Klein Mavisi ile birkaç yıldır yaptığı resim ve nesnelere dikkatleri üzerine çekmeyi başarmıştır. Kendini bir balkondan caddeye fırlatırken gösteren *Boşluğa Atlayış* adlı fotomontajı ve *Mavi Dönemin İnsanölçümleri* adı altında gerçekleştirdiği gösteri, onun en önemli eserleri olmuştur. *Mavi Dönemin İnsanölçümleri* gösterisinin ilk oluşumları Klein'in judo çalışmaları sırasında hızla düşen bir dövüşçünün bedeninin minderde bıraktığı izden aldığı ilhamdan ortaya çıkmıştır. Bunu bir kâğıt üzerinde denemeye karar veren Klein, çıplak bir kadın modelin vücudunu maviye boyayarak birtakım *beden baskıları*

gerçekleştirmiştir. Bir sanat galerisindeki ilk beden gösterisini 9 Mart 1960'ta gerçekleştiren sanatçı, üç çıplak model, bir orkestra ve izleyicilerden oluşan oldukça planlı ve detaylı bir gösteri tertip etmiştir. Gösteride, yirmi müzisyenden oluşan orkestra, yirmi dakikası sesli, sonraki yirmi dakikası da sessizlikten ibaret *Monoton Senfoni*'yi çalmaya başlamış, Klein üç çıplak modeli dizlerinden göğüslerine kadar boyamış ve sonra yer ve duvarlardaki kâğıtlara ve ipek bezlere boyalı bedenlerini bastırmalarını istemiştir. Sanatçı, bundan sonraki iki yıl boyunca bu konudaki çalışmalarını çeşitlendirmiştir. Bazılarında, modelleri boyamadan yüzeye değişik hareketlerde bastırılmış ve sonra spreyci boyayla kâğıt yüzeyi boyayarak *negatif* figürler oluşturmuştur (Yılmaz, 2006: 293-294). Klein'in bu antropometrik çalışmalarıyla, insan bedeni bir göstergesel iz olarak bizzat sanat eserinin içine girmiştir. Bu bir kayıttır ve bedenin kendi gerçeğine ilişkin izlerle yani varlığın bir göstergesel yapılaşımıyla sorgulanmasıdır (Şahiner, 2008: 145).

Şekil-154: Yves Klein, *Mavi Dönemin İnsanölçümleri*, 9 Mart 1960.



Performans, Uluslararası Çağdaş Sanat Galerisi, Paris, Kaynak: Yılmaz, 2006: 293.

Avusturyalı sanatçı Hermann Nitsch ise kendi bedenini bir sanat aracı olarak kullanan sanatçılar arasında yer almıştır. Sanatçı Viyana'da yaptığı bir dizi kanlı gösteriyle adını duyurmuştur. Nitsch, şiddet gösterisinin, kendi yalıtılmış mekânlarına hapsedilen modern insanlara bir arınma sağlayabileceğine inanmış bu niyetle 1957'de *Gizemli Alem Tiyatrosu*'nu kurmuştur. Burada, geleneksel

tiyatrodakinin tersine oyuncular seyircilerle aynı düzlemde yer almıştır. Gösteri sırasında etrafa gerçek kanlar saçılmıştır. Onun 1962'den itibaren yapmaya başladığı bu bir dizi kanlı eylemin bazısı yirmidört saat, bazısı üç gün, bazısı da altı gün sürmüştür. 1984'teki 80. *Eylem* gösterisinde, bir bedeni kurban ederek saldırganlıktan kurtulmayı - arınma, günah çıkarmayı - temsil etmiştir. Gösteride saflık simgesi olan beyaz giysiler içindeki sanatçının gözleri siyah bir bezle kapatıldıktan sonra bir çarpmıha gerilmiştir. Yardımcıları, seyircilerin gözleri önünde bir sığırı önce kesip, sonra da iç organlarını birer birer çıkarmışlar, bu arada da çarpmıha bağlanmış sanatçının üzerine kan dökmüşlerdir. Üç gün süren gösteride bedene yapılan tecavüz bütün çıplaklığıyla sergilenmiş, insanların rahatsız olması sağlanmıştır. Farklı hayvan bedenlerinin eşliğinde yapılan diğer gösterilerde de buna benzer vahşet görüntüleri yer almıştır (Yılmaz, 2006: 295-298).

Nitsch bedenini bir başka canlının kanıyla sıvarken, Yugoslav sanatçı Marina Abramoviç gösterilerinde kendini yaralayarak tensel acıyı bizzat deneyimlemiş hatta gösteri gereği içtiği haplarla ölüme çok yaklaşmıştır. 1970'ler boyunca yaptığı gösterileri, fiziksel saldırganlık yoluyla bedeni bilinçli bir durumdan bilinçsiz bir duruma taşımaya dayanmıştır. Gösterilerinde hep ayinsel süslemeler kullanmış ve bu süslemeler her zaman can yakıcı olmuştur. Örneğin, 1973'te Edinburg Festivali'nde gerçekleştirdiği, bir saat süren *Ritm 10* isimli işinde; beyaz bir kâğıdın üzerine koyduğu sol elinin parmakları arasında farklı biçim ve boyutlarda on adet bıçağı sırasıyla hızlı bir ritimde vurmaya başlamış ve her seferinde elini yaralamıştır. Gösteri anında iki adet ses alma cihazı kullanan sanatçı bu *yaralama* işlemini kaydetmiştir. Bütün bıçakları kullandıktan sonra teybi geri sardırarak ve gösterinin ilk bölümünde kaydedilen sesleri dinlemiştir. Daha sonra tekrar yoğunlaşarak gösteriyi tekrar etmiştir. Bittikten sonra ikinci teybi de geri sardırarak, bu kez her ikisini aynı anda dinlemiş ve salondan ayrılmıştır (Yılmaz, 2006: 298-300).

Abramoviç gibi sanatçıların, gerektiğinde kendi bedenlerine işkence yaparak dikkat çekmelerinin nedeni, insanları olumsuzluk ve acı deneyimiyle yeniden karşı karşıya getirme zorunluluğu duymalarıdır. Amerikalı sanatçı Chris Burden'in camları kırık bir pencereden yarı çıplak hâlde geçmesi, ya da kendini bir arkadaşına kolundan vurdurması ve bu eylemleri fotoğraflar aracılığıyla sanat olarak sunması izleyiciyi tahrik etmeye yetmiştir (Yılmaz, 2006: 302). Stelarc'ın çıplak bedenine batırıldığı

kancalardan kendini asması, Carolee Schneemann'ın aybaşı döneminde vajinasına gizlediği kağıt ruloyu yavaş yavaş çekerek okuması, Jina Pane'in kendini jiletlemesi, Orlan'ın *estetik ameliyatla* görüntüsünü zaman zaman değiştirilmesi de insanları olumsuzluk ve acı deneyimiyle karşı karşıya getirme örnekleri arasında sayılabilir (Yılmaz, 2006: 303-304).

Bu işleri Performans Sanatı'nın ilk örnekleri, dolayısıyla Performans Sanatı'nı Beden Sanatı'nın uzantısı olarak değerlendiren yaklaşımların yanı sıra, bu örnekleri direkt Performans Sanatı içinde değerlendiren yaklaşımlar da mevcuttur. Antmen'e (2009: 222) göre performansla birlikte, o güne değin genellikle iki boyutlu yüzeyler üzerinde temsil edilen beden, başlı başına *sergilenen* bir sanatsal malzemeye dönüşmüştür. Bu açıdan bakıldığında Kavramsal Sanat'ın boya yerine kavramları ve dili kullanması gibi Performans Sanatı da malzeme olarak bedeni seçmiştir.

Bedeni sanatsal bir dil olarak kullanan çok çeşitli yaklaşımların ortak noktası, beden, toplumsal normların öğrettiği kültürel değerlerin ötesinde bir doğallık (doğaçlama) içinde sunulmasıdır. Bedene yönelik bu tavır, izleyicinin olayı bir gösteri değil gerçek bir deneyim olarak algılamasına ve paylaşmasına neden olur (Antmen, 2009: 222-223). Yazar Carlo McCormick bunu "izleyici ve performans sanatçısı arasında fark yoktur" sözüyle vurgulayarak, bu dönem sahnelerde sanat ve kültür üretmek ile bu üretimin izleyicisi olmak arasındaki bağlantının dikişsiz olduğuna dikkat çekmiştir (Aktaran: Currid, 2009: 31-32). İzleme ve izlenme, yaşam ve ölüm içgüdüleri, sadizm ve mazoşizm, hastalık ve sağaltım arasındaki ikilemleri irdeleyerek dramatize eden Performans Sanatı, insan bedeninin ancak yaşayarak öğrenilebileceği gerçeği üzerine kuruludur (Aktaran: Antmen, 2009: 223).

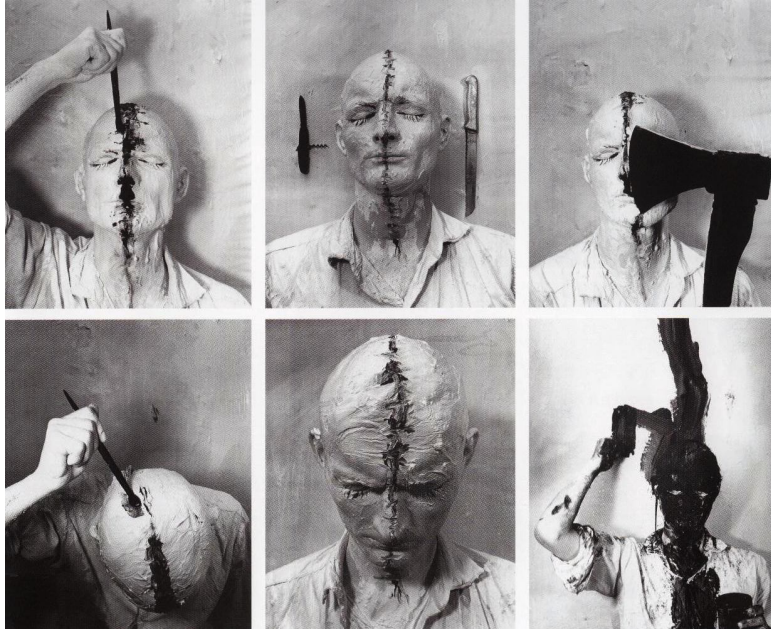
1960-1980 arası süreçte, Performans Sanatı'nın çok çeşitli örnekleri, sanatçılar tarafından bağımsız olarak ya da çeşitli gruplaşmalar içinde üretilmiştir. Örneğin Fluxus, hemen hemen tümüyle performans kökenli bir oluşum olarak dikkat çekmiştir ve 1960'ların ve 1970'lerin feminist sanatçılarının başvurdukları ifade biçimi de performans olmuştur. Performansta kendini ifade eden beden, bastırılmış tüm dürtülere, duygulara ve düşüncelere yönelik bir başkaldırı simgesi olarak gündeme gelmesi; bir eylem alanı ve aracı olarak kullanılması dolayısıyla kişisel ya da toplumsal düzeyde politik bir ifade biçimine dönüşmesi söz konusu olmuştur. Bu bağlamda bedene yönelik performanslar, 1960'ların gençlik hareketlerinin, savaş

karşıtı protestoların, ırk ve cinsiyet ayrımcılığına karşı ayaklanmaların bir yansıması olarak düşünülebilir. Buradan tüm bu meselelerin sonuçta bedene yönelik açık ya da örtük bir şiddet içerdiği, belli ideolojilerin gerçekleşme alanının hep insan bedeni olduğu sonucuna varılabilir (Antmen, 2009: 224).

1960'larda etkili olan Japon Gutai Grubu, Avusturyalı Mike Parr (1945-), ABD'den Vito Acconci (1940-), Eleanor Antin (1935-), Stuart Brisley (1933-), Gina Pane (1939-), Almanya'dan Rebecca Horn (1944-), İngiltere'den Gilbert & George (1943- , 1942-) gibi sanatçılar Performans Sanatı'nın uygulayıcıları arasında sayılabilir (Özayten, 1997: 700; Batur, 1995: 89).

Viyana Eylemcileri grubunun bedene ilişkin sadomazoşistik eylemleri, Performans Sanatı'nın en uç örnekleri arasında yer almıştır. Gunter Brus ve Otto Mühl'ün (1925-) yanı sıra Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler (1940-1969), Anni Brus, Heinz Cibulka (1943-) gibi sanatçıları da içeren grup, genellikle çıplak gerçekleştirilen, bazen son derece müstehcen, kan ve dışkı gibi malzemelerin de kullanıldığı sansasyonel performanslar gerçekleştirmiş, pek çok performansları polis müdahalesiyle sona ermiştir (Antmen, 2009: 224).

Şekil-155: Gunter Brus, *Kendini Boyama: Kendini Yaralama*, 1965.



Viyana, Kaynak: Warr ve Jones, 2003: 96.

Sanatçının Bedeni adlı kitapta Tracey Warr ve Amelia Jones, oldukça çeşitlilik gösteren Performans Sanatı örneklerini belli eğilimlere göre gruplandırarak yedi

başlık altında toplamışlardır. Bunlar sırasıyla; tuval üzerine resim geleneğine karşılık olarak sanatçının yapıt içindeki varlığının bedeninin yapıt içindeki varlığına dönüştüğü performansları inceleyen *Resim Bedenler*; sanat nesnesi yerine sanatçının kendisinin eylemlerinin, tavır ve tutumlarının sergilendiği, bedeninin mimiklerinin ve eylemlerinin sanata dönüştüğü işleri sınıflandıran *Eylemci Beden*; ilkel mit ve ritüelleri anımsatan, Viyana Eylemcileri'nin yaptığı gibi, bir *arınma* işlevini sergilemek adına yaralama, kuban etme gibi eylemlerle toplumsal tabuların üstüne giden performansları ele alan *Ritüalistik ve Aşkinci Beden*; bedeninin içi ve dışı arasındaki, beden ve bedeninin çevresi (izleyici) arasındaki sınırları konu alan performansları irdeleyen *Beden Sınırları*; ırk, din, cinsiyet ve cinsel tercih gibi çeşitli toplumsal kimliklere yönelik önyargıların sorgulandığı performansları ele alan *Kimliği Sahneleyen Beden*; sanatçının fiziksel varlığının yerine, fotoğraflar, kalıplar ve birtakım işaretler aracılığıyla bedeninin izlerini sergileyen ve bununla yokluk ve ölümlülüğe gönderme yapan işleri araştıran *Yok Beden*; sanal gerçekliği ve alternatif tavırları keşfetmek için, çeşitli protezler veya teknoloji aracılığıyla genişletilen bedenleri sergileyen performansları araştıran *Genişletilmiş ve Protez Bedenlerdir* (Warr ve Jones, 2003).

1970'li yılların sonlarına doğru Performans biçim değiştirmiştir. Kavramsal Sanat'ın sıkı kuralcılığına ve popüler kültürü hor görmesine başkaldıran bazı sanatçılar Performans'ı başka yönler çekmiş ve video ya da sinemaya yaymışlardır (Batur, 1995: 89). Performans Sanatı'nın ilgi alanı 1980'lerde iyice çeşitlenmiş, 1990'larda ise tümüyle medyalaştırılmıştır (Özayten, 1997: 700).

Performans Sanatı zamanla Video Sanatı'nın uygulandığı aşamalardan biri hâline gelmiştir. Bir Performansın, konserin ya da bir Happening'in *video kaydı*, Video Sanatı'nın üç kategorisinden biridir. Burada video bir tanık, bazen de eyleme katılan canlı bir bellektir. Sanatçının o anda yayınlanan görüntülere müdahale olanağı bulunduğundan video pek çok performans sanatçısını etkilemiştir. Yapay renklendirme, biçim bozma, geri besleme, film hilesi gibi çeşitli işlemlere olanak tanıyan elektronik çalışmalara karşılık gelen *deneysel video* ve video heykeller ile video çevrelerin başka bir düzenin nesneleriyle birlikte kullanılmasından oluşturulan *video enstalasyonları* akımının diğer iki kategorisidir (Germaner, 1997: 63).

Şekil-156: Chris Burden, *Cennete Giriş*, 15 Kasım 1973.



Sanatçının Göğsüne Takılı İki Elektrikli Tel İle Performans, Kaynak: Arnason ve Prather, 1998: 642.

Şekil-157: Gilbert & George, *Şarkı Söyleyen Heykel*, 1970.



Performans, Nigel Greenwood Galerisi, London, Kaynak: Warr ve Jones, 2003: 83.

Şekil-158: Rebecca Horn, *Parmak Eldivenler*, 1972.



Kumaş, Sal Ağacı Kerestesi, Kaynak: Warr ve Jones, 2003: 183.

Şekil-159: Nam June Paik, *Canlı Heykel İçin TV Sütyen*, Mayıs 1969.



Video Performans, Kaynak: Stiles ve Selz, 1996: 434.

Kalıplaşmış televizyon görüntüsünü tartışmaya açma isteğinden doğan Video Sanatı'nın temelleri 1960'lı yılların başlarına dayanmaktadır. 1963 yılında Nam June

Paik ve Wolf Vostel ilk kez görüntüleri bozma denemeleri yapmışlardır. Video Sanatı'nın en ünlü temsilcisi olan Nam June Paik, televizyonun ortaya çıkışıyla dünyada pek çok şeyin değiştiğini, aynı aracı kullanarak vurgulamıştır. Paik'in bu dönemden sonraki sanat tarzını oluşturan bu konu, sanatında ilk önce bant kayıtları ve özellikle enstalasyonlarla ortaya çıkmıştır. 1965 yılında New York'ta bir taksinin penceresinden gördüklerini kaydetmiş ve bu kaydı bir kafede *izlettirmiştir*. Sanatçının *video heykelleri* ve *robotları* da televizyon toplumunu ve onun sosyo-kültürel sonuçlarını yansıtmıştır (Germaner, 1997: 61-62).

Video Sanatı günümüzde özellikle müzeler, galeriler gibi sanatsal kuruluşlarda ve sanat festivallerinde, ender olarak da televizyon kanallarında yayınlanmaktadır (Germaner, 1997: 63).

Feminist Sanat: Feminizm, 1960'lardaki sosyal değişimin bir sonucu olarak evrileli beri modernist ölçütlerle etkin bir mücadele içinde olmuştur (Şahiner, 2008: 120). 1960'lardan itibaren ABD'de bir grup feminist sanatçı, sanat tarihçisi ve sanat eleştirmeni, kadının sanatta, sanat tarihinde, sanat kurumlarında ve müzelerde yeterince ve doğru temsil edilmemesine, hatta çoğu zaman tümüyle dışlanmasına karşı bir mücadele başlatmışlardır. Bu mücadelenin bilincinde ve tarafında olan sanatçıların üretimlerini *Feminist Sanat* başlığı altında değerlendirmek mümkündür. 1960'lı yıllarda cinsiyet ayrımcılığından ırkçılığa her türlü ötekileştirici tavrın sorgulanmaya başlandığı toplumsal muhalefet ortamından doğan ve beslenen Feminist Sanat, bu anlamda belli bir misyon duygusundan hareket ederek kadınların davasının yoğun biçimde gündeme gelmesinde önemli rol oynamıştır. Feminist Sanat kapsamında izlenen çabalar, tarihin göz ardı ettiği kadın sanatçıların gündeme gelmesinde etkili olmuş ve kurumlarda onların geçmişe oranla daha fazla temsil olanağı bulmasının yolunu açmıştır (Antmen, 2009: 239).

Feminist sanatçılar, erkek egemen kültürün dayattığı estetik değerleri, sanatsal kriterleri ve tarihsel uygulamaları ciddi biçimde sorgulamaya koyulmuşlardır. Bu, baskın ve güçlü bir yapı tarafından öteden beri bastırılan ve marjinalize edilen kadın sanatçıların, sanata kaynaklık eden olguları derinlikli bir biçimde sorgulamaları ve alternatif bakış açıları yaratma isteminin bir tezahürü gibi de görülebilir. Bu

bağlamda feminist söylem, sanatın pratiği ve pozisyonuyla ilgili de bir hesaplaşmayı barındırmıştır (Şahiner, 2008: 120).

Feminist Sanat ve sanat tarihinin gelişim sürecinde Amerikalı sanat tarihçisi Linda Nochlin'in 1971'de yayınladığı *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok* isimli makalesi, çığır açıcı bir öneme sahiptir. Nochlin, konuyu tarihsel süreçte eğitim ve kurumsal yapılar açısından ele almış ve bir Michelangelo ya da Manet düzeyinde kadın sanatçı çıkmamış olmasını, kadınların başta eğitim olmak üzere birçok konuda erkeklerle eşit haklara sahip olmayışına bağlamıştır. Bu makale, 1960'larda bütün dünyada yaşanan politik eylem ruhu ve kolektif bilinç duygusundan hareketle yeni stratejiler belirleyen kadınların doğru ve gerekli sorular sormalarında belirleyici olmuştur: Geleneksel sanat tarihinin kadınlara hiç yer vermemesi kadınların gerçekten de iyi sanatçı olamayacağı anlamına mı gelmektedir? Kadın sanatçıları erkeklerden ayıran temel birtakım doğal, biyolojik farklılıklardan söz etmek mümkün müdür? Eğer öyleyse, kadınların sanatını erkeklerinkinden ayıran farklı bir imgesellik, farklı bir ifade mi söz konusudur? Yaratıcılık süreci gerçekten de cinsiyetle ilgili bir olgu mudur? Kadınlara özgü, elişine yönelik minör sanatlarla / zanaatlarla güzel sanatlar arasındaki ayrım, gerçekten de o kadar keskin midir? Bu gibi ölçütleri kimler, neden ve nasıl belirlemektedir?.. Bu ve benzeri pek çok soru, kadınların sanatı ve sanat tarihini yeni bir bilinçle irdelemesinin yolunu açmış ve 1950'lerin modernist sanatına eklenmek için kendini bir anlamda *cinsiyetinden arındıran* bir tavırla sanat yapan birkaç kadın sanatçının aksine kadınlığını sanatın bağlamı ve içeriği hâline getiren sanatçıların ortaya çıkmasında etkili olmuştur (Antmen, 2009: 239-241).

Feminist sanatçılar, çalışmalarında çoğunlukla yeni malzemeler ve teknikler kullanarak, söylemlerini etkin bir biçimde görünür kılma çabası güderlerken, bir yandan da bu yenilikler aracılığıyla temsil meselesini gündeme getirmişlerdir. Özellikle bu süreçte ortaya çıkan işlerde beden, temsilin en etkin alanı olarak yeniden gözden geçirilirken, cinsellik ve kimlik gibi sorunsalların farklı bir bağlamda ortaya konulması, orijinallik ve aidiyet gibi geleneksel temsil yöntemlerinin de yerle bir edilmesiyle sonuçlanmıştır (Şahiner, 2008: 120-121).

1960 ve 1980 arası dönemde, kadın bedenine ve temsillerine yönelen ilk kuşak feminist sanatçıların tanrıça, doğa, doğurganlık gibi arkaik temalara göndermeler

yaptıkları görülmüştür. Kendi bedenleriyle hesaplaşarak ve onları bu kavramlarla özdeşleştirerek özne oluşlarını modernize etmişlerdir. Kadın sanatçılar, öteki / özne olarak duran temsillerini temellük ederek (benimseyerek), kendi temsil biçimlerini ortaya koymuşlar ve iktidarı elinde bulunduran eril söylemi postmodernizm sürecinde sarsmaya başlamışlardır (Aktaran: Karkın, 2010: 75). Feminist kuramın güncel temsilcilerinden olan felsefeci Luce Irigaray, *bir özne olarak kadın* üstünde özellikle durmuş, özne konumuyla meşgul olmanın yalnızca dile getirmeye ilişkin bir sorun olmadığını, aynı zamanda toplumsal pratiklerde de temellenmesi gerektiğini vurgulamıştır. Kadının bir özne olarak tanımlanmasının önemli bir bölümünü, kadının kültürel ve siyasal yapımda yer almak zorunda olması oluşturmuştur (Sarup, 2004: 176).

Batı sanatında erkeğin arzusuna dayalı görme biçiminde, nesneleştirmeye direnen Ana Mendieta (1948-1985) gibi kadın sanatçılar, kendi bedenlerini görsel bir imgeye dönüştürerek seyirlik olmaktan çıkmış, imge/özne olmayı tercih etmişlerdir. Özne - nesne ilişkisi bağlamında, fantezi nesnesinden sorgulanan imgeler biçiminde sunulan beden, *bakılan olmak* ikonografisinden uzaklaşmıştır. Mendetia, bir yere ait olmayan yabancı olarak sürekli bir yitimi, yersiz yurtsuzlaştırmayı ve *ötekini* kurbanlaştıran geleneksel temsili yeniden yorumlamıştır. Ana Mendetia gibi çoğu kadın sanatçı, temsiliyetin nesnesinden yapıtın öznesine dönüşmenin izlerini sürmüştür. Özellikle 1970'lerde, kadın sanatçıların kendi gövdelerini sanat yapıtına dönüştürmeleri kadını modern özne konumuna yerleştirmiştir (Karkın, 2010: 75).

İlk kuşak feminist sanatçıların genel tavrına ilişkin olarak, kadın bedeninden çok kadın bedenini kuşatan kültürel kodların eleştirisine yönelen sanatçıların yapıtları da oldukça dikkat çekmiştir. Carolee Schneeman'ın *Aybaşı Günlüğü* desenleri (1971) ve *Et Şenliği* performansı (1964); Monica Sjoo'nun (1938-2005) kovuşturmaya uğrayan resmi *Doğum* (1968); Judy Chicago'nun (1939-) yirmi iki kadın sanatçıyla birlikte gerçekleştirdiği ve kadınların ortak bir dava uğruna harcadıkları kolektif çabayı ortaya koyan, tarih boyunca göz ardı edilmiş pek çok önemli kadının anısını gündeme getirmeyi amaçlayan *Yemek Daveti* (1974) gibi yapıtlar bunlara örnek gösterilebilir. Feminist Sanat bağlamında gündeme gelen sonraki kuşak sanatçılar içinde yer alan ve 1980'lerden sonra isimlerini duyuran Cindy Sherman (1954-), Sherrie Levine (1947-), Barbara Kruger (1945-) gibi

sanatçılarsa kadın bedeninin biyolojik özelliklerine odaklanmak yerine, yapısökümcü bir yaklaşım içinde kültürel çözümlerinin sanatsal ifadesine yönelmişlerdir (Antmen, 2009: 240-242).

Şekil-160: Judy Chicago, *Yemek Daveti*, 1974-79.



Ahşap, Seramik, Kumaş, Metal ve Boya Gibi Materyallerin Kullanıldığı Üçgen Biçimli Bir Sofra, 1463x1280x91.9 cm, Kaynak:Cottingham, 2005: 82.

1960'lerden günümüze çok yoğun ve çeşitli bir üretimi kapsayan Feminist Sanat birikimi içinde resim, heykel gibi geleneksel türlerin yanı sıra etkin bir karşı duruşun ifadesi olarak performans da önemli bir yer tutmuştur. Carolee Schneeman'ın kadın bedeninin bir tür meta hâline getirilişini gündeme getiren *Et Şenliği*, Valie Export'un (1940-) sokakta karşılaştığı insanlara bedenine dokunma hakkı tanıdığı *Dokunmatik Sinema* (1968), Faith Wilding'in (1943-) geleneksel rolünü benimsemiş bir kadının hayattan beklentilerini dile getiren *Bekleyiş* (1971), Mierle Laderman Ukeles'in (1939-) sokakları süpürüp temizlediği *Temizlik* (1973), Eleanor Antin'in ideal vücut ölçülerine ulaşabilmek için yaptığı rejimin fotoğrafik günlüğünü tuttuğu *Geleneksel Bir Heykel Yontmak* (1973), Gina Pane'in kendi bedenini kanatarak tarihin kadın bedenine uyguladığı şiddete metaforik bir yanıt verdiği *Ruh Hâli* (1974) gibi performanslar, yalnızca Feminist Sanat'ın değil, Performans Sanatı'nın da belli başlı örnekleri arasında sayılabilir (Antmen, 2009: 242-243).

Feminist sanatçıların, tarihsel süreçte *minör* olarak görülen ve kadınların üretimiyle özdeşleştirilen el sanatlarına yönelmeleri, dikiş, nakış, örgü gibi geleneksel tekniklere bilinçli olarak başvurmaları, resim ve heykelin modernist süreçteki ifade biçimlerinin ötesine uzanan bir yöntem çeşitliliğinin yolunu açmıştır. Buluntu kumaş parçalarıyla gerçekleştirdiği kolaj-resimlere feminist bir terminoloji ile *famaj* adını veren Miriam Schapiro (1923-), desenli kumaşlardan enstalasyonlar yapan Joyce Kozloff (1942-) gibi sanatçıların yanı sıra zanaatın anonim yönünü vurgulamak için kolektif çalışmalar yapan sanatçılar da olmuştur. Daha yakın dönemde, soyut resimlerini renkli ipliklerle dikerek gerçekleştiren ve bu soyut görüntülerde kadınların uğradığı ayrımcılığı ve şiddeti gündeme getiren Mısır asıllı Amerikalı sanatçı Ghada Amer (1963-) de benzer bir eğilimi paylaşmıştır (Antmen, 2009: 243).

Sanatta feminist hareketin büyük bölümünü sanat tarihi ve geleneksel estetik değerlere karşı eleştirel bir tavır takınan yapıtlar oluşturmuştur. Bunlar genellikle Batı sanatına hakim olan ve Antik Yunan'a kadar uzanan erkek egemenliğini zorlayan, özellikle Picasso ve Pollock gibi sanatçıların temsil ettiği modernizmin maço basma kalıplarına karşı çıkan yapıtlar olmuştur (Aktaran: Karkın, 2010: 75). Lynda Benglis'in (1941-) Soyut Dışavurumculuğa ve özellikle Jackson Pollock'a göndermede bulunduğu resim-performans-enstalasyonu *Sıçra* (1969) ve Sherrie Levine'in modern sanatsal fotoğrafçılığının hepsi de erkek olan usta isimlerinin yapıtlarını kendine mal eden *Atıf...* serisi, sanatsal kültürün oluşumunda edilgenliğe itilmiş kadınların pozisyonunu görünür kılmıştır (Antmen, 2009: 243).

Arazi Sanatı / Land Art: Avrupa ve ABD'de 1960'ların ortasından başlayarak 1970'ler boyunca etkin olan Arazi Sanatı, 1960'lı yıllarda sanatın ticari yönüne karşı çıkan, çevre duyarlılığı taşıyan, kentsel yaşam biçimini eleştiren ve dünyaya ruhanî bir yaklaşımla sahip çıkmak gerektiğine inanan sanatçıların özellikle doğada gerçekleştirdikleri yapıtları tanımlamıştır (Antmen, 2000: 22). Enstalasyon temelli bu sanat projeleri, sanatın geleneksel türlerinden biri olan *manzaranın* tanımını büyük ölçüde genişletmiştir. Sanatçılar yüzyıllar boyunca doğayı yansıtan görünümleri resim ve heykel gibi alışıl gelmiş mecralar içinde sunarken, 1960'ların ortalarından itibaren manzara gerçek bir mekâna dönüşerek arazi sanatçılarının müdahalesine

uğramaya başlamıştır. *Arazi Sanatı*, *Yeryüzü Sanatı*, *Çevre Sanatı*, *Toprak Sanatı* gibi çeşitli terimlerle anılan bu yaklaşımın temelinde sanatçıların geleneksel galeri mekânlarına yönelik tepkisinin yanı sıra tam da bu dönemde gelişmeye başlayan çevreci hareket vardır. 20. yüzyılın ikinci yarısında olumsuz etkileri daha çok hissedilmeye başlanan endüstriyel gelişmenin ve teknolojik hızın tehlikeli boyutlarını düşünmeye çağıran Arazi Sanatı, doğayı görünür kılan, doğaya dair bilinç uyandırmayı amaçlayan, teknoloji karşısında doğayı kutsayan bir yaklaşımın ürünü olmuştur (Antmen, 2009: 251).

Toprak, taş, kum vb. doğal malzemeyle gerçekleştirilen sanatsal ürünleri içerdiği gibi, doğada hendekler açma, toprağa gömme, ıssız arazilerde yapılar gerçekleştirme, galeri mekânları içinde toprak, gübre, taş, moloz ya da insan ürünü çevresel gereç ve nesnelere sergileme, mekânları ışıklarla, eşya ile düzenleyerek çevresel boyutlarını ve niteliklerini vurgulama gibi uygulamaları kapsamıştır. Sanatı geleneksel değer ve yargılardan kurtarma çabası, çoğu avangard sanat uygulamasında olduğu gibi sanatçıların, sanat yapıtının metaya dönüşmesine, parayla alınıp satılabilmesine ve böylece belirli ekonomik kesitlerin beğenisine hizmet etmesine karşı önlemler almasına yol açmıştır; nesnel değeri saptanamayan birçok yenilikçi sanat türü gibi Arazi Sanatı'nın da gelişme nedenlerinden biri bu anti-kapitalist yaklaşımlar olmuştur. Gerçekleştirilmesi bazen pahalıya mal olmasına rağmen, satın alınabilme olasılığı hemen hemen hiç bulunmayan Yeryüzü Sanatı'nın bu özelliği onu Yoksul Sanat'a benzer kılmıştır. Yeryüzü Sanatı, bazı eleştirmenler tarafından, aynı yıllarda gelişen Minimal Sanat'a da yakın görülmüştür (Erzen, 1997f: 1940-1941). Akımın, Yoksul Sanat ve Minimal Sanat gibi akımlarla yakın bulunması, ritimler ve doğal süreçlerin sanat yapıtlarına entegre olmasıyla açıklanabilir (Batur, 1995: 83). Arazi Sanatı'nda, tıpkı Minimal Sanat'ta olduğu gibi, sade geometrik şekiller açık alanlara uygulanmış; Yoksul Sanat'ta olduğu gibi, taş, toprak gibi malzemeler kullanılmıştır. Aynı zamanda, yapıtların genellikle gelip geçici doğası nedeniyle Happening ile, hatta bazen sanatçının doğaya bizzat müdahale sürecine odaklanması açısından Performans Sanatı'yla ve projelerin zaman zaman salt belge, fotoğraf, harita vb. malzemeyle sergilenmesi açısından Kavramsal Sanat'la benzerliği olan bir akım olarak nitelendirilmiştir. Arazi Sanatı'nın diğer akımlara göre ayırıcı özelliği, doğada geniş alanlarda ve yer aldığı mekâna özgü

olarak gerçekleştirilmiş olmasıdır. İzleyicinin kolay kolay gidip göremeyeceği yerlerde gerçekleştirilen bu projelerin izleyiciye ulaşmasının ve bu projeleri kalıcı kılmının da tek yolu çoğu zaman fotoğraf olmuştur (Antmen, 2009: 253).

Dönemin gençlik hareketlerinden (Hippi kültürü vb.) ve feminist eleştirilerden de etkilenen bu sanat biçiminin bir tür karşı kültürel proje olduğu söylenebilir. Yaşamın ve sanatın başlangıç materyali olan toprağın, yeryüzü, doğa ve çevre ile ilgili uygulamaların 1968'den itibaren sit, süreç ve ekoloji odaklı olarak çeşitlilik gösterdiği görülmüştür. Arazi Sanatı'nın öncüleri arasında, Michael Heizer (1944-), Robert Smithson (1938-1973), Robert Morris, Joseph Beuys, Dennis Oppenheim ve Walter de Maria (1935-) gibi sanatçılar bulunmuştur (Kastner, 1998: 3-8). Yeryüzü Sanatı'nın önemli örnekleri arasında, Robert Smithson'un 1970'te ABD'nin Utah eyaletindeki Büyük Tuz Gölü'nde gerçekleştirdiği *Spiral Dalgakıran*, Walter de Maria'nın 1977'de New Mexico'da gerçekleştirdiği *Aydınlık Alan*, Michael Heizer'in 1969-1970'te Amerika Nevada Çölü'nde yaptığı *Dokuz Nevada Çöküntüsü*, Richard Long'un (1945-) 1975'te Himalaya'da oluşturduğu *Himalaya'da Bir Çizgi*, Joseph Beuys'un 1982'de Almanya'da yaptığı *7000 Meşe* ve Christo ve Jean-Claude (1935-) ikilisinin 1984-91'de Japonya'da gerçekleştirdiği *Şemsiyeler* adlı eserleri sayılabilir. Kuşbakışı kavranabilen bu tür biçimlemeleri, ilkel zamanlardaki örneklerinden farklı kılan şey, insanın doğaya kalıcı etkisinin amaçlanması yerine doğanın içinde insanın ve bütün canlıların geçiciliğini, doğadaki değişimi simgelemeyi amaçlamasıdır (Okan, 2010: 34-35).

Göllerin, çöllerin, kumsalların, dağların yeni manzaralar yaratmak adına birer zemin, *yeni birer sanatsal topografi* oluşturduğu görsellik odaklı Arazi Sanatı örneklerinin yanı sıra görselliğin arka planda kalarak, doğanın kendisine doğrudan iyileştirici müdahalelerle gerçekleştirilen ve *Ekolojik Sanat* olarak nitelendirilen örnekler de olmuştur. Özellikle taş, toprak, kum gibi malzemelerin galeri mekânları içinde sergilenmesi ise genellikle *Toprak Sanatı* olarak adlandırılmıştır. Arazi Sanatı içinde sanatçıların gezileri, yürüyüşleri gibi eylemlerle tanımlanan performatif nitelikli çalışmalar da olmuştur (Antmen, 2009: 254).

Robert Smithson'un *Spiral Dalgakıran*'ı sanatın yeni topografilerinin başlıca örneğidir. Yaklaşık 7000 ton toprak, kaya ve tuz kristalleriyle gerçekleştirilen yapıtın spiral biçimi arazinin kendi doğal topografyasından ve gölün merkezinde olduğu

söylenen efsanevi bir burgaçtan kaynaklanmıştır. Geniş arazilerde doğaya yapılan görsel müdahaleler bağlamında değerlendirilebilecek yapıtlar arasında, Michael Heizer'ın yine Nevada Çölü'nde 1969-70'te gerçekleştirdiği *Çifte Negatif* sayılabilir (Antmen, 2009: 254). Sanatçı bu yapıtında, bir vadinin iki yanında karşılıklı iki tane derin yarık oluşturmak için buldozerler yardımıyla yaklaşık 244.000 tonun üzerinde toprağın yerinden oynatmıştır. Bu eserini bir heykel olarak nitelendiren sanatçı, bu heykeli oluşturmak için materyal toplamak yerine var olan materyalin ortadan kaldırıldığını ifade etmiştir (Kastner, 1998: 54).

Şekil-161: Robert Smithson, *Spiral Dalgakıran*, Nisan 1970.



Büyük Tuz Gölü, Utah, Kaynak: Shapiro, 1997: 6.

Christo ve Jean-Claude'un 1969'da Avustralya'da bir koyda gerçekleştirdikleri *Paketlenmiş Kayalıklar* ve Nancy Holt'un (1938-) 1973-76'da Utah'da bir çölde gerçekleştirdiği *Güneş Tünelleri* gibi çalışmalar da bu gruba girebilecek örneklerdendir (Antmen, 2009: 254). Christo kumaş ve ip ile konserve kutularından binalara kadar herşeyi paketlemiştir. Onun sanatı, insanların müzelerin dışında da yoğun ve akılda kalıcı sanat deneyimleri yaşamaları gerektiği düşüncesinden doğmuştur (Aktaran: Okan, 2010: 37).

Şekil-162: Christo, Paketlenmiş Yeni Köprü, Paris. 1975-85.



(Bittikten iki hafta sonra yok edilmiştir), Naylon, İp ve Ahşap, Kaynak: Hunter vd., 2000: 374.

Galeride sergilenen doğal malzemeyle yapılmış Toprak Sanatı örnekleri arasında, Walter de Maria'nın 1977'de New York Dia Sanat Merkezi'nde gerçekleştirdiği *New York Toprak Odası* sayılabilir. 197 metrekarelik bir alanda 300 kilo toprakla yapılan bu enstalasyon, gerek görünüşü gerek kokusu itibarıyla kentsel mekânda yaşayan izleyiciyi doğanın bir simgesi olarak ham toprakla karşılaştırmış, öte yandan yalnızca kapı aralığından izlenebilmesi nedeniyle kent insanının doğadan ne kadar uzak düştüğüne gönderme yapmıştır. Robert Smithson, Robert Morris ve Richard Long gibi sanatçılar ise arazi projelerinden arta kalan doğal malzemeleri galerilere taşıyıp sergilemişlerdir (Antmen, 2009: 254-255).

Mel Chin'in (1951-) 1990'da *Canlandırma Alanı*'na diktiği bitkilerle toprağın asidini temizlemesi; Heather McGill'in 1896-1990 yılları arasında yok olmuş bazı nebatları tekrar canlandırmaya çalışarak doğal ve sağlıklı bir çevreyi hedeflemesi; Patricia Johanson'ın (1940-) Amazon ve Nijer nehirlerinin temizlenmesi için yapıtlar üretmesi; Andy Goldsworthy'nin (1956-) acımasız kent yaşantısına karşı eleştiri getirmesi, insani duyarlılıkları doğayla yüceltmeye çalışması vb. örnekler ise akımın Ekolojik Sanat kolunda değerlendirilebilir (Okan, 2010: 38).

Sanatçıların doğada kendi varlıklarının izlerini bırakarak yaptıkları performatif nitelikli çalışmalara ise Richard Long'un doğa yürüyüşleri örnek verilebilir. Long sanat yolculuklarında sadece beden değil, bilginin ve belleğin de hareket etmesine

odaklanmıştır. Örneğin Peru’da eski izlerin üzerinde yürümüş, geçmişi, şu anı ve geleceği birleştirmiştir. Yürüdüğü yerleri işaretlediği haritaları yürüdüğü patikaların fotoğraflarıyla birlikte sergilemiştir (Okan, 2010: 36).

Motif ve Dekorasyon / Pattern Painting: ABD’de İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemin sanat dünyasında *dekoratif* sıfatı hakaret kabul edilirken, 1970’li yılların ortalarına doğru bir grup Amerikalı sanatçı Kelt, Bizans ve İslam uygarlıklarının ince örneklerine dayanarak bu tabuyu yıkmaya karar vermişlerdir. Motif ve Dekorasyon veya Pattern Painting başka birçok adlandırmanın tersine otantik bir hareketin adıdır. Çoğu Güney Kaliforniyalı olan bu eğilimdeki sanatçılar; Brad Davis, Tina Girouard (1946-), Valerie Jaudon (1945-), Joyce Kozloff, Robert Kushner (1949-), Kim MacConnel (1946-), Rodney Ripps (1950-), Miriam Schapiro, Ned Smyth (1948-) ve Robert Zakanitch (1935-) dönemin sanatsal etkinlikleriyle pek fazla ilgilenmeyerek, birlikte dekoratif unsurları çözümlenmeye çalışmışlardır. Bazıları özellikle Navahoların örtülerinde kullandıkları geleneksel motiflere çok fazla önem verirken bazıları da Batılı olmayan sanatlara büyük ilgi göstermişlerdir. 1975’te çağdaş sanatta dekoratif unsuru canlandırmak amacıyla bir dizi tartışma ve konferans düzenlemişlerdir. Pattern Painting’i benimseyen sanatçılar, canlı renklerin hakim olduğu büyük tablolar ve çiçekli duvar kağıtlarını, Japon yelpazelerini ya da Kelt girişik süslerini anımsatan, dikilerek birbirine eklenmiş kumaş parçalarından oluşan yapıtlar yapmışlardır. Ayrıca işlevsel eşyalar da üretmişlerdir (Batur, 1995: 122).

Şekil-163: Robert Kushner, *Perdeleri Koy*, 1983.



Karışık Kumaş ve Akrilik, 2.2x5.2 m, Holly Solomon Galerisi, New York, Kaynak: Arnason ve Prather, 1998: 672.

2. 3. 2. 1970’li Yıllarda Moda

Postmodern Modanın Başlangıcı

“Postmodern bir medya kültürüne sahip sanayi sonrası bir yapıya geçiş, benliği ifade etme olanaklarını artırmış ve geleneksel, toplumsal ve kurumsal kısıtlamaları azaltmıştır. Bu yeni kültürel alan çeşidinde gruplar, üyelerinin medyadan ve yakın çevrelerinden yayılan kültürel etkileri seçici olarak özümleyebilecekleri kültürel nişler kurmanın yollarını aradıkça, kültürel kodlar hızla çoğalır. Sonuçta karmaşık, çok kodlu bir kültür ortaya çıkar” (Crane, 2003: 262).

Bu dönemde postmodernizmin etkisiyle tüm kurallar yıkılmış, hiçbir şey hiç kimseye, fazla kısa, fazla düşük, fazla renkli veya fazla desenli vs. gelmemeye başlamıştır. Moda daha romantik, retro ve başka zamanlardan ve başka yerlerden ilham alan eklektik bir yapıya sahip olmuştur (Yapp, 2005g: 244; Polan ve Tredre, 2009: 113). Kıyafet kodları özellikle kaybolmuş otorite karşıtı yaşam tarzı modayı etkilemiştir. Böylelikle moda da kuralcı yaklaşım değerini kaybetmiş ve anti otoriter bir özellik kazanmıştır. Bu dönemin modası genel anlamda kendine özgü bir karakter yaratamamış, yeni, bağımsız bir silüet üretmemiştir. Aksine 1960’ların romantik görünümü gibi belirli eğilimlerin üzerinde çalışmıştır. Bununla birlikte birçok şeyin aynı anda moda olmasıyla, moda tarihi ilginç değişimlere sahne olmuştur (Lehnert, 1999: 161).

İnsanlar artık tek bir trendden beslenmemektedir. Moda dünyası bu dönemden itibaren çok farklı ve sıklıkla çelişkili trendlerle karakterize edilmiştir. Tüketiciler artık neyden hoşlandıklarına, neyin *in* neyin *out* olduğuna kendileri karar vermeye başlamıştır. Moda olan ve olmayan arasındaki ince sınır günden güne ayırt edilmesi zor bir hâl almıştır. Zarafet, armoni ve geleneksel güzellik tanımını orijinal anlamlarını kaybetmiştir. Artık moda kılavuzları veya diktatörleri eskisi kadar baskın değildir. (Lehnert, 1999: 173). McRobbie (1999: 223) bu dönemde *tasarımcının ölümünden* söz eder. Çünkü modada ve çağdaş tüketici kültüründe değişimleri getiren itici güç, özellikle Punk akımının gündeme getirdiği, *kendin yap* çağrısına kulak veren alt katmandan, kurtarılacak atık parçaları ele geçirmek için gözlerini açık tutan ve sonra bu parçaları moda dizgesine katan insanlardan gelmektedir.

Postmodernizmde, simetrisi ve düzeniyle klasik güzellik ideali, Stuttgart’da Yeni Devlet Galerisi’nde James Stirling tarafından sunulan manifestodaki (1984) gibi veya geçmişte barok tarzında görüldüğü gibi; *ahenksiz bir güzellik veya ahenksiz bir ahenk* tarafından alt edilmiştir (Loschek, 2009: 185). Modanın özünü sembolize eden sürekli değişim ve yeni arayışların yerini tuhaf ve şaşırtıcı olan almıştır (Lehnert, 1999: 173).

Postmodernlikte orijinallik, insanların daha önce olduklarından daha orijinal olmak istemelerine rağmen, demode bir kavram olmuştur. Bununla birlikte orijinallik tanımlanması zor bir kavramdır. Çünkü kimlik ve kişisellik varolan kültür ve sosyal düzen tarafından biçimlendirilmektedir. Cinsiyet farklılıkları bile 1990’larda karşı cinsin kıyafetlerini giyme takıntısının artmasıyla belirsizleşmeye başlamıştır. Postmodern durum modayı etkilemektedir (Lehnert, 1999: 173-174).

Tarzlara eklektik yaklaşımıyla postmodernizmin, diğer alanlara göre modayla daha çok bağdaştığı görülmüştür. Şöyle ki, sürekli değişimiyle ve cazibeye önem vermesiyle moda, Batı kültürünün en sanrılı açılarını, gerçek ve gerçek olmayan arasındaki şaşkınlıkları, estetik saplantıları, ironiyi ve otoriteye karşı hiçi eleştirel bir duruşu, aynı zamanda siyasi içeriği olmayan bir asiliği sembolik olarak temsil etmektedir (Wilson, 2005: 63). Aynı zamanda, modada *tarih* kavramı hiçbir zaman gözden çıkarılan bir etken olmamıştır (Loschek, 2009: 183). Aksine daima moda ilham kaynağı olan bir biçimler zenginliği olagelmıştır. Moda gün geçtikçe daha çok geçmişe ait öğelerden alıntı yapmaktadır (Loschek, 2009: 183; Lehnert, 1999: 173). Crane (2003: 202) bu konudaki izlenimlerini şöyle aktarmıştır: “Genç bir Fransız tasarımcı bir röportajda, bazı ayrıntılara ilişkin seçimini şu düşünceye dayandırıldığını söyler: ‘Bir giyim eşyası kaydedilmiş bir kaset gibidir. Bir anıyı canlandırdığı için kullanılır.’ Benim görüştüğüm bazı tasarımcılar, her şeyin çoktan yapıldığını ve işlerinin tümüyle geçmişten alınan öğelerin yeniden bir araya getirilmesinden oluştuğunu söylüyorlar.”

Bununla birlikte şimdiye ait kavramları da dışlamayan moda, bu şekilde üslup çeşitliliklerine, beklentilere ve olası kombinasyonlara karşı talebi modernizm veya dekonstrüktivizmden daha çok karşılamaktadır (Loschek, 2009: 183). Modacılar günün koşullarına uygun değişikliklerle eski modayı daha etkileyici ve çağın anlayışına uygun olarak yeniden yaratmaktadırlar (Komsuoğlu vd., 1986: 2).

Sosyolog Daniel Bell (Aktaran: Loschek, 2009: 183-184), iki olay arasındaki zamansal birliği vurgulamak için kullanılan bir kurgu biçimi olan *paralel editleme*den bahsetmiştir. Postmodernizmde paralel editleme, sadece yaratıcı ilgi odağını temsil eden *yenin*in farkına varmak değil aynı zamanda çoktan varolan fikirlerin yeni bir uygulaması veya yeniden kombine edilmesidir.

“Avangard, karşı tavır olarak estetik gelenekleri yıkmaya çalışırken, postmodernin geleneksel ve geleneksel olmayan arasında gidip gelmeleri, belirsiz etkiler yaratmış ya da bir parodiye dönüşmüştür. Postmodernist çalışmaların sabit anlamları yoktur ya da birden çok anlamı vardır. Modernist sanatçı-zanaatkârın belirli bir tarzın gelişimine ve ince işçiliğine bağlılığının yerine; postmodernist moda sanatçısının bir grup tutarlı ve bütünleşik estetik öğe olarak karşılanan tarza değil, birçok öncel metinden alınan ayırık öğelerin tutarlı bir varlık oluşturup oluşturmadıklarına bakmaksızın bir araya getirilmeleri olan kolaja karşı ilgisi olmuştur. Diğer tasarımcılar yeni bir iş çıkarmak için önceki tarzlardan yararlanırken, postmodernistler farklı dönemleri ve ortamları yan yana getirerek önceki tarzları yeniden yaratmışlardır” (Crane, 2003: 206).

Christian Dior’un 1947 tarihli *Yeni Görünüm*’ünün, krinolinin geri dönüşünü ve zarafet kavramının yeniden canlanışını mı amaçladığı, yoksa postmodernizmin kurgusal açılarını mı önceden sezdiği merak uyandırmaktadır. Dior’un Yeni Görünümüne paralel olarak Arnold J. Toynbee postmodernizmi 1947 Batılı kültürüne ait bir geç dönem olarak tanımlamıştır. Dior için Yeni Görünüm, la Belle Epoque dönemine, lüksün, hazzın akla yatkın olduğu ve üzüntünün olmadığı güvenli bir geçmişe geri dönüşü temsil etmiştir. Dior savaş sonrası dönemde meydana gelen anlam boşluğunu doldurmuş, yeni ve daha iyi bir gerçekliğe duyulan ihtiyacı karşılamıştır. Bununla birlikte, burjuva değerlerine ve geleneksel kadın imajına geri dönüşten daha fazla bir şey ifade etmemiştir. Diğer taraftan Dior tümüyle postmodernizm ruhuyla, zarafet kurgusu ve bir lady illüzyonu yaratmıştır. Bilinçsizce yapmış olma ihtimaline rağmen modaya, bir zamanlar modernizmin talep ettiği işlevselliğe karşı, “biçim görselliği takip eder” postmodern inancını aşıl原因an ilk kişidir. Buna bağlı olarak insanlar sanattan önce modanın, ileriye gören öncü rolünü oynayıp oynamadığını merak edebilir. Chanel, Dior’un bu ağır ve sert elbiselerden oluşan stilini zamanın en uygunsuz tarzı olarak eleştirmiş ve 1954’ten

sonra fonksiyonel takım elbiseleri (tayyörleri) ile modernizmi yeniden yaratmıştır (Loschek, 2009: 184).

Bundan sonra modada postmodernizm tam anlamıyla, günlük yaşam ve pop kültür öğeleri 1970'lerin modasında benimsendiğinde başlamış ve durmaksızın günümüze kadar devam etmiştir. Biçim olarak yine geçmişten alıntılar yapılmış ve defileler sanat sunumlarına benzer bir biçimde veya onlarla işbirliği içinde yapılan Happening'lere ve eylemlere dönüşmüştür. Hippi'lerin hayat senaryosunda moda ve yaşam eşzamanlı iki kavram olmuş ve tüketicilik hareketinden oldukça uzak bir noktada yer almışlardır. Bu, moda tasarımında ikinci el modasının önünü açmış ve modayı, bireysellik ve *yeniden tasarlama* gibi yeni başlangıç noktalarına döndürmüştür (Loschek, 2009: 184). 1970'ler boyunca geçmiş tarzlara yapılan alıntılama, farklı bir tavır sözkonusu olmuştur; 19. yüzyıl modasından geniş etekler, yüksek yakalı bluzlar, firfırlar gibi basit unsurlar, nostaljik etekler ve bluzlar yeniden ele alınmış ve yorumlanmıştır (Lehnert, 1999: 173).

Postmodern modanın en çarpıcı özelliklerinden biri androjen görünüm olmuştur. Kadın şarkıcı Patti Smith'in (1946-) ilk albüm kapağındaki fotoğrafı ve Diane Keaton'ın (1946-) *Annie Hall* filminde canlandığı çift cinsiyetli görünümlü karakter bu anlamda dikkat çekmiş ve rol model alınmıştır. Patti Smith, kızları ve genç kadınları geniş, çuval gibi kıyafetleri aramaya itmiş, Annie Hall ise erkek gardıroplarının kadınsı potansiyelini göstermiştir. Bu film, ikinci el pazarlarına daha az alışık olanlara çekici gelmiş ve kadınlar, gömlekleri ve kravatları yumuşak, sarkık kadınsı şapkalarla dengelemiştir. Erkek giyimine ait parçalar, büyük, yerleri süpüren pardesüler, gözden kaçması olanaksız bir biçimde dişiliğin üzerine eril bir yapı koymuştur. Bu etkiyi yaratmak için her türlü yumuşatıcı araçtan faydalanılmış, broşlar, yan yatırılmış bereler, tahrik edici kırmızı rujlar kullanılmıştır. Erkek gömlekleri de bu süreç içinde eşitlikçi bir görüntü sergilemiş ve 1970'lerin feminist moda eleştirilerine de uyum göstermiştir (McRobbie, 1999: 218).

Bu dönemde, 1980'lerde ortaya çıkan *Dress-for-Success* yani *başarı için giyim* tarzının temelleri atılmıştır. 1970'lerin sonlarına doğru kadın özgürlüğü hareketi, erkekler tarafından kadına baskı uygulamak için bir araç olarak kullanılan moda karşı cephe almıştır. Feministlere göre eğitilmiş bir kadın mini etekler ve yüksek topuklar giymemeli, rahat ayakkabılar ve işçi tulumu gibi cinsel cazibesi olmayan

giysiler giymelidir. Moda, kadınları birer seks objesi olarak görme konusunda erkekleri cesaretlendirici bir nitelik taşımaktadır. Feminizmin niyeti ise cinsel ayrımcılığı önlemek olmuştur. Bu anlamda moda dünyasında bir dereceye kadar yankı uyandırmayı başarmıştır. Bir dönem için tarzlar oldukça az erotik olmaya başlamış, sade bir stil modaya hakim olmuştur. 1970'lerin modası ağırlıklı olarak rahat giysilerden oluşmuştur (Lehnert, 1999: 161).

Bunun yanısıra, hacimli elbiselerin ardında gizlenmeyen insan bedeni moda olmuştur. Esnek bir vücut artık en temel aksesuardır. 1979 koleksiyonlarının ana teması *modada vücuttur*. Likra devrimi, vücuda sımsıkı yapışan streç kıyafetleri toplumsal bir realite hâline getirmiştir (Watson, 2007: 115-117).

Dekorasyon ve süslemenin göklere çıkarılmasıyla başlayan 1970'ler, vücut hatlarının ortaya konmasıyla sona ermiştir. Bu dönemde birçok şey denenmiş, özellikle 1969'da gerçekleştirilen Woodstock festivalinin ardından esen nostalji rüzgârları, Hippi hareketinin süren etkileri, anti-moda, karşıt kültür ve alternatif yaşam tarzları, folklorik görünüm, askeri tarzlar, sportif tarzlar, parlak gösterişli disko kıyafetleri, Punk akımının doğuşuyla modada hüküm süren anarşik tavır vs. 70'leri biçimlendirmiştir. Bu dönemde anarşi, bir dizi sıradışı deneyin arkasından gelmiştir; Glam rock şoku, yüksek topuklar, düşük bel etekler ve cinsel rol değişimi, yani makyaj yapan erkekler... Anarşi önce yeraltında yavaş yavaş kaynamaya başlamış, yarı yolda patlamış ve ortaya havaya dikilmiş saçlar, çengelli iğneler ve çok fermuarlı pantolonlar çıkıvermiştir (Watson, 2007: 106).

Moda ve müziğin daha önceki dönemlerde başlayan kaynaşması 1970'lerde daha da pekişmiştir (Watson, 2007: 108). Afrikan-Amerikan kökenli Soul, Jazz, R & B karışımı bir müzik tarzı olan Funk ve onu temsil eden giyim tarzı bunun örneklerinden biridir. Funk giyiminin kökenleri siyahi Amerika gettolarında yatmaktadır. Beyaz toplum değerlerine uymayan tarzlarının reklamını yapmak için gösterişli giysiler giymişlerdir. Vücuda oturan gömlekler, İspanyol paça pantolonlar, altın zincir bantlar veya büyük altın mücevherlerle şapkalar giyim tarzlarının bazı öğeleridir. Funk giyimi tamamen seks ve para odaklı olmuştur. Kızlar, dar veya volanlı elbiselerini yüksek platform ayakkabılarla tamamlamışlardır. Saten veya lame tulumlar, parlak makyajlar, kabarık Afro saçlar, kısacık şortlar onların diğer giyim

unsurlarıdır. Siyahi Funk şıklığı görünümü, New York, Los Angeles, San Francisco ve Avrupa beyaz kültürlerine yayılmıştır (Worsley, 2011: 155).

Saykodelik tavrıyla Funk, dönemin sonunda David Bowie (1947-) ve Gary Glitter (1944-) tarafından benimsenen Glam Rock görünümüne ilham kaynağı olmuştur (Worsley, 2011: 155). Pop sahnesi özellikle erkek giyiminde başlıca moda tetikleyicisidir. Pop müzisyenlerinin kostümlerinden ödünç alınan fikirler sadece birkaç değişiklikten sonra sokaklarda görülmeye başlamıştır. 1969'da trend belirleyici bir etkisi olan Mick Jagger (1943-), Londra Hyde Park'taki pop konserinde sergilediği performansı ile heyecan yaratmıştır. Konserde, arsızca feminen bir tarzda giydiği fırfırlı kadın ceketi, beyaz İspanyol paça pantolon ve çivili deri bir tasmayla tüm dikkatleri üstüne çekmiştir. Glam Rock'ın öncü üyeleri, yüksek platform ayakkabılarıyla Gary Glitter ve Marc Bolan (1947-1977), kadınların gece kıyafetlerindeki öğeleri almışlar ve onları lurex, saten ve pullu streç kumaşlarla seksi kostümler olarak yeniden yorumlamışlardır. Bazıları için şok edici olsa da androjen tarzlar artık tabu değildir ve Glam Rock erkeklere kadınlar gibi görünme özgürlüğünü sunmuştur. Marc Bolan, koyu renk uzun dalgalı saçları ve parlak makyajıyla dikkat çekmiştir. Tıpkı David Bowie gibi, sahne aksesuarı olarak tüylü fularlar kullanmıştır. *Ziggy Stardust* karakteri ile tanınan David Bowie, frapan transeksüel bir görünüm sergilemiş ve bunu kusursuz bir biçimde yapılmış makyajı ve keskin saç tarzlarından titizlikle işlenmiş sahne kostümlerine kadar detaylı bir çalışmayla başarmıştır. *Androjen bukalemun* olarak tanımlanan Bowie, hem kendi fanları hem de 1970'lerin modası üzerinde, hızlı ve radikal imaj dönüşümleriyle büyük etki yaratmıştır (Mendes ve De la Haye, 2010: 209-210).

Ossie Clark (1942-1996), Mick Jagger için tulumlar dikmiş, ilk kez 1971'de Güzel Sanatlar Akademisi mezunu yenilikçi bir tasarımcı olarak adını duyuran Antony Price (1945-), Roxy Music'in stil ve tasarımlarını yapmıştır. Price, Lou Reed'in *Transformer* (1972) albümünün kapak fotoğrafları için Gayla Mitchell'ı giydirmiştir. David Bowie ve manken Twiggy'in *Vogue*'da yayınlanan birlikte çekilmiş resimleri 1973'te Bowie'nin *Pin Ups* isimli albümünün kapak resimleri olmuştur (Watson, 2007: 108).

Şekil-164: Kabarık Saçları ve İspanyol Paça Pantolonlarıyla Amerikalı Müzik Grubu *The Three Degrees* 1974.



Kaynak: Yapp, 2005g: 232.

Şekil-165: Gösterişli Beyaz Kostümü ile David Bowie, 1970'ler.



Kaynak: Worsley, 2011: 158.

1970'li yıllarda önde gelen moda tasarımcıları farklı stillere imza atmış ve dönemin modasını etkilemeyi başarmıştır. Paris'te Yves Saint Laurent, Karl Lagerfeld (1935-), Issey Miyake, Kenzo (1939-) gibi tasarımcılar geniş görünümleri vurgulayan gençlik koleksiyonlarını sunmuşlardır. Londra'da, Vivienne Westwood (1941-) daha ikonoklastik bir yaklaşımı benimserken, Ossie Klark, Bill Gibb (1943-1988), Zandra Rhodes (1940-) ve Laura Ashley neredeyse maskeli balo kıyafeti gibi romantik giysiler yaratmışlardır (Polan ve Tredre, 2009: 113).

Özellikle Bill Gibb'in kreasyonları, sezonluk giysilerin ötesinde yer alan giyilebilir sanat eserleridir (Watson, 2007: 106). İngiliz moda dünyasının en yenilikçi isimlerinden biri olan Gibb'in şaşırtıcı desen ve kumaş kombinasyonlarıyla parti elbiseleri dikkat çekmiştir (Bragg vd., 1999: 118). İtalyan moda endüstrisinde ise, içlerinde Valentino'nun da bulunduğu küçük bir modacı grubu, lüks hayat ve yüksek moda Roma'sında hayat mücadelesi verirken Posita ve Tai Missoni (1921-2013), Giorgio Armani (1934-), Krizia'dan Mariuccia Mandelli (1933-) ve Walter Albini Milano moda sahnesinde boy göstermiştir. Amerika'da Clare McCardell'in (1905-

1958) izinden giden, minimalistlerden oluşan bir tasarım hanedanı oluşmaya başlamıştır. Roy Halston (1932-1990), Geoffrey Beene (1924-2004), Bill Blass (1922-2002) ve onların ardından gelen Calvin Klein (1942-) bunlardan bazılarıdır (Polan ve Tredre, 2009: 113).

1970'lerde etnik harmanlama her yere yayılmıştır. Ucuz seyahat olanaklarının ve global iletişimin gelişmesi modanın egzotizmle tanışmasına öncülük etmiştir. Pablo ve Delia çifti de, karikatürize edilmiş kıyafet tasarımlarıyla, egzotik bir dünya vizyonuna sahip olan tasarımcılardandır. Yarattıkları yeraltı modasında, elle boyanmış gökkuşağı renkli ayakkabılar ve hayal ürünü manzaraları resmeden çantalar yer almıştır (Watson, 2007: 112).

Temel Giyinme Biçimleri ve Siluet: Bu dönemde mankenler 1960'ların sonlarındaki naif çocuksu imajı terk etmişlerdir. Siluet, Jerry Hall (1956-), Marie Helvin (1952-) ve Iman'ın (1955-) fotoğraflarındaki gibi daha kendine güvenen bir entelektüelliğe dönmüştür. *Siyah Güzeldir* hareketi dergilerde ve podyumlardaki siyahi mankenlerin sayısında artış sağlamıştır. Beverly Johnson (1952-), Toro Prensesi Elizabeth (1936-) ve Mounia Orhozemane bu mankenler arasında yer almıştır (Mendes ve De la Haye, 2010: 213).

Jean'ler bu dönemde de bütün sosyal sınıflar arasında ve her durumda favori giysi olmuştur. Temelde günlük giyim unisex jean-süveter veya jean-bluzdan oluşmuştur. Jean pantolonlar aynı zamanda, motifli baskılı ve işlemeli versiyonlarıyla sofistike, zarif bir görünüm sergilemiştir (Lehnert, 1999: 161). Bu dönem Elio Fiorucci (1935-), Ralph Lauren, Gloria Vanderbilt (1924-) ve Calvin Klein gibi tasarımcılar tarafından üretilen ilk markalı, tasarımcı jean'lerinin dönemi olmuştur (Worsley, 2011: 123).

Beli kemerli, detaylarını erkek gömleğinden alan; yakalı, önu düğmeli, kolları manşetli elbiseler moda olmuştur. Daha sonra bakımı kolay, örme kumaştan etekleri fırfırlı elbiseler gündeme gelmiştir. Çoğu elbise, hatta bazen ceketler bile astarsız kullanılmıştır. Hippi tarzı uzun elbiseler tüm dünyada ilgi çekmiştir. Yaz için kabarık kollu, çiçek desenli elbiseler veya boyundan bağlamalı, omuzları açıkta bırakan elbiseler popülerleşmiştir. 1970'lerde mini etekler, kostüm tarihinin başlangıcından itibaren ilk kez bu kadar kısalmış, sadece kalçaları örtecek boya gelmiştir. Bununla

birlikte 60'ların sonunda tanıtılan diz altı bacağına ortalarına denk gelen midi boy etekler bu dönemde bolca görülmüştür. (Lehnert, 1999: 164). Jean Muir (1928-1995) midi eteği ile moda sahnesindeki yerini almıştır (Watson, 2007: 106-108). Bu etekler bel hizasında kazak veya kadife gibi üst giyimlerle kombine edilmiştir. Bununla birlikte midi boy tasarımların çoğu sert ve çekici olmayan bir tarzda görülmüştür. Bu yüzden çoğu kadın yeniden daha kısa boyları tercih etmiştir. Mini etek ve uzun ceket kombinasyonu bir ara moda olmuştur. 1970'lerin ikinci yarısında etek boyları dizlere inmiş, tüvit veya diğer lüks kumaşlardan yapılan çan biçimli ve pilili etekler moda olmuştur (Lehnert, 1999: 164). Bu dönemde mini ve midi boyların yanısıra ilk kez 1969'da tanıtılan maksî boy etekler de moda sahnesine çıkmıştır (Laver, 2002: 268).

1970'lerin erken dönemlerinde genç kadın giyiminin en sıcak parçası vücuda sımsıkı yapışan, *hot pants* olarak adlandırılan kısacık şortlardır. Kışın bu kısa şortlar yünlü kumaşlardan üretilmiştir. Bunları yünlü külotlu çoraplar, uzun PVC çizmeler tamamlamış, tercihen yere kadar uzanan mantolarla birlikte giyilmiştir (Lehnert, 1999: 164).

Şekil-166: Mini ve Maksî Bir Arada, 1969.



Kaynak: Yapp, 2005f: 252.

Şekil-167: *Hot Pants*.



Kaynak: Yapp, 2005g: 255.

Kısa ve uzun tulumlar, polo gömlekler, gömlek tipi bluzlar, çiçekli çizgili puanlı kumaşlardan kısa bluzlar, her zaman her yerde giyilebilen tişörtler ve romantik büyükanne bluzları yaygınlaşmıştır. Geniş kollu, genellikle ince pamuklu kumaştan yapılan büzgülü bol gömlekler, jean'lerle ve eteklerle birlikte giyilmiştir. Pantolon takımlar her durumda giyilebilir olmuş ve günlük giyimde yünlü kumaşlardan, tüvitlerden, fitilli veya pamuklu kadifelerden, örgü kumaşlardan ve gece tasarımlarında jorjet veya ipekli kumaşlardan üretilmiştir (Lehnert, 1999: 164-165). 70'lerin başlangıcında pantolonların kalça kısmı dar olmakla birlikte aşağıya doğru çan biçiminde genişlemiş ve bazen ayak bileklerinde manşetlerle toplanmıştır. Bazen bacak kısımları dar iken daha bol olan üst kısımları pililerle büzülerek belde toplanmıştır. 1975'ten sonra ise pantolonlar dar ve düz kesimli olmuştur (Lehnert, 1999: 165; Laver, 2002: 269).

Ekose desenli veya fitilli kadifeden spor ceketler moda olmuştur. Parlak renkli ve ekose desenli ceketler bazen bel hizasında bluzlarla kombine edilmiştir. Bu dönemde günlük giyim için spor, rahat, başlıklı ceketler (sweatshirt) üretilmiştir. Aynı zamanda pelüş ceketler veya yünlü materyallerden, dokuma kumaşlardan ceketler de giyilmiştir. Örgü ceketler ise olmazsa olmazlardandır. Bu ceketler zarif veya sportif, sıklıkla beli kemerli ve ilginç yaka modelleri ile bu dönemde çok talep görmüştür. Daha sonra örgü takımlar ve örgü pantolonlar gündeme gelmiştir. Bir ara uzun örgü ceketler moda olmuştur. Fransız moda tasarımcısı Sonia Rykel oldukça kadınsı örgü giysi tasarımlarıyla ünlenmiştir (Lehnert, 1999: 165).

Çoğunlukla nakış işlemeli olan tığ işi ceketler, süet ceketler ve kürk kıyafetlerin popüler olmasında anti-moda hareketlerin de etkisi olmuştur. Düzene karşı duranlar genellikle jean'lerle parkalar giymiştir. Parkalar genellikle hâki yeşili ve çok ceplidir (Lehnert, 1999: 165). Aynı zamanda pilot stili deri ceketler ve triko takımlar da giyilmiştir. 1972'de genellikle erkeksi tarzları benimseyen kadınlar erkek stili ceket ve yelek giymişlerdir. Özellikle 1973 kışında, modacıların *ayı modası* dedikleri, sentetik veya doğal kürklerden yapılan ceketler moda olmuştur. Bu sezon kışlık mantolarda büyük yakalar ve iri ceplerle rahat ve yalın bir hava görülmüş, balıkçı kazakları, kazaklara eş bone ve aynı renkte yün çoraplar tercih edilmiştir. Dönemin sonlarının mantoları ise yukarıdan aşağıya doğru daralan bir görüntü sergilemiştir (Komsuoğlu vd., 1986: 31, 34).

Şekil-168: Kenzo, Kısa Ceketler, Büyük İşlemeli Bereler, Boğazlı Kazaklar ve Çizgili Taytlarla Kış Modası, Sonbahar / Kış 1971.



Kaynak: Mendes ve De la Haye, 2010: 199.

Şekil-169: Kadife Ceket ve Şapka Takımlarıyla Günün Modası, 1973.



Kaynak: Yapp, 2005g: 243.

1971’de Çin’in, Birleşmiş Milletlere katılmasıyla Çin stili giysiler moda olmuştur. Yves Saint Laurent Amerikan pop modasından esinlenmiş, Louis Féraud (1921-1999) vücuda ıslakmış gibi yapışan giysiler sunmuştur. Nina Ricci, Mujik (Rus köylüsü) pantolonu, çizmesi ve kalpağı ile Rus giyim stilini, gece giysilerinde de barbar giysilerinden esinlenerek yaptığı *Barbar* modasını ortaya atmıştır. Pierre Cardin *Köpekbaliğı* modasını lanse etmiştir. Tüm özelliği kollarında olan bu giysiler, altı olmayan kolları, omuzlara doğru uzanan apoletleriyle köpekbaliğı yüzgeçlerine benzeyen kol biçiminden oluşmuştur. Bu sene ayrıca dağ çiçekleri modası görülmüştür. Alp Dağları köylülerinin çiçek desenli kumaşları mini ve maxi giysilerde bol bol kullanılmıştır. Modacı Carven, kır çiçekleriyle işlenmiş Polonya giysileriyle, işlemeli, bol etekli, kabarık kollu, romantik Çerkez giysilerinden esinlenmiştir. Givenchy, çiçek desenli kumaşlar, çiçekli şapkalar ve çiçek kolyelerle Haiti adası yerlilerinin giysilerinden esinlenmiştir (Komsuoğlu vd., 1986: 31-32).

Dior modaevi, kumaş renklerini ressam Raoul Dufy'nin (1877-1953) resimlerinden almış, asit yeşili, beyaz, sarı, lacivert, mavi ve kırmızılarını kullanmıştır. Bu modaevi omuzları vatkalı tayyörleri, kıvrıkcık saçları ve kırmızı rujları ile 1940'ların kadınına dönüş yapmıştır. Lanvin moda evinin koleksiyonundaki kumaşları sürrealist ressam Eduardo Paolozzi (1924-2005) desenlemiştir (Komsuoğlu vd., 1986: 31).

Dönemin ikinci yarısında Paris'te klasik giyim modasından söz etmek mümkün değildir. Parisli modacılar, giyenin üstünden düşüyormuş etkisi bırakan bol giysiler sunmulardır. Raglan ya da düşük kollar, uzun japone kollar, pelerinler moda olmuştur. *Rüküş modası* denen bir moda yaygınlaşmıştır. Kadınlar, kat kat giyinmiş bir görünüm sergilemişlerdir. Eteklerin altından dantelli, fistolu içetekler görünmüştür. Çift kemerler, renk renk espadriller, bol büzgülü etekler, fırfırlar, kapitone yeleklerle alışılmamış bir moda sergilenmiştir. Dönemin sonuna gelindiğinde erkeksi vatkalı omuzlar, *arı beli* denilen çok ince bir bel, başa oturan küçük keplerle 1950'lerin havası yansıtılmıştır. Thierry Mugler (1948-) bu sene, dik omuzları, ince beli, drapeli krep giysileri ve çok yüksek topuklu şık ayakkabılarıyla 1950'lerin film yıldızı Lauren Bacall (1924-) stilini sergilemiştir. Bacakları saran pantolonlar, şal yakalar, dirsekten sonra daralan kollarla, Marilyn Monroe ve Esther Williams (1921-) yılları gelmiştir. Deri, süet, güderi giysiler, gittikçe küçülen dik ve şal yakalar, Uzak Doğu'dan esinlenen balıkçı pantolonlar ve bir omuzu açıkta bırakan *korsan* stili giysiler ilgi görmüştür (Komsuoğlu vd., 1986: 33-37).

Gece kıyafetleri, gündüz kıyafetleri ile aynı temel tarzlardan oluşmuştur. Bu dönemde moda tarihinde bir ilk olarak, gece kıyafetleri gündüz kıyafetlerinden sadece kumaş ve renkte farklılık göstermiştir. Tafta, krep, muslin gibi kaliteli kumaşlar kullanılmıştır. Kesim, temel olarak hem gece hem gündüz için çok farklılık göstermemiştir. Günlük tarzın sade basitliği veya nostaljisi gece kıyafetlerinde de kullanılmıştır. Kadınlar artık akşamları hususi olarak daha fazla güzelleştirilmemeye, oldukları gibi doğal bırakılmaya başlanmıştır. Kumaş ve renk farklılıklarının yanısıra aksesuarlar, gece ve gündüz giyiminin birbirinden ayrılmasında etkili olmuştur (Lehnert, 1999: 162; "Sanal", 2010).

1970'lerin ortalarında erkek giyim modasında hafif değişiklikler göze çarpmıştır. Ceketler belirgin bel hatlarından kurtulmuş, dar pantolonlar yavaş yavaş

pilili ve yumuşak hatlı daha geniş modellere dönmüştür. Giorgio Armani bu dönüşümde önemli bir rol oynamıştır (Mendes ve De la Haye, 2010: 212). 1977/78 erkek modasında kadın giysilerine eş bir eğilim görülmüştür. Aynı zamanda babalarının giysilerini giymiş küçük çocuk görünümü sergilemişlerdir. 1979 erkek giyiminde deri kravat, montagomeri, geniş vatkalı rahat ceketler görülmüştür. Modacılar erkek giyiminde parlak, mavi, bordo, mor gibi alışılmamış renkler kullanmıştır. Tişörtler, genç kızlar gibi erkeklerin de ilgi duydukları giysiler olmuştur (Komsuoğlu vd., 1986: 33, 37).

Bu dönemde ABD’de hızlı bir biçimde yayılan sağlık kulüpleri ve fitness salonları göz önünde olmuştur. Spor ve günlük giyim üreticileri sportif kullanışlılıktan ziyade moda trendlerini vurgulayan egzersiz giysilerini temin etmeye başlamıştır. Mükemmel esneklik ve çabuk kuruma özellikleriyle likra bu dönemde layık olduğu üne kavuşmuştur. Farklı liflerle kombinlenen likradan yapılmış tozluklar, tek parça streç giysiler, dikişsiz iç çamaşırları üretilmiştir. Koşu ve kayak sporları için eşofmanlar, şortlar, tek parça streç giysiler, tozluklar ve şapka için ter bantları moda olmuştur (Mendes ve De la Haye, 2010: 212-213).

1970’lerde şeffaflık ve incelik ideali yaygındır. Mayolarda farklı kesimler, bikini tasarımlarında ince şeritli alt üniteler ve minik üstler söz konusu olmuştur. Bu dönemde süt emzirme *out* iken özellikle Avrupa’da üstsüz güneşlenme *indir*. Böylece *No Bra Bra* akımı ortaya çıkmıştır. 1960 ‘larda ve 1970’lerde popüler olan İngiliz iç çamaşırı tasarımcısı Janet Reger’in (1935-2005) iç çamaşırları ve *Wonderbra* (göğüsleri alttan destekleyerek dik görünmelerini sağlayan sütyen biçimi ve markası), ısı kalıplı sütyen ve geleneksel koton örgü sütyenleri bastırıştır (Richards, 1998c: 27). Dikişsiz sütyenler özellikle tişörtlerin altında *no bra* görünümünü vermek için idealdir. Mor ve pembe renkli minik desenli veya sonbahar yaprakları renklerinde sütyenler tasarlanmıştır. Ten rengi sütyenler de talep görmüştür. 70’lerin sonunda Janet Reger ve diğer tasarımcıların külot tasarımları ve minik lüks dantel sütyenler, iç çamaşırı modasına erotik ve egzotik bir görünüm getirmiştir. Mini jüp etekler, likralı ve dantelli şort tarzı korseler, body tarzı korseler ve bluzlar moda olmuştur (“Sanal”, 2010).

Bu dönemde çorap, en çok kullanılan aksesuarlardan biri olmuş, golf çorapları, çizgili, puanlı ve çeşitli desenlerdeki çoraplar, renkli, ajurlu şoset çoraplar giysileri

tamamlamıştır (Dereboy, 2004: 168; Komsuoğlu vd., 1986: 37). İnce veya kalın yünlerle tığ işi yapılan şallar ve yapay elyaflardan yapılan tığ işi görünümlü ipek parlaklığında eşarplar kullanılmıştır. Dönemin alternatif aksesuarlarından biri de hem kadınların hem erkeklerin kullandığı, boyuna sıkıca bağlanan ve boyu dizlere kadar uzanan, uçlarında püsküller bulunan atkı türü eşarplardır (Dereboy, 2004: 169).

Bu dönemde şapkalar yine moda olmuştur. 1930'lardan beri kadınlar ilk kez yeniden bere, çan biçimi şapka ve geniş kenarlı şapkalar kullanmaya başlamıştır. Hasır, yün (özellikle tığ işi), keçe ve kadife, en çok kullanılan şapka malzemeleri olmuştur (Yapp, 2005g: 244, 242). Rus stili kalpaklar kullanılmış ve 1937'de ve 1947/48'de çoğunlukla kullanılan vuaetli şapkalar bu dönemin sonunda yeniden moda olmuştur (Komsuoğlu vd., 1986: 31, 4).

1930'ların Greta Garbo stili bilekten atkılı, kalın topuklu ayakkabıları bu dönemde yine moda olmuştur (Komsuoğlu vd., 1986: 31). Günlük giyim için orta ölçülü platformlar ve dolgu topuklar, geleneksel yüksek topuklardan daha çok kullanılmıştır. Çünkü hem kadınların boyunu uzatmış hem de rahat oluşları sebebiyle yürüyüşü kolaylaştırmıştır. Platform sandaletler gece kıyafetleri için favori tamamlayıcıdır (Worsley, 2011: 90). Dönemin ikinci yarısında ise ince topuklu çizmeler, platform topukların yerini almaya başlamıştır. Parlak malzemeli tokalar ve süsler gece ayakkabılarını süslemiştir. Yaz koleksiyonlarında, dolgu topuklu arkası bantlı ayakkabılar, kumaştan yapılmış, hasır tabanlı kumaş espadriller, tahta tabanlı takunya tarzı terlikler kullanılmıştır (Dereboy, 2004: 169).

Büyük körüklü, uzun askılı çantalar, fermuarlı, tokalı, zımbalı modeller, çapraz takılan küçük çantalar giysileri tamamlamıştır. Ayakkabı, çanta tasarımlarında derinin yanısıra denim, keten, fisto gibi materyaller de kullanılmıştır (Dereboy, 2004: 169). Dönemin başlarında *ıslak deri* denilen plastikten yapılmış postacı biçimi çantalar dikkat çekmiştir. Özellikle 1977'de çok büyük çantalar kullanılmıştır. Dönemin sonlarında, özellikle genç kız giyiminde çapraz takılan çantalar biraz daha büyüyerek modasını sürdürmüştür (Komsuoğlu vd., 1986: 31-37).

1970'li yıllarda güneş gözlükleri önemli bir moda aksesuarı olma özelliğini sürdürmüştür. Çerçeveler büyümüş ve bu tip gözlükler Jacqueline Kennedy ve şarkıcı Elton John'da da (1947-) sıkça görülmüştür (Worsley, 2011: 80). Kelebek

figürü, takılardan kumaş desenlerine kadar her yerde kullanılarak moda sembolü hâline getirilmiştir (Komsuoğlu vd., 1986: 31).

Saç tarzları 70'lerde gündemde olan genel doğallığa ayak uydurmuştur. 60'larla kıyaslandığında bu doğal görünüme olan eğilim açıkça hissedilmektedir. Kadınlarda uzun saç yeniden moda olmuş, düz ve tercihen sarı tonlardaki saçlar genç bir görünüm sunmuştur. Uçları dışa dönük, kıvrıkcık, orta uzunluktaki saçlar daha elegan ve yetişkin bir görünümü sembolize etmiştir. Permalı saçlar ise zenci saçlarını andıracak biçimde kabarık formlarda olmuştur. Erkekler de kadınlar gibi doğal saç tarzlarını benimsemiştir. 1960'larda erkeklerin uzun saçları birtakım altkültürleri yansıtırken, 1970'lerde yakalarının üzerine doğal bir biçimde düşmüştür (Lehnert, 1999: 162; Dereboy, 2004: 170). Makyaj, ya Biba tarzını taklit eden beyaz-mor tonlarda solgun bir teni yansıtmış ya da tam tersi parlak ağır renklerde göze çarpmıştır (Mendes ve De la Haye, 2010: 213).

Radikal Şıklık ve İkinci El Giysiler: Zengin insanların diledikleri giysileri satın almaya güçleri yeterken yoksul insanlar tercih dışı giyinmeye mecbur kalmışlardır. 1970'lerde ikinci el giysiler, bu insanlara yoksulluk yaftasını yapıştırmış ve azla yetinme zorunluluğunun görsel ifadesi olmuştur. 20. yüzyılda ikinci el giysiler, savaş sonrası dönemde varlıklı ailelerin çocukları ve bohemler tarafından bir mesaj kaygısı güdülerek ve bir ifade aracı olarak kullanıldıklarında moda olmuştur. 1950'lerde Beat jenerasyonunun genç kızları, yardım dernekleri yararına yapılan kullanılmış eşya satışlarını değerlendirerek 1930'lara ve 1940'lara ait saten elbiseler ve ipek bluzlar giymişlerdir (Evans, 1999: 100).

1960'ların sonlarında ve 1970'lerde ikinci el giysiler, karşıt kültürle ve onun alternatif bir topluma karşı duyduğu isteklerle ilgili bir tarz konusu olmuştur (Evans, 1999: 100). Bu dönemde insanlar, kendilerine ilham verecek elbiseler bulabilmek için, eklektik ve gelişigüzel bir tavırla tarihin altını üstüne getirmişlerdir. Bazıları bunu, moda olan nostalji rüzgârının bir esintisi olarak görürken, bazıları ise tarihi, şimdiki zamana çekmenin bir yolu olarak yorumlamışlardır. Belli bir döneme ait elbise veya ikinci el stil, durgunluk zamanında modayı takip edebilmeleri için özellikle genç insanlara fırsatlar sunmuştur. Savaş sonrası döneme ait gençlik altkültürleri, kendilerine stil sağlayacak hammaddeleri bulabilmek için, eskici

pazarlarına ve kermes satışlarında bulunan giysilere dadanmışlardır. Eskici pazarları ve ikinci el satan dükkânlar, altkültürel stilin alınıp satılmasının, sadece nakit para karşılığında malların değiş tokuş edilmesinden ibaret olmadığına işaret etmişlerdir. Zamanın sosyologları için, stilin tezgâhlar üzerinde alınıp satılabileceği fikri, örneğin İngiltere’de Punk stilin benimsenmesini dünyevî bir satın alma eyleminden apayrı yaratıcı bir meydan okuma eylemi olarak gören çözümlere zıt düşmüştür (McRobbie, 1999: 198-199).

İkinci el giysiler materyalizmin reddine ve müşteri kapitalizminin tuzaklarından kaçma arzusuna işaret etmiştir. Ancak bu materyal zenginliğine karşı direnç, sıkça gerçek yoksullukla alay eden stilize edilmiş yoksulluk görüntülerini beraberinde getirmiştir. Bu durum giyim sektöründe suistimal salgınının gerçekliğine de gönderme yapmıştır. 1974’te Amerikalı yazar Tom Wolfe bu görünümü *radikal şıklık* diye adlandırmış ve fakir giysiler içinde hayır uğruna yoksul semtleri seyahat eden varlıklı gençleri alay konusu yapmıştır (Evans, 1999: 100).

Bu radikal şıklığın Hippi’lerle ve karşıt kültürle gerçekleştirdiği bağlantılar, retro-şıklığın ve vintage (eskiye ait) giysilerin, pahalı tasarım giysileri satın almaya gücü yetmeyen veya almak istemeyen insanlara gerçek bir alternatif sunduğu anlamına gelmektedir. Bu durum erkekler için, özel dikilmiş takım elbiselerin katı rahatlığına karşıt olarak bir tür hedonizm sinyali vermiştir. 1967’de İngiliz Pop Art sanatçısı Peter Blake’in, Beatles’in *Sergeant Pepper* isimli albümü için tasarladığı albüm kapağı, anakronistik giyinmenin ve eklektik bir Hippi tarzının gelişiminde kilit bir dönem yaratmıştır. Albüm kapağında yer alan, Beatles üyelerinin giydiği uçuk renkli askeri uniformalar militarizmle dalga geçmiş ve Vietnam Savaşı’na eleştirel bir yaklaşımda bulunmuştur (Evans, 1999: 100). Albüm kapağında resmedilen giysiler ve *çiçek gücü* sembolleri, erkek giyiminin gri konformitesine bir meydan okuma, resmî giysileri küstahça bir tavırla kendine mal etme yoluyla otorite karşıtı sivil giyimi destekleme anlamına gelmiştir (McRobbie, 1999: 200).

Stuart Hall, Hippi hareketinde *fakirle özdeşleşmeyi* ve aynı zamanda geleneksel orta sınıf kurnazlığının reddedilişini gözlemlemiştir. Hall’un bu gözlemi ikinci el stili üzerine yapılan tüm çözümlerinin çekirdeğinde yer alan sorunlara dokunmuş; çünkü gerçek fakirlikle kurulan ilişki ya da bunun yerine fakirliğin özel stilize imgeleri ile kurulan ilişki merkeziliğini korumuştur. Hippi altkültürü, evrimin ilk

devrelerinde maddî zenginliği lanetlemiş ve daha yüksek bir gerçekliği aramıştır. Bu seçimini de çeşit çeşit eski ve ikinci el giysiler aracılığıyla ifade etmiştir. Yine de bu giysiler ayırıcı bir stil olarak seçilip giyilmiştir. Hem düz ve geleneksel giyimden hem de otantik fakirliğin eski püskü griliğinden uzaklaşmayı belirlemek için tasarlanmış bir stili oluşturmuştur (McRobbie, 1999: 201).

Şekil-170: Peter Blake ve Jann Haworth Tasarımı Beatles *Sergeant Pepper*'ın *Yalnız Kalpler Klubü* Albüm Kapağı, 1967.



Kaynak: Garner, 2003: 71.

Şekil-171: Beatles *Sergeant Pepper* Taklidi Üniforma.



Kaynak: Evans, 1999: 101.

Retro giysiler, onları giyenleri toplumun genel geçer yapısından farklı kılmış ve renkli, uyumsuz karışımları, sınırlı imkânlarla sahip olan gençlerin moda sistemine eşit şartlarda katılımını mümkün kılmıştır. 19. yüzyıl Dandy akımına benzer olarak, retro şıklığını hatasız yapmak, paradan çok orijinalliğe ve yeteneğe bağlı olmuştur. Bu giysiler ikinci el eşya satışı yapılan yerlerde ve 1960'ların sonlarında Avrupa'nın bir ucundan bir ucuna yayılan bitpazarlarında bulunmuştur. Londra'da ikinci el eşya dükkânları, *Serendipity* (Mutlu Tesadüf), *Granny Takes a Trip* (Büyükanne Seyahatte) gibi isimlerle açılmıştır. Bu görünüm 1960'ların ileri teknoloji modernliğine karşıt olarak nostaljik ve romantik bir görünümdür. Eski kıyafetlerin doğal kumaşları kitle piyasasında baskın olan sentetik kumaşların değerini aşmıştır. Eski kürk ceketler, 1930'lardan ve 1940'lardan kalan krep elbiseler üzerine giyilmiştir. Eski dantel iç etekler, Victoria dönemi şalları, askeri paltolar ve

1940'lara ait özel dikim ceketler, büyük mağazaların asla taklit edemeyeceği bireysel bir görünüm yaratmak adına, anakronistik bir biçimde bir araya getirilmiştir. Elbette tasarımcılar bu karşıt kültürel tarzları taklit etmeye çalışmışlar (Yves Saint Laurent'ın lüks *Etnik Look*'u gibi), ancak bunu tam anlamıyla gerçekleştirememişlerdir (Evans, 1999: 100).

“İkinci el stili varlığını, çağdaş toplumun niteliklerini belirleyen tüketicilik özelliklerine borçludur. İkinci el stil, örneğin ilk sahipleri bıktığında kullanım değerleri de son bulmayan emtiadan artı-değer yaratılmasına dayanır. Bu ürünler, eskimiş olsalar bile tekrar diriltir ve yeni bir tüketim çemberine sokulur. Ayrıca ev temizlikleri, ikinci el dükkân ve tezgâhlarının baş ürünleri olan ıvır zıvır eşyalar, takılar, elbiseler ve mobilyalar dağının daha da büyümesine katkıda bulunur. Ama bu, atılan her şeyin mutlaka ikinci defa kullanılacağı anlamına gelmez. Zevk ve seçicilik tarzı ikinci el alıcılarının seçimlerini belirler; tıpkı ana cadde modasını ya da moda gösterilerini tercih edenlerde olduğu gibi. Tezgâhların arkasında duranlar ise neyin satacağını çok iyi tahmin eden keskin bir göze sahiptir. Böylece seri üretim mallarına ve yükseltilmiş fiyatlara dayanan anaakımdan sakınıyormuş gibi görünmekle birlikte, eskici pazarlarının *yıkıcı tüketiciliği* de aslında satılanlar ve alınanlar konusunda bayağı seçicidir. Bu ortamda, daha rafine bir beğeni ekonomisi iş başındadır. Kurtarılan ve yeniden hayata kavuşturulan her parçanın karşılığında, binlercesi unutulur gider. *Yeni* ikinci el fikirleri için saldırılan kaynaklar genellikle eski filmler, eski sanat fotoğrafları, büyük romanlar, belgesel filmler ve metinsel materyallerdir. Pazarın her keseye uygun demokrasisi, ikinci el araştırmacılarının kesin beğeni ve arzularına göre şekillenir. İkinci el stili, ikinci el giysilerden uzaklığını sürekli olarak vurgular” (McRobbie, 1999: 204).

Nostalji, Egzotizm ve Folklorik Görünüm: Bu dönemde 1900'lerin modasını yansıtan gömlekler, uzun pazen etekler, Çingene stili giysiler, Hint şalları ve Afgan paltoları vb. ile birlikte nostalji patlaması yaşanmış, 19. ve 20. yüzyılı hatırlatan her şey moda olmuştur (Lehnert, 1999: 162).

Folklorik görünümün temelleri 1967-68 yıllarına dayanmaktadır. Bu yıllarda Parisli ve Londralı modacılar, Türk kaftanları, Afgan mantoları, Hint pantolonları, Ukrayna düğün giysileri, Meksika ve Yugoslavya halk giysilerinden esinlenerek

kreasyonlar hazırlamıştır. Rus stili gömlekler bu yılların özelliğidir. 1969'da Türk sarıklarından ve bedevî türbanlarından esinlenilerek yapılan başlıklar büyük ilgi toplamıştır (Komsuoğlu vd., 1986: 29).

1970'lerin ortalarında özellikle genç kesimde, Hippi tarzını anımsatan sözde Hindistan görünümü moda olmuştur. Geniş dökümlü gömlekler, parlak kumaşlı, işlemeli bluzlar, Hint motifleri, oryantal desenli eşarplar, dizlere inen uzun şallar, bol elbiseler ve gümüş takılar bu modanın örnekleridir. Esasında ne bu giysiler ne de bu giysilerle sıkça kullanılan gümüş takılar Hindistan'dan gelmedir. Bu büyükanne görünümü sahtedir, ancak değişen zamana ayak uydurarak bu konsept kapsamında; 19. yüzyılda görülen dik yakalı fırfırlı bluzlar, farbelalı saçaklı etekler basitleştirilerek yeniden gündeme getirilmiştir (Lehnert, 1999: 162-163).

1969'da *Madame* moda dergisi *Şarlatanlık ve Züppelik Arasında Hint Görünümü* başlığı altındaki makalesinde bu tarza eleştirel bir ses getirmiştir. Bu makalede belirtildiği üzere; "Dikkatli gözlemciler, Avrupa ve Amerika kıtalarını istilâ eden Hindistan dalgasına önem vermiştir. Egzotik bir biçimde renkli ve sihirli olan bu görünüm sadece, sıklıkla birlikte anılan, vahşet karşıtı bir felsefenin savunucuları olan Hippi'lere ait değildir. Moda dünyasında romantik bir Hint görünümü benimsenmiştir. Uzun ceketli pantolon takımlar, Hint etnik gruplarından olan Punjabi elbisesini andırmıştır. Uzun ipek şallar, renkli, büzgülü bol gömlekler, nakışlı minik bluzlar, mücevherler ve erkek giyiminde Hindistan lideri Gandhi ile özdeşleşen kıyafetler Hint etkisini gözler önüne sermiştir." (Buxbaum, 1999: 103).

Doğu Ortodoks haç işaretlerinin kullanıldığı *Çar görünümü* ve David Lean'ın yönettiği, gösterildiği dönemde büyük yankı uyandıran *Doktor Zhivago* (1965) filminin etkileriyle ortaya çıkan, sırma iplerle bağlanılan kaba koyun derisi ceketleri içeren *Zhivago görünümü* 60'ların sonunda moda olmuştur. Daha sonra bunların yerini *safari görünümü* ve omuzları açıkta bırakan Carmen bluzlarının sunulduğu *Carmen görünümü* almıştır (Buxbaum, 1999: 103).

1970'te her yerde Greta Garbo'nun oynadığı *Ninotchka* (1939) filminin etkileriyle oluşan *Ninotchka görünümü* moda olmuştur. Aynı sene uzun tüylü kürk ceketler, Yeti (koca ayak) tarzı kürk ceketler, şalvar tipi Türk harem pantolonları, parlak renkli kumaşlarıyla *çingene görünümü*, atlı çoban pantolonları moda olmuştur (Buxbaum, 1999: 103).

Şekil-172: *Doktor Zhivago* Filminden Sahneler, 1965.



Kaynak: "Sanal", 2010.

1976'da bol büzgülü köylü gömlekleri *asil köylü görünümünü*, Fransız ordusu askeri pantolonları ise *bedevî görünümünü* simgelemiştir. 1977'de ise kürk süslemeli ceketleri ile *Moğol görünümü* moda sahnesine girmiştir (Buxbaum, 1999: 103).

70'lerin sonlarında Hindistan'ın ilk başbakanı Jawaharlal Nehru'nun (1889-1964) dik yakalı ceketlerinden ilham alınarak üretilen, *stil Nehru* adı verilen Nehru ceketleri ve tunikleri göze çarpmış, bunlar kısa pantolonlarla ya da *jadhpur* denilen üstü şalvar görünümünde bol, altı dar pantolonlarla giyilmiştir. Modacılar 1978'de folklorik Afrika renklerini moda dünyasına taşımıştır. Muz sarısı, fıstık yeşili, kakao, çikolata, kum renkleri bol bol kullanılmıştır. 1978/79'da Lanvin moda evi, Asya ülkelerinin kendine has folklor ve kültüründen esinlendiği tasarımlarını sunmuştur. 1979 yılı modası yine eskiyi arayışlarla doludur. Vatkalı manto ve tayyörüyle, tüylü şapkalarıyla 1950'lerin çekici kadını yeniden doğmuştur (Komsuoğlu vd., 1986: 34).

'Kırkyama' anlamına gelen *Patchwork*, orijinalinde kasaba yaşamını yansıtmaktayken 1970'lerde öyle çok moda olmuştur ki direkt kumaş üzerine patchwork baskısı da orijinalinin yerini tutmaya başlamıştır. Bu görünüm, yelekler, hırkalar, kolsuz gömlekler, başlıklar, şallar, eşarplar, elbiseler, ayak bileklerine kadar inen etekler, çantalar olarak vücut bulmuştur. Haute couture'de de patchwork kıyafetlere rastlanmıştır. Örneğin Yves Saint Laurent, 1969 tarihli *Çingene görünümü* koleksiyonunda parlak renkli kumaşların yanısıra patchwork motiflerini

kullanmıştır. Yves Saint Laurent patchwork tarzını kullanarak cazibeyi ön planda tutmayı başarmış ve seçkin, renkli, lüks giyim biçimleri ortaya çıkarmıştır. Aynı zamanda oryantal etkiyi benimsemiş 1970’lerde pek de yaygın olmayan zengin modalar üretmiştir. Eskiye ait stillere lüks görünüm kazandıran tasarımcı, bu konuda en çok dikkat çeken isimlerden biri olmuştur (Lehnert, 1999: 163).

Bu döneme örgü örgü ve tığ işi giysi ve aksesuarlar da nostaljik görünümün oluşmasında etkili olmuştur. Bu tarz nostaljik görünüm, hırkalar, yerlere kadar uzanan örgü elbiseler, şapkalar, şallar, eşarplar, kravatlar, çantalar ve mayolar vb. biçimlerde meydana gelmiştir. Moda dergilerinde örgü ve tığ işi içeren köşelere yer verilmiştir. Bu dönemde aynı zamanda, yataklara renkli tığ işi battaniyeler serilmiş, pencerelere tığ işi perdeler asılmıştır (Lehnert, 1999: 163).

Şekil-173: Missoni Tasarımı Örgü Giysi, 1975.



Kaynak: Worsley, 2011: 147.

Disko Tarzı: 1970’lerde diskotekler gösterişli alanlar olup moda dünyasını etkilemiştir. Bununla birlikte bu dönemin disko modası bugün estetik bir gaf, yüzeysellikle karakterize edilen bir moda olarak görülmektedir. Disko ilk kulüp ve dans modasıdır ve gençlik kültürü ile tüketici ürünleri arasındaki ayrılmaz ilişkinin altını çizmiştir. Disko giysi kodu, kulüp ve dans modasını, her gençlik sahnesinde

olduğu gibi, diğer tarzlardan farklılaştırmaya hizmet etmiştir. Diskolar, modanın yönlendirmelerine göre kendi dünyalarını şekillendirmiştir (Richard, 1999c: 116).

Disko tarzı bir haftasonu modasıdır. Çünkü haftasonları daha hareketli ve canlıdır. *Cumartesi Gecesi Ateşi* (1977) ve *Tanrı'ya Şükür Bugün Cuma* (1978) gibi filmler bunu açıkça ortaya koyan, disko modasının kült filmleridir. Büyüleyici tipik disko giyim tarzı sadece bu bağımsız evren içinde geçerli olmuştur. Bu alandan uzaklaşıldığında disko modası banal görünmüş ve günlük giyim için uygun düşmemiştir. Büyük diskoteklerin, dönen küreler, stroboskoplara, siyah ışık, kuru buz ve alttan ışıklandırılan dans pistlerinden oluşan atmosferi özel bir giyim tipine gönderme yapmıştır. Disko modası aynı zamanda, sentetik elastik kumaşlardan yapılan, jimnastikçilerin giydiklerine benzer tek parça streç giysi ve transparan giysilerin içinde erotik bir görünümden uzak androjen bir tarz sergilenmesini mümkün kılmıştır (Richard, 1999c: 116).

Şekil-174: *Cumartesi Gecesi Ateşi* Filminde John Travolta.



Kaynak: Richard, 1999a: 117.

Kızlar, patlayan ışıkların ve aynalı kürelerin altında egzotik balıklar gibi parlamak istemiştir. Streç giysiler, halter yaka (boyundan askılı) tulumlar ve vücuda yapışan parlak pantolonları, dore veya gümüş rengi sandaletlerle kombine etmişlerdir (Worsley, 2011: 26). Slogan; “etkilemek için giyin”dir. Öyle ki, saten, lurex, parlak kadife ve PVC gibi yanardöner ve yansıtıcı materyaller tercih edilmiştir. Gümüş

renği, özellikle disko tarzını sıradışı bir hâle getirmede ve insanları yeryüzünden uzak bir gezegende dans ediyormuş gibi göstermede etkili olmuştur. Bu dönemde disko modasında, bedenın kendisi yansıtıcı bir zemin olmuştur. Hatta dudak parlaticıları sayesinde ışıldayan dudaklar bile pırıl pırıl pırıldayan disko topları gibidir. Beden bir ışık biçimine dönüştürülmeye maruz kalırken, aynı zamanda dans hareketleriyle de vurgulanmıştır. Bu, 1990'larda disko modasının yeniden canlanmasında önemli olan bir odak noktasıdır (Richard, 1999a: 116).

Disko modalarının yaygınlaşmasında öncü olan mekânlar arasında, Manhattan'ı sosyal faaliyetlerin merkezi konumuna getirerek ünlüleri kendine çeken Club Studio 54'ün önemi büyüktür. Ünlü Amerikan minimalist tasarımcı Halston Studio 54'ün konuk listesi arasında yer alırken aynı zamanda tasarımlarıyla mekânın diğer konuklarını giydirmiş ve Studio 54'ü meşhur etmiştir. Liza Minelli (1946-), Bianca Jagger (1945-), Elsa Schiaparelli'nin muhteşem torunu Marisa Berenson (1947-) gibi ünlüler onun göz alıcı tasarımlarını giymişlerdir. Mekânın daimi konukları arasında, modacı Yves Saint Laurent, Elizabeth Taylor ve Liza Minelli gibi aktrisler, Andy Warhol ve Truman Capote gibi sanatçı ve yazarlar, Nureyev ve Baryshnikov gibi dansçılar da yer almıştır. Birçok alandan ünlü isimleri bir araya getiren Studio 54 bu dönemde büyük yankı uyandırmıştır (Mulvey, 1998c: 134-137).

Şekil-175: Halston ve Onun Tasarımlarını Giyen Bazı Müşterileri, Mart 1975.



Kaynak: Watson, 2007: 110-111.

Askeri Tarz: Geleneksel askeri giyim 1960'ların sonlarında, moda dekoratif bir görünümünden askeriyeden arta kalan ihtiyaç fazlası görünüme döndüğünde popüler olmuştur. Gençler bu dönemde sıkça, dayanıklılık, kullanılabilirlik ve maliyet gibi iş kıyafetlerinin giyilme sebepleriyle aynı sebeplerden, askeri kıyafetler giymişlerdir. Çoğu gençlik kültürü topluma karşı aykırı tavırlarını aksesuarlar ve giysilerindeki değişiklikler ile ifade etmişlerdir. Yırtıklar, yamalar, dışarıdan gözüken iç çamaşırların uyumsuz kombinasyonu sayesinde askeri giysiler, tehditkâr yanını kaybetmiş ve bir anlamda sivilleşmiştir. Gençlerin giydiği bu askeri giysiler yüksek rütbeli bir askerin üniformasına veya savaş kıyafetlerine nadiren benzemiştir. Barış yanlısı Hippi'ler askeri parkalarına devletin otoriter rejimi ve savaşçı zihniyetine karşıt semboller, barış sembolleri çizmişlerdir (Richard, 1999c: 106).

Bu tarzın bir başka amacı da askeri giyimi orijinal amacına uyumsuz bir hâle sokmaktır. Örneğin kamuflaj deseni yaratmak için, pembe ve turuncu dâhil, tüm palet renklerini kullanarak ve bunu ayakkabıdan eteğe bütün giyim biçimlerine ve aksesuarlarına uygulayarak görsel etki tümüyle değiştirilmiştir. Kamuflaj giyim, Punk, Skinhead, Tekno, Hip-Hop ve Rastafarian gibi gençlik kültürleri veya altkültürlerde çeşitli formlarda ve tasarımlarda ortaya çıkmıştır. Tıpkı bu gruplarda olduğu gibi, kamuflaj deseni aslında giyen kişiye dikkat çekmektedir. Yani bu kişilerin kamuflajla yapmak istedikleri şey saklanmak değil kendilerini görünür kılmaktır (Richard, 1999c: 106).

Altkültür hareketleri, kullanışlı özelliği kadar zıtlaşan protest tavrı sebebiyle de askeri tarza yakınlaşmıştır. 1960'larda İngiliz Mod'lar ABD Hava Kuvvetleri tarafından giyilen büyük beden parkaları benimsemişlerdir (Worsley, 2011: 51). Muhafifleri Rocker'lar ise çelik miğferler ve Alman Savunma Gücü Wehrmacht'ın amblemlerini ve madalyalarını kullanmışlardır. Barışçı Hippi'ler Alman Silahlı Kuvvetleri Bundeswehr parkalarını giymişlerdir (Richard, 1999c: 106). Vietnam Savaşının zirvesinde savaşçı Black Power destekçileri ve anti-savaş hareketinin üyeleri, bir protesto tavrı olarak çok cepli kışla ceketleri giymişlerdir. 1970'lerin ortaları boyunca Punklar da askeri giyimi benimseyen altkültürler arasında yer almışlardır. Uzun koyu yeşil Gestapo ceketleri ile askeri botlar veya *Doc Martens* marka botları ve çok cepli ve yırtık savaş pantolonlarını kombine etmişlerdir (Worsley, 2011: 51). Yüksek moda tasarım dünyası, askeri yeşil olarak bilinen hâki

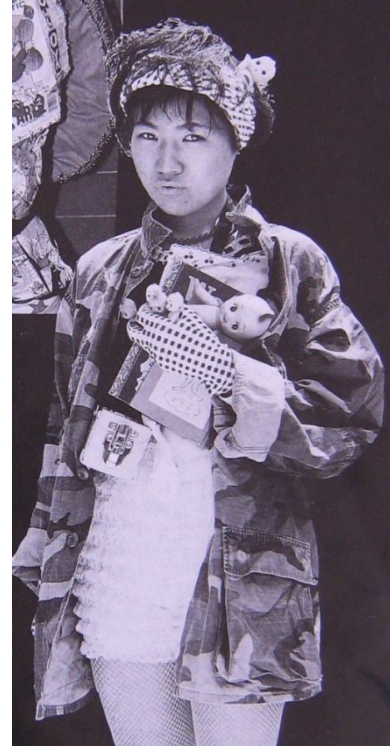
rengini benimseyerek askeri görünümü tecrübe etmiştir. Düşük maliyet ve dayanıklılık, sokak tarzları için ve sokaklarda yaşayanlar için önemli ön koşullardır. Bununla birlikte bu değiştirilmiş askeri giysiler, her şeye rağmen ürkütücü bir izlenim bırakmış, öyle ki insanlar onları giyenlerden uzak durmuştur (Richard, 1999c: 106).

Şekil-176: Askeri Kamuflaj Baskılı Etek ve Kızılhaç Motifli Tişört ile Askeri Tarz.



Kaynak: Richard, 1999c: 107.

Şekil-177: Askeri Kamuflaj Baskılı Ceketle Bir Japon Genç Kız.



Cutie Dergisi, 1992, Kaynak: Polhemus, 1997: 130.

Askeri tarz giyim cinsel kimlik bakımından önemli bir rol oynamaya devam etmektedir. Bazı altkültürlerde belli birtakım askeri üniformalar sıklıkla, maskülenlik imajını tatmin etmek veya abartmak için, giyen kişi hakkında bir ifade biçimi olarak kullanılmıştır. Bazı kadınlar askeri giysileri geleneksel rolleri bozmak için bir araç olarak giymişlerdir. Punk'çı kadınlarda görülen Doc Martens botlar veya askeri pantolonlar, eşit haklar için agresifçe bir isteği ifade etmiştir. 1980'lerin İngiliz çizgi roman kahramanı *Tank Girl* (Tank Kız) ve 1990'ların başında kurulan yeraltı feminist punk rock müzik grubu *Riot Grrrl* (İsyancı Kız) üyelerinde de bu kadınsı tutumun bir örneği sergilenmiştir (Richard, 1999c: 106).

Şekil-178: 1970'ler ve 1980'ler Boyunca Hüküm Süren *Doc Martens* Botlar.



Kaynak: Jones, 2005: 28.

Yakın zamanda ise Körfez Savaşları, 1990'lar ve 2000'lerde tasarımcıların askeri tarzları benimsemelerinde etkili olmuştur. Savaş tarzı giysiler ve parlak, renkli kamuflaj baskılar yeni bir sokak üniforması olmuş ve jean'lere kolay bir alternatif sunmuştur. Görünen o ki, moda dünyasında askeri tarzlar tıpkı savaşın kendisi gibi varlığını korumaya devam edecektir (Worsley, 2011: 51).

Karşı Kültür Olarak Punk: 1970'lerin ortaları Punk Rock patlamasına sahne olmuş, Punk müzik grupları çeşitli kulüplerde ve sanat merkezlerinde gösteriler sunmuştur (Currid, 2009: 32-33). Punk Rock müzik grubu *Sex Pistols*'un tetikleyicisi olduğu Punk akımı, bu dönemde bir gençlik devrimi olarak ortaya çıkmış ve fiilen 1975 yazından 1978 Ocak ayına kadar sürmüştür. Müzikten moda, grafik tasarımdan siyasete, edebiyattan görsel sanatlara kadar geniş bir yelpazede vücut bulan Punk akımı, Batı popüler kültürü üzerinde Hippi hareketinden sonra meydana gelen en etkili gençlik akımı olmuştur (Mulvagh, 1999a: 120; Polhemus, 1997: 89-93). Bununla birlikte Hippi gençlik devrimiyle taban tabana zıt bir görünüm ve felsefe sergilemiştir. Doğaya dönüş veya *çiçek gücü* yerine asidik, yakıcı bir hilebazlık, sevgi ve barış yerine agresif bir sertlik, müzik bağlamında usta mega gruplar yerine savruk bir amatörlük, kaftanlar yerine siyah deri ceketler vs. onların

karakteristik özellikleridir. Zamanla, Hippi'lerde olduğu gibi, ideolojileri etkisini yitirmiş ve Punk kültürü yarattığı modadan ibaret kalmıştır (Polhemus, 1997: 89-93).

Punk akımından doğan ve çok ses getiren Punk modası, İngiliz modacı Vivienne Westwood ve Sex Pistols'un kurucusu Malcolm McLaren'in (1946-2010) Batı Londra'daki, ismi sonradan *Seditionaries* (İsyankârlar) olarak değişecek olan, küçük ve stilize butikleri *Sex*'te (Seks) filizlenmiştir (Mulvagh, 1999a: 120).

Westwood'un 1965'te tanıştığı McLaren, seks, uyuşturucu ve 1960'ların Rock'n Roll'unun tipik asi çocuklarından biridir. Sitüasyonistlerden ve Guy Debord'un 1967 tarihli sapkın aforizmalarından oluşan *Gösteri Toplumu* isimli kitabından oldukça etkilenmiştir. Bu kitap çıkış tarihinden bir süre sonra meydana gelecek olan Punk akımının da dili olmuştur. McLaren kıyafetlere meraklıdır ancak Londra'nın hâli hazırdaki butik kültürünü kendi tarzına uygun bulmamıştır. Vivienne Westwood'u geleneksel giyimlere yeni bir soluk getirmesi ve kendi tarzını da değiştirmesi konusunda cesaretlendirmiştir (Polan ve Tredre, 2009: 184). Westwood ilham kaynağı ve partneri McLaren ile birlikte, 1971'de Londra Kral Yolu'nda *Let it Rock* isimli butiği açmıştır. Bu butik Teddy Boy'ların ve Rocker'ların giyim ihtiyaçlarını karşılamıştır. 1974'de *Yaşamak İçin Çok Hızlı Ölmek İçin Çok Genç* ve 1975'te *Seks* şeklinde isim değiştiren mağaza, bu altkültür tarzının odak noktası ve Punk'çılarının uğrak yeri olmuştur (Polhemus, 1997: 90).

Kendin yap, Punk'ın hem müzik hem giysi için dile getirdiği eylem çağrısıdır (Mulvagh, 1999a: 120). Punk'ın bu çağrısı, modayı Pop Art'a dönüştürmüş ve dönemsel moda parçaları toplamayı ciddi bir hobi hâline getirmiştir (McRobbie, 1999: 214). Bunun en yaratıcı uygulayıcıları, Sex Pistols'den Johnny Rotten (1956-), Sid Vicious (1957-1979) ve *İsyankârlar* butiğinin tezgâhtarı ve aynı zamanda Derek Jarman'ın *Jübile* isimli filminde ünlenen dişi Punk ikonu Jordan'dır. Bu yaratıcı gençler bütün kayıp gençlik ızdıraplarını ve endişelerini başarılı bir biçimde ifade eden bir görünüm yaratmışlardır. Bu görünüm, bilerek kendine zarar verme, tehlikeli ve aseksüel giysiler, güzellik ve doğallığın vahşice reddi ve bilindik düzenlemelerin yeni bir sunumda uyumsuz bir biçimde bir araya getirilmesiyle oluşan şok edici bir karışım üzerine odaklanmıştır (Mulvagh, 1999a: 120).

Kızlar ve erkekler, deri ceketler ve Doc Martens botlarla siyah dar pantolonlar ve çizgili tiftik kazaklar giymişlerdir. Bazen kadın Punk'çılar mini etekler, file

çoraplar ve stiletto ayakkabılar giymişlerdir (Laver, 2002: 270-271). Hippi'lerin geniş paça pantolonlarının aksine boru paça pantolonlar giyilmiş ve bunlar, tersyüz edilerek giyilen ve çengelli iğnelerle tutturulan yırtık okul ceketleri ile kombine edilmiştir. Kötü bir siyasi görünüm (gamalı haç vb.), kötü bir cinsel tecrübe (kullanılmış tampon veya prezervatif vb.), pislik (tuvalet zinciri vb.), ucuzluk (siyah çöp poşetleri, çengelli iğneler vb.), ölüm (tırış bıçakları vb.) ve dehşet (darağacı ilmeği gibi takılan incecik siyah kravatlar vb.) izlenimi veren dekoratif tasarımlar yapılmıştır. Bu akımda Nazizim, Marksizm, ihanet, kutsal şeylere sövme, cinsel sapkınlık gibi yetişkinleri kızdıran her şey uygulanmıştır. Önceki gençlik hareketlerine nazaran kadınlar Punk aktiviteleri ve tarzında erkekler kadar belirleyici konumunda olmuşlardır. Kadınlar askeri elementleri ve sado-seksüel kıyafetleri, küstahça yapılmış makyaj ve neon renkli dik saç şekilleriyle kombinlemişlerdir. Bu görünüm açıkça *sevgisizliği* haykırmıştır (Mulvagh, 1999a: 120).

Şekil-179: Sex Pistols Fanlarından Oluşan İlk Londra Punk Grubu *Bromley Contingent*'in Bir Üyesi ve 70'li Yılların Önemli Punk İkonlarından *Soo Catwoman* (solda).



Kaynak: Richards, 1998a: 148.

Şekil-180: Özenle ve Çok Zaman Harcayarak Yapılmış Saçları ve Makyajlarıyla Punk Kızlar.



Kaynak: Gröning, 1997: 235.

Şekil-181: Londra Kral Yolu'nda Punklar, 1980.



Kaynak: Laver, 2002: 270.

İsyankârlar butiğine akın eden gençlerden ilham alan Westwood, Marcel Duchamp'ın hazır-yapıtlarının yani seri üretilmiş nesnelere imkânlarını, onları kapsamları dışında kullanarak ve Punk üniformasına dönüştürerek yeniden keşfetmiştir. Bu punk üniforması *esaret kostümüdür*. Fermuar, askı, zincir, halka, çivi gibi materyallerin kullanıldığı bu kıyafetler önce siyah koton kumaştan yapılmaktayken Westwood daha sonradan yünlü ekose kumaşlardan olanlarını da tasarlamıştır. Bu esaret görünümü, dizlerde bir bağcıkla bacakları birbirine bağlayan pantolonlar, *D* şeklinde yarım halkalar, geniş plastik Hoover halkaları ve askılarla süslenen paraşüt etekler, müstehcen sloganlı tişörtler ve müslin gömlekler, tiftik kazaklar ve üzerinde çok sayıda metal tokalar olan botlardan oluşmuştur. Aldığı sanat eğitimi ve Fransız Sitüasyonizmine (durumculuk) duyduğu ilgiden yararlanan McLaren, beyaz tişörtleri bir kanvas olarak kullanmış ve genel görüşü şok eden, ona karşı duran ifadeleri bu tişörtlere kargacık burgacık yazmıştır (Mulvagh, 1999a: 120). 1950'lerin poster resimlerinden yapılmış yırtık giysiler, deri motorcu kıyafetleri, zincirler, rozetler, fetişist bir görüntü sunan askılar, çengelli iğneler, kemer tokaları bu butik koleksiyonu içinde yer almıştır (Polan ve Tredre, 2009: 184).

Punk, müzik ve moda arasında güçlü bir ilişkinin doğuşunu sembolize etmiştir. Westwood ve McLaren, gençliğin pop idollerini model alan bir görünüme talebi karşılayan bu iki pazarı bir araya getirmiştir (Mulvagh, 1999a: 120).

Punk hareketinin içinde aktif isimlerden biri olan İngiliz sanatçı ve anarşist Jamie Reid (1947-), inanılmaz bir isyan bayrağı açarak Punk'ın tarihteki yerini sağlamlaştırmıştır: Kraliçe Elizabeth'in bir fotoğrafı üzerinde oynamalar yaparak, ağzına çengelli iğne geçirilmiş hâlini sergilemiştir. Bu resmi görenler şok geçirmiştir. Hissedilir düzeyde bir politik rahatsızlık oluşmuştur. Fakat bu rahatsızlık, çalışmanın tişörtlerin üzerine seri biçimde basılmasına engel olamamıştır (Watson, 2007: 115).

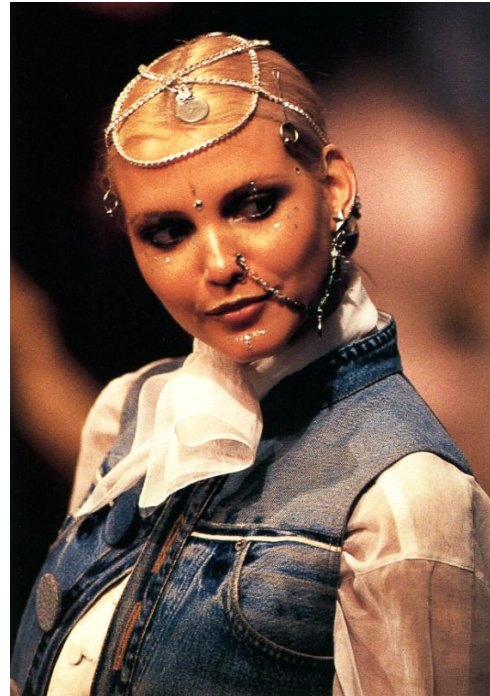
1977 yılı saç uçlarının parlak boyalarla boyandığı, savaş boyalarının sürüldüğü yıldır. Punk kasıtlı olarak pasaklı ve beş para etmez bir imaj yaratmaya çalışmıştır. Punk'ın, moda salonlarıyla en ufak bir ortak noktası yoktur. Bununla birlikte bazı modacılar ilham kaynağı olmuştur. Zandra Rhodes, çengelli iğneler, yırtıklar, fermuarlar, parlak ve dik saçlar gibi punk öğelerini almış, anarşiyi yok edip içeriği sulandırarak *Kavramsal Şıklık* olarak adlandırdığı bir koleksiyon içinde yeniden birleştirmiştir (Watson, 2007: 115). Sanat dünyası ve popüler kültürdeki gelişmelere büyük oranda uyum sağlayan modacılar arasında yer alan Rhodes, bu koleksiyonuna verdiği başlıkla Punk akımının yanısıra bu dönemin son sanat akımlarından biri olan Kavramsal Sanat'a da gönderme yapmıştır (Bragg vd., 1999: 135).

Şekil-182: Zandra Rhodes, *Kavramsal Şıklık* Koleksiyonu, 1977.



Kaynak: Bragg vd., 1999: 134.

Şekil-183: Jean Paul Gaultier, 70'lerin Punk Ezgileri, Yaz 1994.



Kaynak: Richards, 1998a: 149.

Punk tarzı, çok hızlı bir biçimde moda olmaya ve sosyal açıdan benimsenmeye başlamıştır. Görünüşte tehditkâr ve kışkırtıcı bir gençlik tarzı olmasına rağmen, yüksek modayı da içine alan tüm moda düzeylerinde yaygın ve uzun süren bir etkiye sahip olmuştur. Punk görünümünün elementleri sokakları süslemekle beraber, 80'ler boyunca ve 90'larda podyumlarda sergilenmeye devam etmiştir (Laver, 2002: 270). 1980'de butiğin ismini *Dünyanın Sonu* olarak yeniden değiştiren Westwood ve McLaren'in 1983'te çıkardığı *Punkature* koleksiyonu, Punk akımının kaba ve kaygılı ruh hâlini ifade ederken aynı zamanda Punk ve couture bileşimini sergileyen, Ridley Scott'ın yönettiği *Blade Runner* (Bıçak Sırtı) filmine gönderme yapmıştır (Polan ve Tredre, 2009: 184-185).

2. 4. 1980'li Yıllarda Sanat ve Moda

1980'li Yıllarda Genel Durum: Modern sinemada sık rastlanan senaryolarda olduğu gibi, yirminci yüzyılın sonu yaklaştığında dünya iyiden iyiye kritik bir noktaya gelmiştir. Zenginle yoksul, iktidar ile halk, işgücü ile sermaye arasındaki gerginlik giderek artmıştır. Dünyaya yeni ekonomiler, yeni ittifaklar, yeni sosyal yapılar kazandırmak için uzlaşma ve fedakârlık şart olmuş ancak bilindik yöntemlerin hepsi bu kez yetersiz kalmıştır. İşsizlik milyonlarca insan için geçici bir durum olmaktan çıkıp sosyal bir vaka hâline gelmiştir. Demokrasi hükümetlerin temeli değil aracı olmaya başlamıştır. Komünist rejimde eksik olan kişisel özgürlük, sistemin sunduğu güvenceden daha fazla önem kazanmıştır (Yapp, 2005h: 6).

Falkland Adaları, Grenada, Libya ve Zimbabve'deki gibi modası geçmiş, sömürgeci tarzı basit savaşların yanısıra Lübnan, Afganistan, Angola'daki gibi yeni ve karmaşık savaşlar da başlamıştır. Salgın hâldeki isyanlar ve devrimler, Haiti, Polonya, El Salvador, Filipinler ve Panama'da hükümetleri devirmiş; Hindistan, Şili, İngiltere, Güney Afrika, Fransa ve Güney Kore gibi diğer ülkelerde ise hükümetlerin gücünü yoklamıştır. Doğu Avrupa'daki uydu hükümetlerin çoğu, giderek zayıflayan otoritelerine rağmen 1990'lı yıllara dek tutunabilmeyi başarmıştır (Yapp, 2005h: 6).

Petrol fazlası ve yiyecek kıtlığı hüküm sürmüştür. 1988'de 50 yıldır görülmemiş bir kuraklık bütün dünyayı kasıp kavurmuştur. En korkunç örnekleri Çernobil ve Bhopal'da yaşanan çevre kirliliği olmuştur. Ağustos 1985'de Japonya'da

Osutaka Dağında tarihin en büyük hava faciası yaşanmıştır. 1988'deki deprem Ermenistan'ı yerle bir etmiştir (Yapp, 2005h: 7)

Kibirli, hırslı, çalışkan ama uzağı göremeyen, seksenlerin parlak genç kadroları Yuppie'ler ortaya çıkmıştır. Yeni nesil erkek artık evde çamaşır yıkayan, çocuk bakan ve erkeklik hormonunun yan etkilerinden kurtulmaya, en azından dizginlemeye çalışan bir varlık hâline gelmiştir. Kadınlar daha önce yalnızca erkeklere ait olan alanları istilâ etmeyi başarmıştır. Eylül 1983'te ABD ilk kez bir siyahîyi Miss Amerika seçmiştir. Bu arada dünya bir ileri bir geri kararsızca vites değiştirmeye devam etmiştir. 1988'de dünyadaki son Playboy Kulübü kapanmıştır. Texas artık evrim teorisinin öğretilmemesi için oylama yapmıştır. İdam cezası Amerika'nın birçok eyaletinde yeniden uygulamaya konmuştur. İlk kadın astronotlar göreve başlamıştır. Güneş enerjisiyle çalışan bir uçak Manş'ı geçmiştir (Yapp, 2005h: 6-7).

1980'lerin ortaları, coğrafya uzmanı Allen Scott'un *kültür metalaştırması* terimiyle ifade ettiği, tüketim ürünlerine kültürün giderek daha çok aktarılmasına tanıklık etmiştir (Aktaran: Currid, 2009: 36). Klasik müzik satışlarından film skorlarına kadar kültür ve kapitalizm birbirine bağlı bir biçimde seyrederken, bu birleşme derecesi daha hızlı, daha büyük ve önceki dönemlere nazaran daha geniş kapsamlı olarak meydana gelmiştir. Dans, Rap müzik ve Graffiti sanat formlarının bir birleşimi olan Hip-Hop, bu dönemde ve 1990'larda evrensel bir popülerite kazanmıştır (Currid, 2009: 36, 33).

Bu dönemde kanserden daha acımasız bir hastalık varsa o da, New York'un sanat sahnesine eşlik eden cinsel özgürlük ve uyuşturucu deneyimini hizaya getiren AIDS şokudur. AIDS bu dönemde kokain ve eroinin getirdiği hasarlarla birleşerek etkisini daha da artırmıştır (Currid, 2009: 36).

2. 4. 1. 1980'li Yıllarda Sanat

1980'lerde Avrupalı sanatçılar ve sanat simsarları, yeni esin ve maddî kaynaklar aracılığıyla daha büyük denizlere yelken açarak Afrika, Asya ve Güney Amerika'ya yönelmişlerdir. Bu dönem New York, Paris ve Londralı sanatçıların daha eski ve farklı medeniyetlerden ilham aldığı çok kültürlü, etnik etkileşimler dönemidir. Multivizyon gösterilerinin, video filmli çağdaş sanat sergilerinin,

homurdanan bilgisayarlarla kaynaştırılan sanatsal işlerin devri yaşanmıştır. Bir de şirket sponsorluğu çağıdır; öyle ki her holdingin girişine bir modern heykel yerleştirmek gerekliliği doğmuştur. Bu dönemde sanat daha önce hiç olmadığı kadar stüdyolardan taşarak sokaklara dökülmüştür. Otobüsler, trenler, duraklar, neredeyse bütün yüzeyler sanatla bezenmiştir (Yapp, 2005h: 192, 196).

1980'lerde sanat sahnesi, 1960'larda ve 1970'lerde *resmin ölümünü* ilân eden eğilimlerin ardından tekrar resmin geri dönüşüne tanıklık etmiştir. Bu bağlamda Yeni Dışavurumculuk ve Yeni İmgecilik, Graffiti ve Yeni Soyut Sanat gibi başka resimsel arayışlar gündeme gelmiştir. Yanı sıra sanatsal nesneden ziyade sosyal konulara kanalize olan, cinsiyet ayrımcılığından ırk ayrımcılığına, medya eleştirisinden sanat kurumlarının eleştirisine uzanan, belli güç ilişkilerinin yön verdiği toplumsal kodları hedef alan Yeni Kavramsalcılar denen bir grup ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda bu dönem, nesnelere dünyasının postmodern etkiyle heykel sanatına hüküm sürdüğü yıllara sahne olmuştur.

Şekil-184: Bir AIDS Panosunda Prezervatiflerin Sanatsal Kullanımı, 1989.



Kaynak: Yapp, 2005h: 196.

Yenilenen Gelenek: Yeni Dışavurumculuk ve Başka Resimsel Arayışlar: Yeni Dışavurumculuk, 1970'lerden itibaren Avrupa'da ve ABD'de gündeme gelen yeni resimsel yaklaşımların tümünü tanımlamak için kullanılmaya başlanan son derece

genelleyici bir terim olarak nitelendirilebilir. Özünde 1960-1980 sürecine damgasını vuran kavramsal temelli yaklaşımlara bir tür tepki olarak değerlendirilebilecek bir anlayış vardır: Yeniden resim, yeniden boya, yeniden figür, yeniden anlatı, yeniden tarih vb. bir dizi *geri dönüş* hem modernist sanatın hem kavramsalcı eğilimlerin dışladığı birçok geleneksel sanatsal unsurun yeniden sahiplenilmesine yol açmıştır. 1980'lere uzanan süreçte öncelikle Almanya'da ve İtalya'da dikkat çekmeye başlayan bir grup ressamın yoğun üretimi ve sanat çevresinde gördüğü ilgi, *resmin geri döndüğü*nün işareti sayılmış, 1960-1980 sürecinde pek tercih edilmeyen bir mecra olarak *tuvalin cenazesinin* o kadar da kolay kalkmayacağı yolunda yorumlar yapılmıştır (Antmen, 2009: 263).

Avrupa ve Amerika'dan pek çok sanatçı, Yeni Dışavurumculuk şemsiyesi altında farklı resimsel kaygıları yansıtmak bir yana, mensubu oldukları farklı ulusal / kültürel kimliklerin de zaman zaman belirgin biçimde görünür hâle geldiği bir sanatsal ifadeyi benimsemiştir. Yeni Dışavurumculuk potasında, hiç kuşkusuz bir sanat tarihsel dönemlendirme çabasıyla eritilen tüm bu sanatçıların ortak noktası, dışavurumculuklarından da anlaşılacağı gibi, özellikle vurgulanan bireysellikleri ve öznellikleridir. Yeni Dışavurumcu resim, sanatçıların öznel fantezi dünyasını, anı kırıntılarını ve korkularını, tarihsel olguların bireysel algısını ve yorumunu içeren bir resimdir. Üslupsal bir özgürlüğün ifadesi olan Yeni Dışavurumcu resimde modernist resme hakim olan biçimsel kaygılar geri plana itilirken üslupsal özgürlükler ve öznel anlatılar ön plana geçmiştir. Birbirinden çok farklı imge dünyaları yaratan Yeni Dışavurumcu ressamların ortak noktası, hepsinin figüratif resme olan ilgisidir. Modernizmin genel olarak dışladığı figüratif resim 1980'lerde Yeni Dışavurumcu ressamlarla birlikte yeniden ilgi odağı olmuştur (Antmen, 2009: 263-265).

1980'lerde doruk noktasına tırmanan resme yönelik yoğun ilginin temelinde, kimi eleştirmenlere göre görsel ve duyusal olana yönelik müthiş bir özlem yatmaktadır. 1960'lardan itibaren sanatta alternatif arayışların egemenliğine karşı resimsel uyanışı olumlu bulan çevreler, bu dönüşümü kavram ve zihinsellik yerine duygu ve ifadenin geri dönüşü olarak değerlendirmişlerdir. Bunun yanısıra bu ilgiyi, 1970'lerdeki ekonomik durgunluktan sonra 1980'erde yaşanan ekonomik canlanmaya bağlayan eleştirmenler de olmuştur. Bu dönemde sanat önemli bir yatırım olarak değerlendirilmeye başlanmış ve sanata yatırım yapanların sayısı

oldukça artmıştır (Antmen, 2009: 265). Kosuth (Aktaran: Gablik, 1984: 89) resmin yeniden doğuşu ya da yeni rönesansını, pazarın yönlendirdiği bir olgu ve bu yüzden bir gerileme olarak yorumlamıştır.

Yeni Dışavurumculuk terimini ilk kez Amerikalı eleştirmen Hilton Kramer kullanmıştır. Akım kısa süre içinde George Baselitz (1938-), Anselm Kiefer (1945-), Markus Lüpertz (1941-), Sigmar Polke (1941-), Jorg Immendorff (1945-2007) gibi Alman sanatçıların yanı sıra, İtalyan Sandro Chia (1946-), Francesco Clemente (1952-), Enzo Cucchi (1950-) ve Amerikalı Eric Fishl (1948-), David Salle (1952-) ve Julian Schnabel (1951-) gibi sanatçıların sanat anlayışlarını belirtmek için kullanılan bir terim hâline gelmiştir (Yılmaz, 2006: 354).

Alman Yeni Dışavurumculardan George Baselitz; izleyicinin konumuna, algılama alışkanlığına gönderme yapan, tuvalde ters duran figürleriyle ve dinsel ve Alman kültürüne ait öğeleri kullandığı eserleriyle dikkat çekmiştir (Fineberg, 1995: 408). Ressamın kullandığı imgeler, örneğin kartal başı, aynı zamanda Alman kültürüne de gönderme yapmaktadır. Üçüncü Reich'in sembolü olan kartal, politik ve tarihi bir değeri olduğu için birçok Alman sanatçısı tarafından kullanılarak bir tabu imge hâline dönüştürülmüştür. Baselitz, örneğin 13. yüzyılda yapılmış Meryem'in ölümü temalı bir Bizans betimlemesinden, *Son Akşam Yemeği*'nin geleneksel betimlemesinden yola çıktığı dinsel motifli resimler de yapmıştır (Giderer, 2003: 170). Honnef (1994: 58), Baselitz'in amacının, algının geleneksel örüntülerini izleyerek, tez canlı önyargıların yolunu keserek, resme geleneksel bakış biçimlerini önlemek olduğunu ifade etmiştir.

Alman sanatçı Anselm Kiefer ise Alman romantik geleneğini sürdüren bir Yeni Dışavurumcudur. Kurşun, saman ve boya maddesinden oluşan macunla yarattığı doğa resimlerine olağandışı mistik bir yapı kazandırmıştır. Kiefer, araştırmalarını Yunan, Mısır, Hıristiyanlığın ilk dönemleri, Germen ve Yahudi Kabala (gizli inançları olan Yahudi gizemciliği) mitolojilerine paralel olarak gerçekleştirmiştir. Resimleri, onun marazi ve korkutucu konularla meşgul olan zihniyle ilişkilidir: Ölüm, yıkım ve yenilenme. Konuları sürekli olarak bireysel kimliği ve kökeniyle ilgilidir (Giderer, 2003: 170-171). Kiefer, *Alman suçunun arkeoloğu* olarak görülmüştür. Resimlerinde görülen, sürülmeden önce yakılan tarlaların, *yeniden doğumu* simgelediği eleştirmenlerin ortak görüşüdür. Bu kasvetli ve lirik resimler

izleyicide, hem esrime hem de terör duygusu uyandırmaktadır (Aktaran: Giderer, 2003: 171).

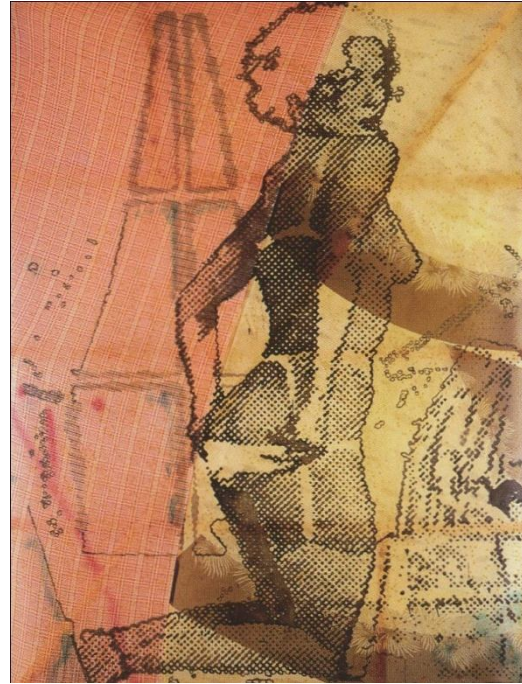
Alman resminin iki ilginç figürü, Gerhard Richter (1932-) ve Sigmar Polke 1980'lerde resme yönelik yoğun ilginin yaşandığı dönemde resimleriyle gündeme gelen sanatçılar arasında yer almışlardır. 1960'larda Pop Sanat'a ilgi duyan her iki sanatçı da 1970'lerden 1980'lere uzanan süreçte zaman zaman başka resimleri ya da başka üslupları alıntılararak parodiye başvurmuşlardır. Soyut Dışavurumcu bir tavrı kavramsallıkla ve Pop Sanat öğeleriyle harmanlayan Polke'nin resimleri, modern sanatın bir tür ironik yorumu niteliğinde olmuştur. Gerhard Richter'in geometrik soyutlamadan Soyut Dışavurumculuğa, fotoğrafik gerçekçilikten tek renkli resimlere uzanan yapıtlarının üslupsal çeşitliliği, zaman zaman siyasi boyutu olan simgesel öğeler de içermiştir. Richter, çağımızın sınıflandırılması en güç ressamı arasında yer almıştır (Antmen, 2009: 267).

Şekil-185: Georg Baselitz, *En Kirişi*, 1983.



Tuval Üzerine Yağlıboya, 314 x210 cm, Staatliche Müzesi, Berlin, Kaynak: Farina, 2009: 276.

Şekil-186: Sigmar Polke, *B-Mode*, 1987.



300x220 cm, Kaynak: Kruger, 2010: 33.

İtalyan Yeni Dışavurumculuğun öncülerinden Clemente'nin resimleri genellikle kendi yaşamında geçen olaylara dayalıdır. Onun programı tam bir

eklektisizmdir. Sanatının odak noktasını kendi egosu oluşturmuştur. Gerçekliğin tümüyle öznel olduğuna inanmıştır. Gizemli, beklenmeyen ve unutulmuş şeylere ilgi duymuştur. Resimlerinin bazıları Hint felsefesi ve din etkisinde yapılmış, bazıları da Japon kültürü etkilerini taşımıştır. Eşcinsellik ve kendi portreleri, çalıştığı önemli konulardan bazılarıdır (Giderer, 2003: 171-172). Bir diğer İtalyan Yeni Dışavurumcu Enzo Cucchi tarz olarak Kiefer'e daha yakındır. Yaşamı yok eden doğal güçler, resimlerinin ana temalarını oluşturmuştur. Ölü imgeler, kurukafalar, bazen yaşam enerjisi yayan imgelerle yan yana görünmüştür (Honnef, 1994: 93). Sandro Chia; Chirico, Picasso, Malevich ve Chagall gibi ressamlardan ödünç aldığı imgeleri kendi süzgecinden geçirerek resmetmiştir. Chia'nın gelenekle ilişkisi bir sevgi - nefret ilişkisidir. Resimlerinde, klasiğe karşı bir klasizm yaratmıştır. Örneğin klasik prototipleri yellenirken resmetmiştir. Craig Owens, onun resminin sanattaki gelişim inancının (modernist inanç) yanlış yönlerini ortaya çıkarmaya çalıştığını ve bu resmin modernist ressamın hesabına yapılmış bir şaka olduğunu söylemiştir (Giderer, 2003: 173).

Yeni Dışavurumculuk, Avrupa'da olduğu kadar Amerika'da da 1980'lerin egemen sanat üslubu olarak döneme damgasını vurmuştur. Amerikan Yeni Dışavurumculuğun öncülerinden Julian Schnabel, dev boyutlu ve üzerine kırık tabaklar yapıştırılmış resimleriyle ünlenmiştir (Giderer, 2003: 165). Julian Schnabel'in resmi çok farklı etkileri heterojen bir biçimde bir araya toplamıştır. Bu etkilerin çoğu Avrupa'dan edinilmiş ve üstüne Amerikan Soyut Dışavurumculuğu eklenmiştir. Onun bu tarzı, itici gücünü sanat tarihinden, popüler kültürden ve kitle iletişim araçlarından almıştır. Schnabel'in farklı yüzeylerin çekiciliği konusunda şaşmaz bir içgüdüğü vardır; onlara tüm olası çeşitlemeler içinde lezzet katmıştır. İpeği, hayvan derilerini, çuval bezini, kırık tabak parçalarını boyamış; resimlerinde geyik boynuzları, araba kaportası parçaları, saatlerin iç kısımlarını, eski yün parçaları ve pamuk kullanmıştır. Avrupa mitlerinden ve çağdaş Amerika görüntülerinden alıntılar yapmıştır (Honnef, 1994: 139-140; Giderer, 2003: 165-166). Bir diğer Amerikan Yeni Dışavurumcu David Salle, birbirini örtmeden aynı anda görülebilen iki imgeyi üst üste resmettiği resimleriyle ün kazanmıştır. Onun resimleri, resim ve postmodernizm konusunun vazgeçilmez örnekleridir (Giderer, 2003: 165). Salle, resimlerdeki yoğunluğu kitle iletişim araçlarındaki resim ve videolara olan

ilgisinden almıştır. Aynı zamanda sanata eklektik bir yaklaşımla bakmıştır. Klasik sanat öğeleriyle sözgelimi porno dergilerinden alınmış imgeleri bir arada kullanmıştır. Popüler kültürden alıntılacağı görüntülerle tarihsel imgeleri birbiri içinde eritmeden açıkça yanyana kullanmıştır (Honnef, 1994: 114). Erotize edilmiş bir dünyaya odaklanan Eric Fishl'in resimlerinin saplantılı konusu ise cinselliktir. Özellikle kendi çocukluk döneminde yaşadığı travmaları resmetmiştir (Fineberg, 1995: 441-443).

Anselm Kiefer'in (Aktaran: Antmen, 2009: 268) "Avrupa'nın tarihi, Amerika'nın medyası vardır... Amerikan sanatı hep kitle kültürüyle ilgili olmuştur" şeklindeki yorumu Amerikan Yeni Dışavurumculuğunu en iyi biçimde özetlemektedir. Gerçekten de Amerika'nın Yeni Dışavurumcularının pek çoğunun ortak noktası, her türlü kültürel kaynağı genel bir potada eriten kitle kültürünün bir yansımalarıdır.

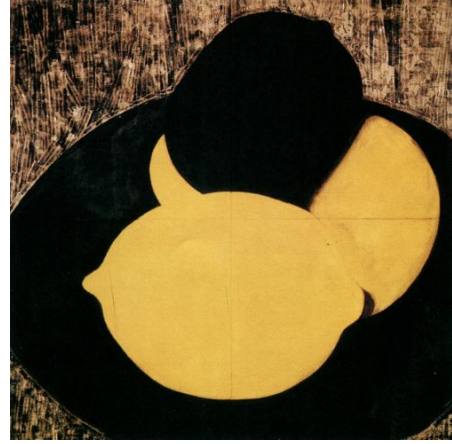
1980'lerde Amerikan sanat ortamında resmin geri dönüşü, bir yandan Yeni İmgecilik, bir yandan Graffiti, bir yandan da Yeni Soyut Sanat gibi eğilimlerin de şekillenmesine yol açmıştır. Yeni İmgecilik veya Yeni İmge Resmi ressamı, Philip Guston'dan (1913-1980) ilham almışlardır. Guston'un resimleri, otobiyografik olduğu kadar toplumsal eleştiri de taşımıştır. Bu resimlerin konuları, yaşamın acı deneyimlerinin izlerini yansıtmıştır (Aktaran: Giderer, 2003: 159). 1970'ten sonra ünlenen parlak soyutlamalarını bırakarak az çok karikatürden etkilenmiş, çok kişisel bir üslupla insanın trajikomikliklerini yansıtan resimler yapmıştır. Guston'un resimleri, Yeni İmge ressamı için bir katalizör işlevi görmüştür. Nicholas Africano (1948-), Jennifer Bartlett (1941-), Jonathan Borofsky (1942-), Neil Jenney, Robert Moskowitz (1935-), Susan Rothenberg (1945-), Pat Steir (1940-), Donald Sultan (1951-), Joe Zucker (1941-) gibi sanatçılar bu hareketin önemli uygulayıcıları arasında yer almıştır. Bu ressamlar resimde basit kompozisyonlara ve çocuksu denilebilecek bir yapıya yönelmişlerdir (Batur, 1995: 125).

Şekil-187: Susan Rothenberg, *Kırmızı Sancak*, 1979.



Tuval Üzerine Akrilik, 228.6x314.6 cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Houston, Kaynak: Cumming, 2008: 467.

Şekil-188: Donald Sultan, *Dört Limon*, 1985.



Vinil Karo Üzerine Yağlıboya, Dolgu Macunu, Zift, 97x97 cm, Blum Helman Galerisi, Kaynak: Batur, 1995: 125.

New York metrosu başta olmak üzere, dünyanın dört bir yanında metro ya da sokak duvarlarında gençlerin yaptığı *yazı-resimler*den esinlenen Graffiti sanatı, bu dönemde oldukça dikkat çeken bir diğer resimsel arayıştır (Antmen, 2000: 35). *Stil Savaşları* isimli Hip-Hop belgeseliyle tanınan yönetmen Tony Silver, 1970'lerde her şeyin kontrolden çıktığı, krizlerin yaşandığı bir dönemde New York'ta Graffiti'nin heryeri sarmaya başladığına ve bunun sokaktan gelen bir ümit işareti olduğuna dikkat çekmiştir (Aktaran: Currid, 2009: 29-30). Metro duvarları, ilân panoları ve caddelere tebeşir, spreyci boya, yağlıboya kullanılarak yapılan yazı-resimler, Graffiti çizerlerinin günlük olaylara karşı verdikleri siyasi, duygusal ve felsefi tepkileri göstermiştir. Bu yazı-resimler naif olmaktan ziyade hem tematik hem de stil sahibidir (Fineberg, 1995: 445).

Graffiti sanatının en büyük özelliği, *sokağın sanatını* seçkin galerilere taşımış olmasıdır (Antmen, 2000: 35). Kısa sürede Paris ve diğer Avrupa kentlerine yayılan bu alanı birçok eleştirmen, toplumsal yan anlamları olan gerçek bir resim alanı gibi görmüştür. Sergiler düzenlenmiş, kenar semtlerdeki kolektif etkinlikler desteklenmiştir. Kent gençliğinin belli bir kesiminin spontan anlatım aracı olan Graffiti, yavaş yavaş saygın bir sanat biçimi olmuştur (Batur, 1995: 118).

Tarzlarında ve gelecek görüşlerinde belirgin bir biçimde farklı olan Graffiti sanatçıları Keith Haring (1958-1990), Jean Michel Basquiat (1960-1988), Lee Quinones (1960-) ve Futura (1955-), New York sanat sahnesinin esaslı birer parçası

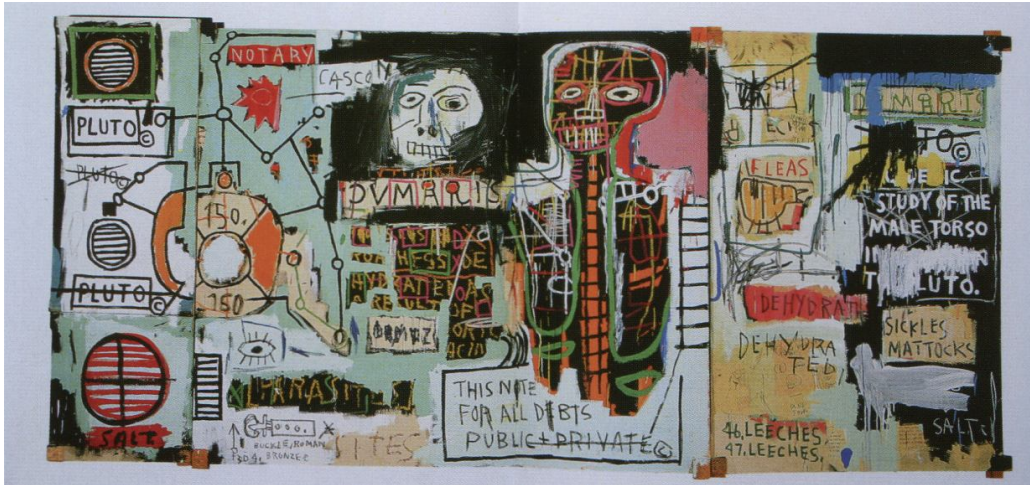
olmuşlardır. Graffiti sanatçıları, tasarım ilişkili ürünlerle birlikte avangard, pop ve çağdaş sanatta yankı uyandırmışlardır (Currid, 2009: 36-37). 1980'lerin ortalarında Graffiti'de büyük paralar dönmüş, sözgelimi Basquiat'ın 1984'te Mary Boone Galerisi'nde açtığı sergide her bir eseri 20.000 dolara varan fiyatlara satılmıştır (Aktaran: Currid, 2009: 37).

Şekil-189: Keith Haring, *One-Man Show*, 1982.



Tony Shafrazi Galerisi, New York, Kaynak: Amazon ve Prather, 1998: 717.

Şekil-190: Jean-Michel Basquiat, *Artistik Süreç Teması Noter*, 1983.

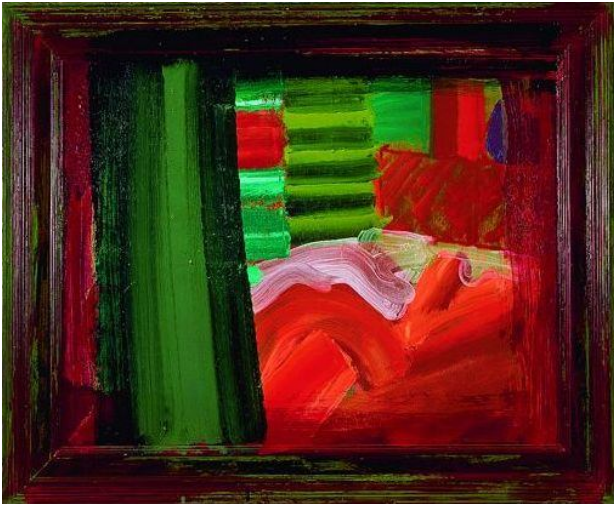


Kaynak: Gündaş, 2005: 56.

Dönemin bir diğer resimsel arayışı Yeni Soyut Sanat veya Yeni Soyutlama, 1980'lerin ortalarında soyut resimsel ifadeyi paylaşan bir grup sanatçının yarattığı bir yaklaşımdır. Soyutlama, yeni dışavurumcu arayışlar içinde belki de en canlı olanıdır.

Beklenmedik bir biçimde, Sigmar Polke ve David Salle gibi figüratif Yeni Dışavurumcular tarafından benimsenen postmodern teorilerin aynı zamanda soyutlama tezini de geçerli kıldığı görülmüştür. Yeni Soyut tarzda çalışan sanatçılar arasında, Per Kirkeby, Howard Hodgkin (1932-), Ross Bleckner (1949-), Philip Taaffe (1955-) gibi sanatçılar yer almıştır (Hunter vd., 2000: 403-406).

Şekil-191: Howard Hodgkin, *Venedik'te Yatakta*, 1984-88.



Kaynak: Nairne, 2002: 32.

Şekil-192: Ross Bleckner, *Yoksulluk Buketi*, 1986.



Bez Üzerine Yağlıboya, 121.9x101.6 cm, Mary Boone Galerisi, Kaynak: Deitcher, 1999: 98.

Yeni Kavramsalılık: Postmodern kuramların yaygınlık kazanmaya başladığı yıllarda dikkat çekmeye başlayan postmodern Yeni Kavramsalılık, sanatsal nesneden çok toplumsal anlama odaklanan, cinsiyet ayrımcılığından ırk ayrımcılığına, medya eleştirisinden sanat kurumlarının eleştirisine uzanan, özünde belli güç ilişkilerinin şekillendirdiği toplumsal kodları irdeleyen sanatçıların pratikleriyle şekillenmiştir. Toplumsal zeminde yaygınlık kazanmış stereotiplerin, klişelerin, alışkanlıkların değer yargılarının gizlediği alt anlamları adeta okumaya yönelik postmodern sanatçılar, toplumsal düzeni belirleyen göstergeler sistemiyle oynamayı, onları sahiplenerek, kendine mal ederek dönüştürmeyi, bilindik imgelerden yeni anlamlar yaratarak bir sorgulama sürecinin kapılarını aralamayı amaçlamışlardır. Hal Foster'a göre, postmodern sanatçı işte bu nedenlerle bir *gösterge manipülatörüdür*. Birey-sanatçı kültürüne karşı çıkarken, orijinal, biricik sanat

yapıtı olgusunu dışlayan Yeni Kavramsalcılar, Sherrie Levine, Mike Bidlo (1953-), Glenn Brown'un (1966-) yaptığı gibi sanat tarihinden veya Thomas Lawson (1951-), Cindy Sherman, Barbara Kruger, Richard Prince'in (1949-) yaptığı gibi medya ve film dünyasından birebir alıntılar yapmış, yaşadığımız dünyanın *görsel kültürünün* şekillenme süreçlerini ve biçimlerini irdelemişlerdir (Antmen, 2009: 277-278).

Bu irdelemeyi yapışökümcü bir yaklaşımla gerçekleştiren yeni kavramsalci sanatçılar, kapitalist toplumlarda ekonomik düzenin kitle iletişim araçları aracılığıyla toplumsal düzeyde yayılımını ve giderek bir yaşam biçimi yaratmasını görünür kılmaya çalışmışlardır. 1980'lerin yeni kavramsalci sanatçılarının ironik yaklaşımlarının temelinde hiç kuşkusuz, kapitalist toplumun ileri aşamasında sanatın direnç gösteremeyen bir tüketim nesnesinden ibaret olduğu yönünde oluşmuş bir bilincin izleri vardır. Bu dönemin kavramsal sanatçıları, 1960'lı ve 1970'li yılların kavramsal sanatçılarından ayıran da budur (Antmen, 2009: 279).

Yüksek modernizmden postmodernizme geçiş süreci belli bir belirginlik kazandığında, temsili araçlar olarak fotoğrafçılığa, tipografiye ve yeni ifade araçlarına karşı bir ilgi doğmaya başlamıştır. Barbara Kruger, Sherrie Levine ve Cindy Sherman gibi Amerikalı feminist sanatçılar bu bağlamda özellikle etkin olmuşlardır. Bu sanatçılar, yağlıboya resmin tarihine ilişkin geleneksel ideolojik anlayışları reddederek medya tarafından yönlendirilen ortak kültür içinde kadınların birer kültürel ikon olarak rolü üzerinde odaklanmak için fotoğrafı dolaysız bir ifade aracı olarak kullanmışlardır (Morgan, 2000: 194-196).

Cindy Sherman'ın fotoğrafı kullanışı, medyada kadının sunuluş biçimine duyduğu tepkiden doğmuştur. Onun kareleri, Batı toplumundaki birçok kadının arzu, düş ve endişeleri hakkında bir şeyler anlatmış, sömürdükleri konusunda onları uyarmıştır. Bizzat kendisinin poz verdiği fotoğraflarında büründüğü rollerin kaynağı, gerek seks, gerek aile dergilerinde, gerekse TV ve gazetelerde bolca yer verilen imgelerdir. Sanatçı bu imgelerden yola çıkmış fakat bunları tersine çevirmiş; pozunu *olması gerektiği* gibi vermemiştir (Yılmaz, 2006: 318).

Cindy Sherman 1975-1982 yılları arasında, film karelerinden dergilerin orta sayfalarına ve renk testlerine kadar giden ilk çalışmalarında bakış altındaki özneyi, temellük sanatının diğer erken dönem feminist çalışmalarının da ana konusu olan resim olarak özneyi canlandırmıştır. Bu bakış, film karelerinde ve orta sayfalarda

izleyicinin bulaştığı başka bir özneden, bazı ender durumlarda dünyanın görüntüsünden, bazen de içeriden kaynaklanır gibidir. Burada Sherman kendi kendini gören kadın öznelerini fenomenolojik bir içkinlik değil, psikolojik bir uzaklaşma içinde göstermiştir. Bu sebeple Sherman *İsimsiz Film Kareleri No. 2* (1977) adlı çalışmasında, yapmacık genç kadın ile aynaya yansıyan yüzü arasındaki mesafede hayal edilenle, asıl bedeninin birbirine geçmiş imgeleri arasındaki uçurumu, moda ve eğlence sanayisinin her gün ve her gece işlettiği *kendini (yanlış) tanıma* uçurumunu sunmuştur (Foster, 2009a: 187).

Sherman 1987-1990 yılları arasında moda fotoğrafları ve sanat tarihi portrelerinden felaket resimlerine kadar geniş bir repertuarda çalışmıştır. Sherman burada moda kurbanlarının uzun bir sıralamasıyla, tasarımının parodisini yapmış ve aristokratlardan oluşturduğu geniş bir galeriyle (Rönesans, Barok, Rokoko ve Yeni-Klasik akımlarında Rafael, Caravaggio, Fragonard ve Ingres'a gönderme yaptığı taklitlerle) sanat tarihiyle alay etmiştir (Foster, 2009a: 187-188).

Şekil-193: Cindy Sherman, *İsimsiz Film Kareleri No. 2*, 1977.



Fotoğraf, Kaynak: Foster, 2009a: 191.

Şekil-194: Cindy Sherman, *İsimsiz Film Kareleri No. 224 (Caravaggio'nun Bacchus'u)*, 1990.



Fotoğraf, 121.9x96.5 cm, Metro Pictures, N.Y, Kaynak: Arnason ve Prather, 1998:724.

Amerikalı sanatçı Thomas Lawson, 1970'lerden beri tüketim ve gösteri kültürünün sunduğu görsel dağarcığı kendine mal eden sanatçılar arasında önemli bir yere sahiptir. İronik bir yaklaşımda medyanın temsil biçimlerini taklit eden Lawson, böylece görsel stereotiplerin ne denli ideolojik olduğunu göstermiş, izleyicinin bu tür bildik imgelerle *asimile edilmesini* engellemeye çalışmıştır (Antmen, 2009: 279). Basılı medyanın diliyle konuşan bir başka sanatçı da Barbara Kruger'dır. Kruger'ın tüketim toplumundan haber veren kocaman siyah beyaz fotoğrafları bazen müdahale sonucu reklam afişi havasına sokulmuştur. Bazılarının üzerinde *Yeterince Eğlendik mi?*, *Alışveriş Yapıyorum*, *O Hâlde Varım* ya da *Göründüğümüz Gibi Değiliz* gibi yazılar yer almıştır. Birtakım tarihsel göndermeleri olmakla birlikte bu yazıların dikkat çektiği asıl şey, tüketim ve eğlence duygusunu sürekli körükleyen medyanın ikiyüzlülüğüdür. Kruger'ın sanatsal düzlemde düşündürmek istediği şey ise, en eski ama hâlâ tartışılan *özgünlük*, *temsil*, *doğalcı betimleme*, *ileti* ya da modern ekonomiden sonra belirginleşen *sanat yapıtının değişim değeri* gibi konulardır (Yılmaz, 2006: 319). Jenny Holzer'ın (1950-) kamuya açık alanlarda elektronik panolar üzerinden çevreye yaydığı *özlü sözler*inde de tıpkı Kruger'ınkiler gibi, belli bir mesaj verme kaygısı sezilir. Holzer, toplumsal yapı içinde yalnızca cinsiyet ayrımcılığının yansımalarına değil genel olarak tüketim kültürünün ne tür bir birey ve toplum yarattığına odaklanmıştır (Antmen, 2009: 279-280).

Sherrie Levine'in, ünlü erkek sanatçıların yapıtlarını çeşitli biçimlerde kopyalayarak kendine mal etmiş olması Yeni Kavramsalcı sanatına bir başka örnektir. Bu yapıtları temellük etmesindeki ele avuca sığmayan kadınsı duyarlılık, *öteki* olarak nitelenen, *öteki* üzerindeki kısıtlamaları ve yok sayıcılığı sergilemesidir. Farklılığın ifadesi, gerçekte kültürel, sosyal ve cinsiyete dair ayrımların ortaya konulmasıdır. Duchamp'ın seçtiği hazır nesnelere göndermede bulunarak, ayrıca Pop Sanat geleneğini de arkasına alarak hazır imgeler kullanan Levine özellikle sanatın yapısökümüne girişirken bu stratejiye en uygun araç olan fotoğraftan yararlanmıştır. Fotoğraf, gerek tarihi bağlamı, gerekse üretilme biçimi göz önüne alındığında kurgusal özellikleri açısından bu stratejinin uygulanmasında en etkin sanatsal metot olarak öne çıkmıştır. Levine, Walker Evans (1903-1975) gibi modern fotoğraf ustalarının ünlü fotoğraflarını yeniden fotoğraflayarak bunları birer orijinal olarak sunmayı denemiştir. Levine'in yeniden fotoğrafladıklarına bakıp usançla ne yapmaya

çalıştığını anlamaya çalışan izleyiciye ısrarlı bir şekilde göstermeye çalıştığı; geleneksel biçimci ve ikonografik yöntemlerle girilen analizlerin yetersizliğini vurgulamasıdır. Levine'in sanatsal meselesi, fotoğrafları kuşatan çerçevenin ötesine belki de sergilenme biçimine dikkat çekmektir (Şahiner, 2008: 123-125).

Şekil-195: Barbara Kruger, *İsimsiz*, 1987.



Fotoğraf, Kaynak: Yılmaz, 2006: 320.

Şekil-196: Sherrie Levine, *Çeşme* (*Duchamp'tan Sonra: A. P.*), 1991.



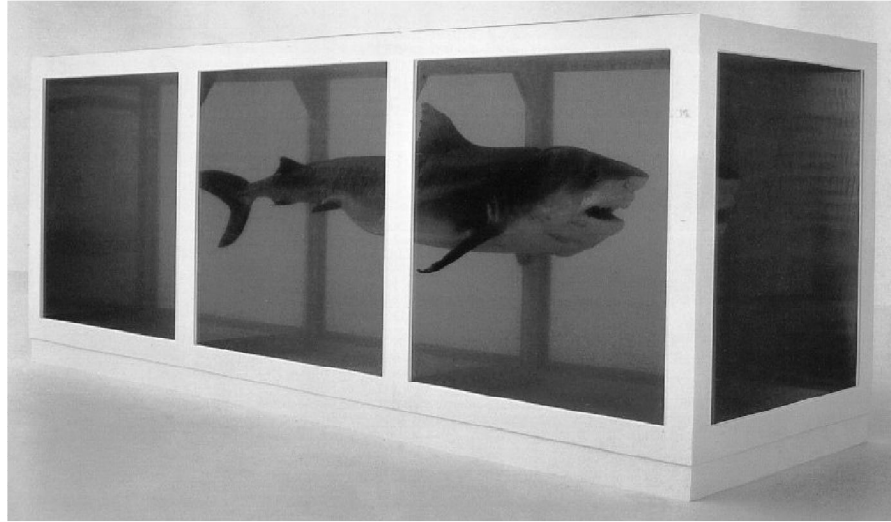
Bronz, Y. 36.8 cm, Paula Cooper Galerisi, New York, Kaynak: Marter, 2011: 148.

Jackson Pollock, Kenneth Noland, Andy Warhol gibi ünlü Amerikalı sanatçıların yapıtlarının satış ortamlarında ve koleksiyoncu evlerinde çekilmiş fotoğraflarıyla gündeme gelen Louise Lawler (1947-) ise sanatın ticari dolaşıma girdikten sonraki macerasını gözler önüne sermiştir. Sanat yapıtlarının modernist galerilerin kapsayıcı aurasından yoksun hâlini gösteren Lawler, izleyiciyi yaşanan etki yitimine tanık etmiş, galeri mekânının otoritesini düşünmeye çağırmıştır. Lawler'in yaklaşımı postmodern Yeni Kavramsalcılığın başlıca ilgi alanlarından birini oluşturan kurumsal eleştiriye yönelmiştir. Kurumsal eleştiri, müze mekânlarında tarihsel ve toplumsal anlatıların nasıl kurgulandığını araştıran, beğeni ölçütlerinin nasıl ve hangi ideolojik nedenlerle şekillendirildiğini irdeleyen, müze ve galeri gibi mekânların otoritesini sorgulayan bir sanatsal pratik biçimidir. Bu yaklaşım, sanat üretimini bir kurum olarak irdelemiş ve yapısöküme uğratmıştır. Bu tür kurumsal eleştiriye yönelen Yeni Kavramsalcılar arasında 1989 yılında Philadelphia Sanat Müzesi'nde müze rehberi kılığına girerek müzenin otoritesini

sarsmaya yönelik esprili performanslar yapan Amerikalı sanatçı Andrea Fraser (1965-) ile 1992 yılında *Müzeyi Mayınlamak* projesinde müze koleksiyonlarındaki anlatıların nasıl tersyüz edilebileceğini gösteren Afrika kökenli Amerikalı sanatçı Fred Wilson (1954-) sayılabilir (Antmen, 2009: 281).

Günümüzün yeni kavramsalci yaklaşımlarıyla dikkat çeken sanatçılar arasında başta Damien Hirst (1965-) olmak üzere resimden heykele, enstalasyondan performansa ve videoya uzanan bir ifade çeşitliliği içinde çalışan *Genç İngiliz Sanatçıları* yer almaktadır (Antmen, 2009: 281). Dönemin en popüler sanatçılarından, imzasını attığı her işi belli bir ironiyle sunan İngiliz sanatçı Damien Hirst kelebeklerden köpekbalıklarına ve koyunlara kadar yaşayan ve ölü yaratıklarla, oldukça ses getiren işler yaratmıştır (Bragg vd., 1999: 191). Hirst bunları dondurduktan sonra yerine göre enine ve boyuna dilimlemiş, böylece anakesitlerinin olduğu gibi görünmelerini sağlamış ve son olarak, bozulmadan hep öyle kalsınlar diye de formaldehit sıvısıyla dolu cam tanklara yerleştirmiştir (Yılmaz, 2006: 372).

Şekil-197: Damien Hirst, *Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fizikî İmkânsızlığı*, 1991.



Cam ve Çelikten Yapılmış Bir Tank İçinde Kaplan Köpekbalığı, 213x518x213 cm, Kaynak: Cottington, 2005: 7.

Genç İngiliz Sanatçıları'ndan Michael Landy (1963-) ise aralarında sanat yapıtlarının da bulunduğu tüm mal varlığını lime lime parçalayarak yok ettiği *Çöküş* (2001) başlıklı enstalasyon ve performansıyla tüketim kültürünün dinamiklerini

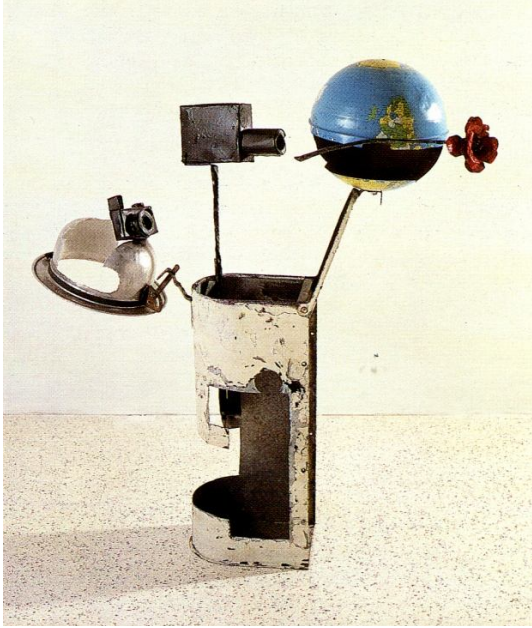
gözler önüne sermiş, varlık / yokluk olgularının günümüzde yalnızca maddiyatla ölçülmesinin anlamını sorgulamıştır (Antmen, 2009: 281).

Postmodern Heykeller ve Nesnelere: 1980’li yıllara uzanan süreçte heykel sanatı, son derece yoğun bir dönüşüme ve çeşitlenmeye temel oluşturmuştur. Üç boyutlu yapıt üretiminde malzeme dağarcığının, sanatla hayat arasındaki sınırları iyice belirsizleştirecek ölçüde çeşitlenmesi, 1980’li yıllardaki *heykel* üretimini şekillendiren başlıca etkenler arasında yer almıştır (Antmen, 2009: 287).

1970’lerden 1980’e uzanan zaman diliminde heykel bağlamındaki yeni eğilimin öncülüğünü, 1981’de önce Londra’da sonra Bristol’da açılan *Nesneler ve Heykeller* başlıklı sergisiyle dikkat çekmeye başlayan Tony Cragg (1949-), Richard Deacon (1949-), Bill Woodrow (1948-), Anthony Gormley (1950-) ve Anish Kapoor (1954-) gibi İngiliz heykeltıraşlar yapmıştır. Modernist heykel anlayışının soyut üslupçuluğundan uzaklaşırken yeni bir soyutlamacı anlayışla çalışan bu sanatçılar, geleneksel heykel teknikleri yerine assemblaj ya da enstalasyon temelli üretimleriyle dikkat çekmişler, ayrıca kentsel çevreden seçilen gerçek nesnelere yararlanmışlardır (Antmen, 2009: 289).

Tony Cragg, gerçek nesnelere yaptığı düzenlemelerde kentsel ikonografiye başvurmuş, yapıtları İngiltere’de 1980’lere uzanan yıllarda atık malzemelere yeni bir estetik işlev kazandıran Punk hareketiyle de ilişkilendirilmiştir. Formika ya da plastik gibi yeni endüstriyel malzemelere yönelen Cragg’ın başta soyut düzenlemeler gibi görünen ama yürüyüşleri, ayaklanmaları ile insan kalabalıklarını çağrıştıran figürlü düzenlemeleri, biçimsel kaygıların yanında bir içerik kaygısı taşıdığı önemli bir göstergesi olmuştur. Cragg gibi çeşitli atıklardan yararlanan Bill Woodrow, atık nesnelere assemblaj tekniğiyle bir araya getirerek aykırı malzemelerin bileşiminden oluşan heykelleri ile tanınmıştır. Heykellerinde soyut bir imge dağarcığı kullanan Richard Deacon, geniş endüstriyel malzeme dağarcığıyla çok zengin bir yeni malzeme estetiği geliştirmiş, soyut gibi görünen imgelerinde gerçekte insan ya da hayvan bedeninin çeşitli bölümlerine mizahi göndermelerde bulunmuştur. *Yeni İngiliz heykelinin* diğer temsilcileri arasında, Richard Wentworth (1947-), Alison Wilding (1948-), Julian Opie (1958-) gibi sanatçılar yer almışlardır (Antmen, 2009: 289-290).

Şekil-198: Bill Woodrow, *Tutulma*, 1985.



Posta Kutusu, Yerküre, Alüminyum Saksafon Susturucusu, Emaye Boya, 87.6x95.2x40 cm, Barbara Gladstone Galerisi, New York, Kaynak: Hunter vd., 2000: 402.

Şekil-199: Louise Bourgeois, *le Défi*, 1991.



Boyalı Ahşap, Cam ve Elektrik Lambası, 171.4x147.3x66 cm, Solomon R.Guggenheim Müzesi, New York, Kaynak: Bernadac, 1996: 133.

Amerikan sanat ortamında ise Robert Gober (1954-), Ashley Bickerton (1959-), Jeff Koons (1955-), Haim Steinbach (1944-), Meyer Vaisman (1960-) gibi sanatçılar, bahsi geçen İngiliz sanatçılar gibi zaman zaman endüstriyel ve/veya atık malzemeye yönelmelerine karşın, heykelden uzaklaşan, nesneye yönelen Yeni Kavramsalci yaklaşımlarıyla gündeme gelmişlerdir. *Bozulmuş Mallar: Nesne Arzusu ve Ekonomisi* ve *Yeni Resim ve Heykelde Gönderme ve Simülasyon* gibi sergilerde dikkat çeken sanatçılar, 1980'lerin Amerikan sanatında nesnelere heykellerin iç içe geçmeye başladığının işaretlerini sunmuştur. Nesne temelli bir üretime yönelen ve tüketim nesnelere sanat nesnesi statüsüne yükselten sanatçıların yaratımları *Tüketim Nesnesi Sanatı* denilen bir eğilimi gündeme getirmiştir (Antmen, 2009: 290). Meta heykel de (satın alınmış eşyalarla yapılan heykel) denilen bu tür, temellük sanatının içinde gelişmiş ve kendi geleneği olan hazır-yapıtı ironik bir mesafede durmuştur. Tıpkı simülasyon resminin genellikle soyutlamayı bir hazır-yapıtı olarak ele alması gibi meta heykel hazır-yapıtı bir soyutlama gibi davranmış ve simülasyon resminin sanatı tasarım ve kitsch'e indirilmesi gibi meta heykel de sanatın yerine tasarım ve kitsch'i yerleştirmiştir (Foster, 2009a: 140). Cameron (1987: 59) "Post-endüstriyel

toplumun orta sınıfını ve patronları, nesnesiz bir sanattansa, renkleriyle, biçimiyle, dokusuyla, görünüşüyle büyük bir potansiyel barındıran tüketim metalarına yönlendirmeli” deyişiyse bu yeni eğilime önem atfetmiştir.

Tıpkı Pop Art ve Minimalizm gibi simülasyon ve meta heykel de, yüksek sanat ve meta kültürü diyalektiğindeki aynı döneme farklı tepkiler olarak ortaya çıkmıştır. Minimal ve Pop Art, sanata sistemli meta ve imge dünyamızla ilk kez bağlantı kuran, seri bir üretim biçimi olarak yaklaşmıştır. Bu seri üretim biçimiyle farklı bir tüketim biçimi oluşmuştur. Minimal ve Pop Art ile birlikte bu tüketim biçimi sanat alanında da hareket kazanmıştır. Seri üretim ile farklılığa dayalı tüketim sanata bir kez, bu şekilde nüfuz ettiğinde, yüksek ve değersiz biçimler arasındaki ayrımlar imge alıntısı veya konu paylaşımının ötesinde bulanıklaşmıştır. Bu bulanıklaşma, Minimal ve Pop Art’ta görünürken, meta heykelin tamamında mevcuttur. Simülasyon resminin betimleme ve soyutlamayı bir araya getirmesi gibi, meta heykel de yüksek sanat ile meta kültürünü planlı bir şekilde çökertmiştir (Foster, 2009a: 141).

Hazır-yapıt düzeneği sanat ve meta arasındaki gerilimli ilişkiyi vurgulamaktadır. 1914 yılında Duchamp bir şişe askısını sanat eseri olarak sergilediğinde, bu nesne hemen estetik değer ve neyin sanat olduğu sorularını gündeme getirmiş ve burjuva sanatında estetik değer nesnenin özerkliğine yani dünyadan soyutlanmasına bağlı olduğunu ima etmiştir. Fakat geçmişe bakarak değerlendirildiğinde bu nesne, estetik değer iki çelişkili yorumlanışını da desteklemiştir: Sanat eseri bir taraftan değişim değeri (Walter Benjamin’in deyimiyle sergi değeri) bağlamında bir meta olarak; diğer taraftan ise şişe askısı örneğinde olduğu gibi kullanım değeri açısından tanımlanır. Farklı değerler arasındaki çatışma hazır-yapıt düzeneğinin harekete geçirdiği eleştirel belirsizliğin dönüm noktasıdır. Minimal ve Pop Art’ın eşliğindeyken Jasper Johns’un Ballatine marka iki bira kutusunun bronz heykelini yaptığı 1960 yılında ise bu eleştirel düzende ne estetik değer ne estetik değer değişim/sergi değeri ile ilişkisi konusunda bir belirsizlik sözkonusu olmuştur. Burada nesnenin sanat statüsü sunumla olduğu kadar kullanılan bronz malzemeyle de garantilenmiştir. Böylece kullanım değeri sorunu estetik değer karşısında gerilemiştir; hatta tıpkı biranın bronz tarafından feshedilmesinde olduğu gibi, kullanım değeri de estetik değer tarafından feshedilmiştir. Bununla birlikte, meta heykelin ima ettiği tüketim sorunu iki şekilde ön plana çıkmıştır. İlk olarak bira

kutuları tüketim ile sanatın *değerinin belirlenmesi* arasındaki ilişkiye gönderme yapmıştır. Tüketim ve sanat koleksiyonu arasında daha ileri bir ilişkiyi de ima etmiştir. Tabii ki bu harcama olarak farklı bir tüketimdir; fakat estetik değerden ayrılamaz. Çünkü bu harcama tıpkı koleksiyoncusuna harcamalarını kısıtlama yetkisi (yani prestij) bahsettiği gibi nesneye de kısmen estetik bir değer bahsetmiştir (Foster, 2009a: 142).

Pop Art'ın nesneyi kendi imgesiyle bütünleştirerek meta estetiğine dönüştürmesi ve bunu normalleştirilmesi, Jeff Koons gibi sanatçıların kitsch ve banal olarak niteleneni sergilemesinin önünü açmıştır. Warhol gibi Koons da tüketim nesnelerini doğrudan kullanarak kültürel yapı tarafından içerilen nesnelere aracılığıyla sistemi sergilediğini ifade etmiştir. Duchamp'ın rastgele seçtiği seri üretim nesnelerini imzalayarak sanat sergilerinde göndermesindeki provokasyon, öncelikle neyin sanat olduğu konusunda bir anlayışın varlığını gerektirir. Duchamp'ın provokasyonu sanat kurumunu hedeflemektedir, o hâlde bu alana sokulan sanat nesnesi de bu provokasyondan muaf olamayacaktır. Oysa Koons, hem kültür hem de üretim çevrelerini hep birlikte kitsch nitelikli bir sanata davet etmiştir (Şahiner, 2008: 214-215).

Koons, kitle kültürünü, gerçek kültürün bir kalıntısı gibi görüp, bu kültürü gerçek kültürün duyarsız bir biçimi gibi değerlendiren anlayışı reddetmiştir. Amacı gerçek kültürü öznel olarak yeniden yorumlamaktır. Koons'un tavrı, sanat nesnesinin işlevini sorgulamaktan çok onu ifşa etmekle ilgilidir. Koons'un objeleri, sanatsal alana birer hazır nesne olarak girmeden önce hangi işlevi yerine getiriyorsa o olarak sergilenmiştir. Kendisine dair hiçbir şeyi gizlememiştir. Koons'un bu tavrı, daha önceleri Pop Art'ın öncülük ettiği bir durumu çağrıştırmaktadır. Sanatçının objelerindeki yapaylık, izleyeni bu objelerin ardındaki gerçekliğe ve bu gerçekliğin deneyimlenmesine götürmemekte ancak sanat ve toplumdaki soyutlama eğilimlerine de bir karşıtlık oluşturmaktadır (Şahiner, 2008: 215, 114-115).

1980'lerin dikkat çeken iki meta heykeli; Jeff Koons'un bir elektrik süpürgesini diğerinin üstüne yerleştirip pleksiglas malzemeyle kapladığı ve floresan ışıkla aydınlatarak sahte tarihi bulgular gibi sergilediği *Yeni İki Katlı Islak / Kuru Shelton* (1981) çalışması ile Haim Steinbach'ın kutsal kupa taklidi beş plastik kadehin yanında, formika bir rafta bir çift Jordans spor ayakkabısını sergilediği *Alâkalı ve*

Farklı (1985) çalışmasıdır. Burada sanatçı apaçık şekilde bir meta göstergesi fetişisti olarak konumlanmıştır. Duchamp, kullanım değeri olan nesnelerin değişim/sergi değeri olan nesnelerin yerine geçebileceğini gösterirken; Koons ve Steinbach'ın hazır-yapıtları Duchamp'ın tersine, sanat mekânlarındaki değişim/sergi nesnelere, kullanımlarını safdışı bırakacak şekilde sunmuşlardır. Elbetteki elektrik süpürgesi veya spor ayakkabı kullanılabilir fakat burada esas olan sergilemedir. Koons'un kutuları, Steinbach'ın rafları, nesnelerin düzenlenişi ve serginin bir bütün olarak etkisi ile Johns'tan sonra Koons ve Steinbach da kullanım değeri konusunda Duchamp'ı tersine çevirmiştir (Foster, 2009a: 142-143).

Şekil-200: Jeff Koons, *Yeni İki Katlı Islak / Kuru Shelton*, 1981.



Elektrikli Süpürgeler, Akrilik ve Floresan Lambalar, Yükseklik 252 cm, Modern Sanat Müzesi, New York, Kaynak: Marter, 2011: 68.

Şekil-201: Jeff Koons, *Michael Jackson ve Balonlar*, 1988.



Seramik, 106.7x179.2x82.6 cm, Eli Broad Ailesi Vakfı, Santa Monica, Kaynak: Tobler, 1999: 250.

Bu sanatçıların piyasadaki değeriyle, yerleştirdikleri metaların değeri de yükselmiştir. Koons hem süslü hem kitsch olan zanaat ürünleri (örneğin paslanmaz çelik tren takımı biçimindeki viski sürahileri, eğlence dünyasından ünlü kişilerin porselen heykelleri) sipariş ederken, Steinbach ise hem aşırı pahalı hem de zevksiz tüketim nesnelere (mobilya biçiminde kullanılan egzotik hayvan parçaları gibi) satın almıştır. Bu şekilde gıpta edilen sanat eseri ile lüks metalar arasında, arzu nesnelere ve üstünlük gösterme araçları olarak bir kimlik farkı olduğunu çizmişlerdir (Foster, 2009a: 143-146).

1980'lerde baş gösteren ticari eşyalara (meta) ve yüksek profil propagandasına odaklanma eğilimi 21. yüzyılda da devam etmektedir. Jeff Koons'un 2001'de 5.6 milyon dolara satılan *Michael Jackson ve Balonlar*'ı, daima milyonlarca dolara alıcı bulabilen abartılı ve sansasyonel işlerden sadece bir tanesidir. Ancak asıl önemli olan, 1980'lerin sonlarında ve 1990'larda yaratıcılık, kültür ve piyasa arasında çok bariz bir iletişimin olmasıdır. Yönetmen Tony Silver'a göre, metalaştırmanın çok fazla tipi vardır. Sözkonusu bir ürünün, bir ticari ürün mü yoksa bir sanat eseri mi olduğunu veya sokaklarda filizlenen bir akımın ürünü mü olduğunu çözmek güç olabilir. Bu çok karmaşık bir konudur. Silver bunu, sözgelimi, Hip-Hop'ın hem ticari bir güç hem de bütün dünya üzerinde çocuklara kendi tarzlarını yaratmaları için verilmiş bir şans oluşuyla örneklemiştir. Her iki durum da birlikte var olmaktadır (Aktaran: Currid, 2009: 40).

Sanatta İğrençlik Kavramı: Bu dönemde avangard sanatçıların kullandığı bir tema *iğrençlik*dir. İğrenç, özneye sadece yabancı değil aynı zamanda cinsel yönden ona yakın (aslında öznedeki panik üretecek kadar yakın) fantazmatik bir maddedir. Bu yolla, annenin bedeni (ki iğrencin ayrıcalıklı olduğu bir alandır) ile toplum düzeninin güvenliğini sağlayan babanın kanunu arasındaki zamansal geçişi etkilediği kadar sınırlarımızın, iç ve dışlarımızın uzamsal ayrımının kırılmasını da etkilemiştir. Bu durumda iğrençlik, öznelğin hem uzamsal hem zamansal olarak sorun yaşadığı, *anlamın çöktüğü* bir durumdur. Bu yönden özne ve benzer olarak da toplum sıralamalarını karıştırmak isteyen avangard sanatçıların ilgisini çekmiştir (Foster, 2009a: 193). Kristeva (1982: 18) günümüzle ilgili kültürel bir değişime gönderme yaparak; *ötek*inin çöktüğü bir dünyada artık estetik görevin (sanatçının görevinin) iğrenci bastırmak değil, gün ışığına çıkarmak, onun anlamını ve ilk bastırmanın neden olduğu dipsiz önceliğin içyüzünü kavramak olduğunu ifade etmiştir.

Simgesel düzen, iğrencin testinden geçirilirken cinsiyetlere göre genel bir işbölümü yapılmıştır. Babanın kanunu tarafından bastırılan anne bedenini araştıran sanatçılar genellikle kadınlar olurken (Kiki Smith, Maureen Connor, Rona Pondick, Mona Hayt vb.), babanın kanununu alt etmek için çocuksu bir pozisyon üstlenen sanatçılar genellikle erkek olmuştur (Mike Kelley, John Miller, Paul McCarthy, Nayland Blake vb.). Bu bağlamda baba kanunun tersine çevrilmesi anlamına gelen

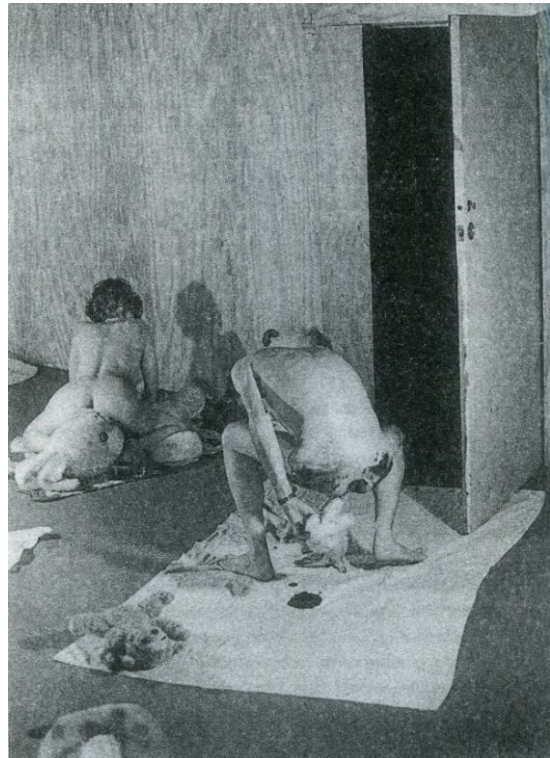
sapmayı yani sapıklığı gösteren biçimler de söz konusu olmuştur. 1990'ların başında bu meydan okuma genel olarak dışkının teşhir edilmesiyle gösterilmiştir. Çağdaş sanatta dışkıya yönelik bu eğilim, anal ve koklamayla ilgili olanın bastırılışına yönelik ilk uygarlaşma adımını simgesel olarak tersine çevirmeyi tasarlamıştır. Bu meydan okuma 20. yüzyıl sanatında güçlü bir alt akımdır ve bazı durumlarda anal erotizmin teşhiriyle ifade edilmiştir. Bu durum Duchamp'ın çikolata öğütücülerinden, Pierro Manzoni'nin *Dışkı* konservelerine, John Miller'in (1931-2002) dışkı benzeri malzemelerle yaptığı tümseklere kadar çeşitli örneklerin eklenebileceği avangard itaatsizliklerde de görülmüştür. Miller, *Dick / Jane* adlı eserinde (1991) sarışın mavi gözlü bir oyuncak bebeği kahverengiye boyamış ve onu boyuna kadar dışkı benzeri bir malzemeye gömmüştür. Mike Kelley de (1954-2012) yarattıklarını anal bir dünyada konumlandırmıştır (Foster, 2009a: 200-203).

Şekil-202: John Miller, *Dick / Jane*, 1981.



Kaynak: "Sanal", 2012.

Şekil-203: Mike Kelley, *Çocukluk Masumiyetinin Nostaljik Canlandırması* (detay), 1990.



Kaynak: Foster, 2009a: 206.

İğrenç sanatta, kayıtsız olma hâli sözkonusudur. Örneğin Kelley'in sanatında kullandığı nesnelerin çoğu (çirkin yığınlar hâlinde birbirine dikilmiş kirli oyuncak

hayvanlar, çirkin şekillerin üzerine atılmış kirli örtüler, pislik ve çöp resimleri vb.), kültürel arınma veya toplumsal bağışlanma bir yana, biçimsel şekillendirmeye bile direnmişlerdir. Bu belirsiz olma tavrı, iğrenç sanatıyla ilişkili olan iğrençlik modasına (miskin ve kaybetmişlerin, Grunge ve X jenerasyonunun modası) bağlı olan bu kayıtsız duruş, genellikle toplumsal, cinsel, etnik farklılık politikalarından bitkin düşmekten biraz daha fazlasını ifade etmiştir (Foster, 2009a: 204).

2. 4. 2. 1980'li Yıllarda Moda

1980'lere kadar, gelişen Amerika piyasasına rağmen neredeyse tamamen Avrupa merkezli olan moda sahnesi, 80'lerde tümüyle uluslararası hâle gelmiştir. Fransız haute couture'u yeni silüetler ve formların gelişimiyle önemini kaybetmeye devam etmiştir. Sadece belli sayıda zengin kadın için üretilen moda geçerliliğini yitirmiştir. Moda döngüsü artık hazır giyim ve kozmetik gibi alanlar aracılığıyla işlemeye devam etmiştir. Ancak bunlar daha fazla reklâm gerektirmiştir ve haute couture'un, büyük moda evleri için, bir reklâm mekanizması anlamında, değeri paha biçilmezdir. Bu durum büyük defilelere öncülük etmiştir; Thierry Mugler, Christian Lacroix (1951-), Jean Paul Gaultier, Karl Lagerfeld gibi önemli isimler, hayal güçlerini ve yeteneklerini sergiledikleri büyük ölçekli şovlar sunmuşlardır. Bir zamanlar modanın şekillenmesinde haute couture'un oynadığı rolü 80'lerde hazır giyim oynamıştır. Neredeyse bütün büyük firmalar kendi hazır giyim koleksiyonlarına sahiptir ve çoğu kendisini bununla sınırlı tutmuştur. Bu gelişme Amerikan, İtalyan, Japon ve Alman tasarımcılara kapı açmıştır. Calvin Klein, Donna Karan (1948-), Ralph Lauren, Giorgio Armani, Gianni Versace, Jil Sander (1943-) ve 1986'da Alman moda tasarımcısı Wolfgang Joop (1944-) tarafından Hamburg'da kurulan giysi ve kozmetik firması Joop!, uluslararası bir başarı göstermiş ve bu başarılarını artırarak sürdürmüşlerdir (Lehnert, 1999: 171).

1980'lerde ve 1990'larda hazır giyim koleksiyonlarını sunan tasarımcılar arasında, Claude Montana (1949-), Azzedine Alaia (1939-), Sonia Rykel ve Martin Sitbon da (1951-) yer almıştır (Jones, 2005: 39). Japon tasarımcıların Paris'e akın hâlinde gelmeye başladıkları 1980'lerden bu yana, bilindik uluslararası markaların, katılımcı sayısının artmasıyla moda fuarlarına seçme usulüne göre alınması sözkonusu olmuştur (Jones, 2005: 40). Bu arada medya dünyasından isimler veya

sanatçılar da sembolik sermayelerini bir gelire dönüştürme potansiyellerinin daha çok bilincine varmışlardır. Kültürel üreticiler, sembolik sermayeleri ve ekonomik kazançları arasındaki ilişkiyi kavramıştır. Rap'çi Diddy (1969-) ve şarkıcı Jennifer Lopez'in (1969-) giysi imparatorlukları yaratarak moda yön vermesi, Stephen Sprouse'un (1953-) Louis Vuitton moda evi için grafiti desenli çantalar resmetmesi, Futura ve Lee Quinones gibi sanatçıların Nike ve Adidas için spor ayakkabıları tasarlaması bununla açıklanabilir (Currid, 2009: 39-40).

Bu dönemde yükselen moda sahasında çoğunlukla, petrol zengini Orta Doğu pazarları kadar servet sahibi Amerikalılar da kâr elde etmiştir. Modayı büyüyen uluslararası moda ortamının ortaya attığı trendler belirlemiştir (Laver, 2002: 273).

Paris 1980'lerin başında moda dünyasında gerçekleştirdiği çok sayıda girişimle yeniden güç kazanmıştır. Ancak baskın olan tek ulusal endüstri olması artık pek mümkün olmamıştır. Bu dönemde kadın hareketi hız kazanmış ve bütün meslek gruplarından yüksek gelirli kadınlar moda tüketicisi olmuştur. Bununla birlikte dönemin genel moda tarzlarını tüketmeye pek istekli davranmamışlardır. Dönemin ilk hareketi şüphesiz ki *başarı için giyim* modası olmuştur. İş hayatında dahi dişiliğini ön plana koyan kadınlar artık, takım elbiseler, stiletto ayakkabılar, geniş omuzlar, dar etekler ve altın düğmeler, kemerler, halkalar, zincirler vb. aksesuarlarla ortaya çıkmıştır (Polan ve Tredre, 2009: 173).

Ancak çok sayıda alternatif tarzlar da var olmuştur. Dönemin başlangıcında Londra, Vivienne Westwood, Jean Muir, Zandra Rhodes, Katharine Hamnett, Sheridan Barnett (1951-), Sheilagh Brown, Wendy Dagworthy (1950-), Jasper Conran (1959-) ve John Galiano (1960-) gibi heyecanlı genç tasarımcılardan ve Body Map gibi moda evlerinden oluşan büyük bir grup sayesinde yaratıcı bir rönesans yaşamıştır. Onlar büyük beden görünümünden beden aldatmacasına, androjen tarzlardan şiirsel tarzlara kadar çeşitli stillere imza atmışlardır. Belçika Antwerp Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisinden 1980-1981 yıllarında mezun olan ve 80'ler boyunca modada farklı ve radikal bir vizyon sergileyen *Antwerp Altılısı*; Dirk Bikkembergs (1959-), Walter van Beirendonck (1957-), Dries van Noten (1958-), Dirk van Saene (1959-), Ann Demeulemeester (1959-) ve Marina Yee (1958-) 1985'te Londra'da koleksiyonlarını sergileyerek moda dünyasına farklı yorumlar getirmişlerdir (Polan ve Tredre, 2009: 173).

1970'lerin ortalarında Milano İtalya'nın moda başkenti olarak ön plana çıkmış ve İtalyan tasarımcılar usta tekstil kullanımlarıyla tanınmaya devam etmiştir. 1982'de Gianni Versace modern metalik bir ağ ile çalışırken aynı yıl Giorgio Armani buruşuk takım elbiseler ve keten bezi gibi elbise kumaşlarıyla uluslararası bir moda yaratmıştır. Franco Moschino (1950-1994) sütyenlerle veya oyuncak ayılarla kaplı elbiselerini sunduğu aykırı koleksiyonlarıyla İtalyan modasının kötü çocuğu olarak ün salmıştır (Laver, 2002: 274). Bu dönemde moda sahnesine çıkan Domenico Dolce (1958-) ve Stefano Gabbana (1962-) (Dolce & Gabbana) ikilisi bir klişe olan korsesi cinsel cazibeyi yeniden sunmuştur (Polan ve Tredre, 2009: 173).

Podyumlardaki teşhirci eğilime bir karşı denge olarak, en önemli hareket 80'lerin başında Japon tasarımcıların Paris'te ilk kez kendilerini göstermeleriyle gerçekleşmiştir. Rei Kawakubo (1942-) ve Yohji Yamamoto (1943-) 1981'de asık suratlı modeller, kırılmış saçlar, beyaza bulanmış suratlar veya özellikle bulaştırılmış makyajlar, eskitilmiş veya yıpratılmış giysilerle moda kavramını sonsuza dek değiştirmişlerdir. Bir resim taslağı cazibesini gündeme getirmişlerdir. Bu tasarımcılar kadın güzelliği ile ilgili Batı'ya özgü fikirlerden kaçınmış, kumaşta yapılandırılan sıradışı biçimler için bedeni bir donanım olarak kullandıkları daha ussal bir yaklaşımı benimsemişlerdir. Bu yaklaşım bütün moda takipçileri ve uygulayıcıları üzerinde büyük etki yaratmıştır (Polan ve Tredre, 2009: 173).

1980'lerin postmodern modasında sıklıkla tarihi tarzlardan alıntılar yapılmıştır. 17. yüzyıl Barok çağını, onun azametli şölenlerinin ihtişamını ve statüye çok önem veren Fransız aristokrasisini çağrıştıran yeni bir estetik görünüm; tutu, tarlatan ve krinolinin geri dönüşüne tanık olunmuştur. Bu görünüm ilk etkisini 1982'de, *tutular* (minik, tül kumaştan balerin etekleri) ile göstermiştir. Kabarık eteklerin daha uzun versiyonları 1950'lerin elegan Dior modellerini andırmıştır. İlk kez 1830'larda at kılından üretilen sert bir kumaşın çok geniş ölçülerde bir iç etek olarak kullanılmasıyla ortaya çıkan krinolinler, ilerleyen zamanlarda, çok farklı materyallerden kafes ve çember biçimlerinde üretilmiştir (Laver, 2002: 174). 1985'te Vivienne Westwood, *Mini Krinolinler* adını verdiği bir koleksiyon sunmuş ve bu koleksiyonunda kafes ve çember krinolinlerle birlikte dar korseler kullanmıştır. Bu korselerin yapısını ve kesimlerini ise 18. yüzyıl kadın giyimi üzerine yaptığı detaylı bir araştırmaya dayanarak tasarlamıştır (Buxbaum, 1999e: 131).

1980'lerde Avrupa modasına kendi yöntemlerini işlemeye başlayan Japon modacılar zamanla Avrupa hazır giyim modasına postmodern etiketli alternatif modalar sunmuşlardır (Lehnert, 1999: 173). Örneğin Yohji Yamamoto'nun tarihi estetik görünüm konseptindeki tasarımları, 19. yüzyılın ikinci yarısında Charles Frederick Worth tarafından tasarlanan *Paris arkalıya* gönderme yapmıştır. Bu, bütün bir krinolin yerine sadece eteğin arka kısmının kabarık durması için, kalçanın giysisinin altından küçük bir yastıkla desteklenmesi ile oluşturulmuştur. Yamamoto'nun, eteğin arka kısmını kabartmak için kullandığı ilave kumaşlar, kat kat ve kuyruklu bir çiçek buketini andırmıştır. Esasında *Paris arkalı* tarzı da, ilk kez 1690-1700 civarında Barok dönemde kabarık etekler olarak popüler olmuştur. Kısacası 1980'lerde bu görünüm, orijinali 1772 tarihli *Polonez etek* olan ve elbiseye şişkinlik vermek amacıyla kalça kısmında kullanılan, çeşitli yöntemlerle kabartılmış bir tasarım, bir tür tarlatan olarak yeniden moda olmuştur (Buxbaum, 1999e: 131).

Şekil-204: Yohji Yamamoto, Sonbahar / Kış 1986/87.



Şekil-205: Christian Lacroix, 18. Yüzyıldan İlham Aldığı Kısa Krinolinli Etek, Yaz 1987.



Kaynak: Mendes ve De la Haye, 2010: 235. Kaynak: Laver, 2002: 280.

Bu dönemde hemen hemen her tasarımcı kadın eteği üzerine, eteğin gelişim sürecinde geçirdiği dönemlerden alıntılar yaparak ve belli bir ironiyle ona yorum katarak, çizimler yapmıştır. Helmut Lang (1956-) bile dar kesimli siyah-beyaz

kombinasyonlarındaki kısa eteklerin arkasına bir kuyruk takarak, kabarıklıktan ve dolgunluktan uzak kalamadığını göstermiştir. Karl Lagerfeld, favori dönemi olan 18. yüzyıldan esinlenerek pastel satenden manto tarzında elbiseler ve bu yıllardaki gibi yerlere kadar uzun etekler yerine oldukça kısa ve dar olan ve dizüstü çizmelerle giyilen etekler tasarlamıştır. Gianfranco Ferre (1944-2007) ise Barok döneminden aldığı ilham kaynağını, siyah tek parça streç giysiler üzerine taktığı, bu dönemin resim çerçevelerini andıran abartılı derecede geniş altın kemerlerde göstermiştir. Birkaç tasarımcı krinolini dış giyim olarak kullanmış ve krinolin iskeletlerini görünür kılmıştır (Buxbaum, 1999e: 131).

Jil Sander, Donna Karan, Rena Lange gibi büyük hazır giyim evlerinin klasik çizgileri, Vivienne Westwood, Jean Paul Gaultier, Alexander McQueen (1969-2010), Gianni Versace gibi deneysel avangardistlerin yenilikçi tarzlarıyla dengelenmiştir (Lehnert, 1999: 172-173). Modanın *yaramaz çocuğu* Jean Paul Gaultier Dada akımından, 1950'lerin cazibesinden ve Londra kulüp sahnesinden ilham aldığı postmodern tasarımlarıyla dikkat çekmiştir (Mendes ve De la Haye, 2010: 236).

Buna rağmen 1980'lerin modası, özellikle İtalya'daki diğer postmodern ürün tasarımlarıyla kıyaslandığında, her ne olursa olsun kendini postmodernizme tamamen kaptırmamıştır. Çünkü moda bu dönemde, geniş omuzlar ve büyük beden özgürlüğü, semboller ve ticari markalar aracılığıyla kodlanma zorunluluğu gibi etkenler tarafından güçlü bir biçimde bastırılmıştır. 1980'lerin modasının sosyo-politik hareketlerle etkileşimi, sanat ve ürün tasarımıyla olan etkileşiminden daha büyük olmuştur. Evet, çeşitliliğin ve belirli etnik unsurlardan ve tarihi formlardan alıntı yapmanın keyfine varan Christian Lacroix, Neo-Barok tasarımlarıyla Gianni Versace veya silüetlerini ustaca eski zamanların ampir stillerinden oluşturan Romeo Gigli (1949-) gibi tasarımcılar var olmuştur. Ancak öngörülü olmak aynı zamanda bir *geleceğe uyum* kavramını da oyuna sokmayı gerektirmiştir. Bu geleceğe uyum, ekolojik olarak korunabilir materyallerin kullanımını hızlandırmıştır. Bu durum, doğal liflerin son teknoloji hâliyle ilgili bir konudur. Modernizmin plastikler ve sentetikler çöşkusundan sonra meydana gelen 1973 ve 1979 petrol krizleri üretim çılgınlığını azaltmış ve 1980'ler üzerinde bu durgunluğun etkileri görülmüştür (Loschek, 2009: 184-185).

Bu dönemde, 1982’de Benetton’un, fotoğraf sanatçısı Oliviero Toscani (1942-) ile yaptığı tanıtım anlaşması büyük sansasyon yaratmıştır. 1982’den 2000’e dek süren uzun soluklu anlaşmada sarsıcı reklâm kampanyaları birbiri ardına gelmiştir. Rahip ve rahibe kılığındaki iki genç insanı öpüşürken sunan veya AIDS’ten ölen genç bir adamı konu alan reklâm afişleri bunlardan sadece iki tanesidir. Bu reklâmların amacı, Toscani’nin 1984’te ilk kez yarattığı, Benetton’un *Dünyanın Tüm Renkleri* imajını tekrar tekrar doğrulamaktır (Affaticati, 1999: 114).

Temel Giyinme Biçimleri ve Siluet: 1980’lerde moda dalgası geçmişe tekrar dönüş yapmıştır. 1970’lerdeki belirsiz hatlardan sonra belirgin dış hatlar yeniden gündeme gelmiştir. Geniş kabarık omuzlar, dar kalçalar, uzun bacaklar tekrar vurgulanmıştır. Spor alanları ve iş dünyası yeni tarzların oluşumunda etkili olmuştur. Çoğu kadın erkek egemen iş dünyasına adım atmanın, erkek modasına uygun giyinerek ve dişilik işaretlerini gizleyerek daha mümkün olabileceğine inanmıştır. Bariz olarak erkek takım elbiselerinden uyarlanan kadın takım elbiseleri çeşitli kadınsı unsurlarla birleştirilmiştir. Uzun geniş ceketler, vatkalı omuzlar, kısa düz kesimli etekler veya orta uzunlukta pilili etekler, zarif ayakkabılar bu görünümün tamamlayıcılarıdır. Kadınlar, eteklere alternatif olarak *cool wool* (gözenekli, yüzde yüz yünlü, çok ince ve hafif kumaşlar) ve kaşmir gibi yüksek kaliteli kumaşlardan geniş pilili pantolonlar da giymişlerdir. Ama bununla birlikte gece kıyafetleri parlaklığını ve cinsel cazibesini korumuştur (Lehnert, 1999: 169).

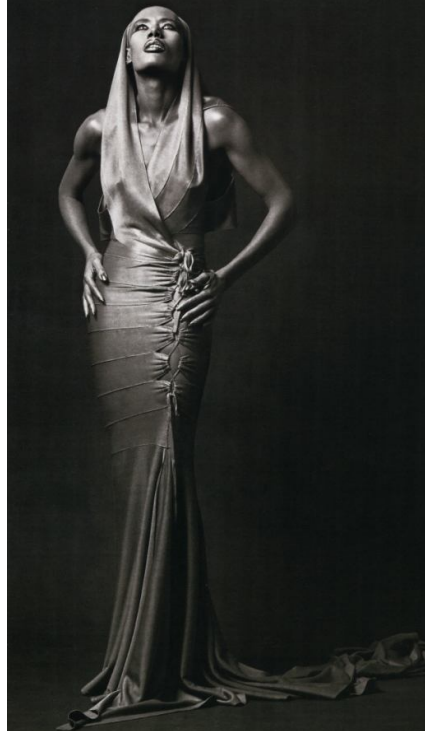
Modacılar 1980 yılını manto ve şapka yılı ilân etmiştir. Genç kız ve erkek giyiminde montlar, parkalar, anoraklar ve yelekler kullanım kolaylığı bakımından büyük ilgi görmüştür. Kapitoneli su geçirmez anoraklar, hem kentte hem dağda giyilmiştir. Kapitone; yaka, cep ve apoletlere, bazen de manto ve ceketlerin tümüne uygulanmıştır. Ayrıca lame ve dore deriden astarlanan ceket ve mantolar, transparan yağmurluklar dikkat çekmiştir (Komsuoğlu vd., 1986: 38-39). Bu dönemde yumuşak kumaşlardan bol, omuzları vatkalı ve belden pilili elbiseler, esnek ceketlerle veya trençkotlarla (içi astarlı su geçirmez perdesü) giyilmiştir (Lehnert, 1999: 170). Pantolon takımlar hâlen giyilmekte olmasına rağmen, 70’li yıllarda olduğundan daha az görülmüştür (Peacock, 1998: 7). Yakası volanlı bluzlar moda olmuştur. Dönemin başında petrol renginin yanısıra gümüş grisi, toprak kırmızısı gibi renklerle, pembe-

mor ikilisi ve zıt renkler de kullanılmıştır. Bu dönemde 1960'ların Pop ve Op Art modası ve uzay modası yeniden canlandırılmıştır. İnce ve kalın çizgileri olan geometrik desenlerden ve boyuna ince çizgilerden oluşan kumaşlar ve metalik pırıltılar saçan simli ve lame giysiler dikkat çekmiştir (Komsuoğlu vd., 1986: 38-39).

Diğer taraftan, kürkler bu dönemde kötü bir şöhrete sahip olmuştur. Etkisi giderek büyüyen çevre ve hayvan hakları hareketleri sayesinde doğanın karşı karşıya kaldığı tehlikelerin farkına varılmıştır. Lüks kürkleri için avlanarak soyu tüketilen hayvanların karşısında sessiz kalmayan hayvan hakları eylemcileri avlanmaya, tuzak kurmaya ve kürk giysi endüstrisi adına kürklü hayvanların çiftçiliğinin yapılmasına karşı savaş vermiştir. Sonuç olarak anti-kürk anti-zulüm kampanyaları başarılı olmuştur. Moda tarihinde ilk olarak, kürkler arzulanan bir lüks ya da bir statü göstergesi olarak görülmemiş, aksine bir bencillik ifadesi olarak görülmüştür. Çoğu kadın kürklerini güvelere terk etmiştir. Kürk tüccarları zor duruma düşmüşlerdir. Bu arada tasarımcılar devreye girerek çözüm üretmiş ve bu duruma sahte kürk ve kapitone ceketler tasarlayarak karşılık vermişlerdir (Lehnert, 1999: 170-171).

Gündüz giyimlerinde Prens de Gall (kareli dokunmuş bir kumaş türü) ve İngiliz tipi ekose kumaşlar, kadife, jarse ve muare kumaşlar (hareli kumaş) kullanılmıştır. Gece kıyafetlerinde modacılar ortaçağdan esinlenmişlerdir. Giysilerde simli, pırıl pırıl kumaşlar, parlak taşlar kullanılmıştır (Komsuoğlu vd., 1986: 38). Cazibe gece giyimine hükmetmiştir. Dönemin ilk zamanlarında büyük etekleri ve büyük fiyonkları, firfırları olan ipek veya saten balo kıyafetleri dikkat çekmiştir (gelinlik tasarımları da benzer tarzları yansıtmıştır). 1980'lerin geç dönemlerinde moda bu peri masalı giysilerinden, korseleri andıran straplez, balenli büstiyerler ve likralı kumaş veya deriden kısa elbiseler gibi bedeni vurgulayan tarzlara geçiş yapmıştır (Peacock, 1998: 7). Balmain, Dior, Givenchy gibi geleneksel modaevleri gece giyimi için, yapılı ve büyük oranda dekoratif kıyafetleri yeniden canlandırmıştır. Thierry Mugler ve Tunus'lu moda tasarımcısı Azzedine Alaia gibi sanatçılar ise bedeni saran giysileriyle daha genç işi, cesur ve açıkça seksi bir imaj sunmuşlardır (Laver, 2002: 273). Likralı seksi tasarımların önemli yaratıcılarından biri olan Azzedine Alaia, 1985'te Grace Jones'a moda oscarında giymesini için yaptığı, yandan bağcıklı latex tasarımıyla büyük ilgi toplamıştır (Buxbaum, 1999h: 140).

Şekil-206: Azzedine Alaia, *King of Cling*, 1987.



Kaynak: Worsley, 2011: 126.

Çoğu tasarımcı, ipek, yünlü, pamuklu, keten gibi doğal materyalleri tercih etmiştir. İtalyanlar, özellikle Giorgio Armani, buruşuk ketenlerin moda olmasına öncülük etmiştir. Ketenden veya pamuklu kumaştan yapılmış pantolonlar ve ceketler erkekler için çalışmadıkları zamanlarda giyebilecekleri moda giysiler olmuştur. Erkek giyiminde, 1970'lerin tavuşkuşu görünümü sofistike ve resmî bir şıklığı ortaya çıkarmıştır. Erkekler statüyle büyük oranda ilgili olarak, bir dönemin kabul gören yüksek kalite görünümü kadar iş tarzı ve rahatlığı bir arada sunan giysiler talep etmişlerdir. Bu dönemde tipik erkek giyimi, belden pilili düz kesimli pantolonlarla giyilen kruvaze ceketlerden oluşmuştur. Şık zamanlar için, tasarımcı markalı bir ceket çoğunlukla blucin ve açık yakalı ipek gömlekle kombine edilmiştir (Peacock, 1998: 7). Erkek modasında giysilerde Prens de Gall ve tüvit kumaşlar ve kadife yakalar kullanılmıştır. Deriden yapılmış mont ve pantolonlar dikkat çekmiştir (Komsuoğlu vd., 1986: 39). Genelde olduğu gibi bu dönemde de erkek modası kadın modasından daha yavaş değişmiştir (Peacock, 1998: 8).

Bununla birlikte 1980'ler, çoğu tasarımcının erkek giyimine de yöneldiklerine tanık olmuştur. Thierry Mugler, Rei Kawakubo-Comme des Garçons, Jean-Paul

Gaultier ve Karl Lagerfeld bu tasarımcılar arasında yer almıştır. Bu trend, özel erkek giyim defilelerini ve üyeleri arasında Joe Casely-Hayford (1956-) ve John Richmond (1960-) gibi isimlerin bulunduğu Londra'daki Beşli Grup gibi, tasarımcı topluluklarını beraberinde getirmiştir. Erkek giyiminde mevsimlik değişimlere paralel işleyiş ve Gaultier'in erkekler için tasarladığı etekler gibi uç tarzlar; Amerikan iş kıyafetleri, kolejli tarzları ve bütün dünya pazarlarındaki spor giyim popürlüğünün sürmekte olmasıyla ilintili olmuştur (Laver, 2002: 276-277).

Bu dönemde kullanılan bazı kumaşlar eski ve yeninin karışımıdır: Pamuklu ile polyester veya yünlü ile likralı gibi... Ayrıca poliamid, suni ipek ve naylon da bir arada kullanılmıştır. Bu kumaşlar boş zaman giysileri ve deniz giysilerinde kullanılan parlak renkler ve canlı renkli motifler oluşturmak için kumaş boyama işlemine elverişlidir. Bu dönemde boş zaman giyimi ve spor giyim, rahat giyimle (casual) birleşmiştir. Beyaz spor ayakkabılar ve basketbol şapkaları gençler arasında çok yaygın iken eşofmanlar sokaklarda çokça görülmüştür (Peacock, 1998: 8).

Bu dönemde spor, modayı en çok etkileyen unsurlardan biri olmuştur. Dönemin popüler sporu aerobik; fosforlu renklerde üretilen taytlar, body'ler, aerobik shortları, büstiyerler, tulumlar, saç bantları, tozluklar vb. ile spor giyim modasını yönlendirmiştir. Salon sporlarında kullanılan giysi tasarımları, naylon ve likra kumaşlardan üretilmiştir. Salon sporları giysi modası bütün dünyaya hızla yayılmış, korse gibi giyilen likra ve jarse body'ler kadınlara kullanım açısından büyük kolaylık getirmiştir. Kayak sporu için tasarlanan kayak kıyafetleri, ünlü moda evleri tarafından da lanse edilmiştir (Dereboy, 2004: 178).

Vücudu saran tarzlar, 1980'lerin moda pazarlarında geniş tarzlarla birlikte var olmuştur. Bol süveterler bu dönemlerde moda olmuş ve uzun yıllar etkisini sürdürmüştür. Bol giyim tarzları, atletik bedenler için rahat bir giyim tarzı iken aynı zamanda atletik olmayıp kilo fazlalıkları olan bedenler için de bir sığınak görevi görmüştür. Bunlar fiziksel hareketlerin kısıtlanmasını önlemiş ve rahat bir yaşam sunmuştur (Lehnert, 1999: 170).

Mayo sektöründe 1980'lerin sonlarına doğru *kadınlığa dönüş* adı verilen trend hakim olmuş ve vücut hatlarını vurgulayan kadınsı zerafet önem kazanmıştır. Hiçbir dönemde görülmeyen turuncu, pembe gibi renk kombinleri 80'li yılların mayolarında

ön plana çıkmıştır. Straplez, asimetrik kesimli mayolar ile fırfırlı ve yandan iplerle bağlanan minik bikiniler bu döneme damgasını vurmuştur (Dereboy, 2004: 178).

Lüks iç çamaşırı modası yeniden canlanmış, günlük iç çamaşırların yanısıra ipek, dantel vb. kaliteli kumaşlardan üretilen fantastik iç çamaşırları popülerlik kazanmıştır. İpek, saten ve dantelden sabahlık-gecelik, bluz-şort, sütyen-şort takımlar, gepiyerler dikkat çekmiş derin paçalı, kuplu likralı korseler iç çamaşırı modasını oluşturmuştur. Klasik beyaz, bej, siyah, pastel renklerin yanı sıra parlak renkler ve çiçekli, puantiyeli desenler de kullanılmıştır (Dereboy, 2004: 178-179). 1980'lerde sütyen dış giyim olarak kullanılmaya başlamıştır. Jean Paul Gaultier ironik görsel bir yorumla, sütyeni ince çizgili takım elbise ile kombinleyerek sunmuştur. Vivienne Westwood, sokak giysileri üzerine retro tarz iç çamaşırlarını yerleştirmiştir ve yüzyılın sonunda likra ve elastik sayesinde daha katlanılabilir hâle soktuğu korseyi popülerleştirmiştir. Metal ve deriden zırh göğüslükler ve Türk modacı Rıfat Özbek'in (1953-) kemik malzemeli göğüslük örneği modada geçici dalgalar yaratmıştır. Bu dönemde Amerikan iç giyim markası *Victoria's Secret* ve İtalyan iç giyim markası *La Perla*, dantelli ve lüks giyinmeye hevesli olan kadınlar sayesinde büyük kâr elde etmiştir (Richards 1998c: 27).

1980'lerde hem kadınlar hem de erkekler için aksesuarlar sadeleştirilmiş ve yüksek kalite göze çarpmıştır. Kadın ayakkabıları orta uzunlukta kibar topukları olan arkadan bağcıklı ayakkabılardan, dantelli veya tokalı ve askılı erkeksi tasarımlara kadar uzanmıştır (Peacock, 1998: 8). Dönemin başlarında genç kızlar, Sindirella ve bale tipi ayakkabılarla, mokasen ve basket tipi ayakkabılar giymişlerdir (Komsuoğlu vd., 1986: 37). Aynı zamanda diz boyunda, yüksek çivi topuklu veya daha alçak *Küba topuklu* kovboy çizmeleri popülerleşmiştir. Erkekler ise iş kıyafetleriyle klasik ayakkabılar tercih ederken günlük giyimlerinde renkli bez ayakkabılar kullanmışlardır. Süet ve deri ayakkabılar da tercih edilmiştir (Peacock, 1998: 8). Emma Hope'un uzun hatlı heykelsi ayakkabıları modayı mükemmel bir biçimde tamamlamış, Kanadalı-İngiliz moda tasarımcısı ve kendi adını verdiği uluslararası bir ayakkabı markasının yaratıcısı olan Patrick Cox (1963-); Body Map, John Galliano ve Vivienne Westwood için yaptığı radikal tasarımlarıyla ayakkabı tasarımı kariyerini bu dönemde başlatmıştır. Manolo Blahnik'in (1942-) fevkalade zarif el yapımı ayakkabıları uluslararası moda pazarlarına hizmet etmiştir (Mendes ve De la

Haye, 2010: 228). Yetmişlerin Doc Martens botları bu dönemde önce podyumlarda haute couture statüsü kazanmış, sonra sokaklara bildiğimiz bot olarak geri dönmüştür (Yapp, 2005h: 258).

Şekil-207: Patrick Cox, Platform Ayakkabı, 1984.



Kaynak: Doe, 1998: 15.

Şekil-208: Manolo Blahnik, Bağciksız Gece Ayakkabısı, 1989/90.



Kaynak: "Sanal", 2012.

Ayakkabı stillerini, yuvarlak dilimli, zarf tipi, omuzdan askılı, büyük cepli, spor dikişli veya kare formlu çantalar tamamlamıştır. Yılan derisi ve hasır gibi değişik malzemelerden üretilmiş renkli çantalar da 80'lerin yaz koleksiyonlarında popüler olmuştur (Dereboy, 2004: 180). Saydam plastikten yapılan çantalar ilgi görmüştür (Komsuoğlu vd., 1986: 39). 1985'te Prada'nın naylon sırt çantaları, zarif, sportif seyahat çantaları için zemin hazırlamıştır (Worsley, 2011: 78).

Bu dönemde iş kadını modasının yaygınlaşması ile şapkalar günlük hayattan çıkarılmıştır. Daha çok defilelerde, sayfiye yerlerinde, yarışlarda ve düğünlerde kullanılan aksesuarlar hâline gelmiştir. Kadınların özel günlerde kullandıkları şapkalar geniş siperlerle çevrelenmiştir. Bereler, drapeli kepler, kalpak türü fotr şapkalar, Chanel stili şapkalar, yazları ise hasır şapkalar kullanılmıştır (Dereboy, 2004: 180; Peacock, 1998: 8). Erkekler, düğün kıyafetlerini tamamlayan şapkalar haricinde, bu dönemde nadiren şapka kullanmışlardır. Bununla birlikte spor faaliyetlerindeki kasketler yaygın biçimde kullanılmaya devam etmiştir (Peacock, 1998: 8). Stephen Jones (1957-) kendisini, zanaatını avangard ve çoğunlukla esprili bir estetikle birleştiren modern bir şapka tasarımcısı olarak tanıtmıştır. Kirsten

Woodward, Karl Lagerfeld için yaptığı şapka tasarımlarında sürreal materyaller kullanmıştır (Mendes ve De la Haye, 2010: 228).

1980'lerin başlarının takı ve süsleri geçmiş yıllara has bir özellik taşımıştır. Modacıların *ay ışıĒı* modası diye adlandırdıkları, çoĒu plastik maddelerden yapılan küpe, kolye, bilezik, kemer gibi takılar parlaltılı ve yaldızlıdır (KomsuoĒlu vd., 1986: 39). Yanı sıra mat ve parlak altın küpeler, büyük yüzükler ve kolyeler moda olmuş inci yeniden ön plana çıkmıştır. Cartier gibi ünlü firmaların tasarladığı pırlanta, yakut, zümrüt taşlarla bezeli kedi, panter, kertenkele, kuş vb. hayvan figürleriyle çiçekli dekoratif figürler mücevherlerde farklı bir imaj oluşturmuştur (Dereboy, 2004: 180). Bu dönemde ve 1990'ların başlarında geniş yuvarlak gözlükler yerini açılı çerçevelere ve Ray-Ban Wayfarer gibi koyu mercekli gözlüklere bırakmıştır (Worsley, 2011: 80).

Bu dönemde Brook Shields (1965-), Meryl Streep (1949-) ve Wales Prensesi Diana'nın (1961-1997) saç rengi ve biçimi idol olarak seçilmiş, Kim Basinger'in (1953-) daĒınık saç tarzı ile düz, doĒal taranmış saçlar veya sıkıca toplanmış İspanyol stili topuzlar moda olmuştur. Kadının iş yaşamına girmesiyle kısa, küt kesimli ve koyu renk saçlar dönemin sonlarında moda olmuştur (Dereboy, 2004: 181). *Afrika telgrafı* denilen örgülü, bukleli, bol kıvrımlı bir tarz da sergilenmiştir. Saç tasarımcıları, Afrikalı kadınların özel törenlerde yaptıkları saç şekillerinden etkilenmişlerdir (KomsuoĒlu vd., 1986: 39). 80'lerde makyaj kişinin yüz, göz, cilt ve saç rengi gibi özelliklerine göre yapılmıştır. Pudra ve fondötenin cilde zarar verdiği düşünülerek kullanımı azaltılmış, cilt bakımının önemini kavrayan kadınlar bu konuda daha bilinçli davranmışlardır (Dereboy, 2004: 181).

Medya Dünyasından Moda Rol Modeller: 1940'larda ve 1950'lerde sinema çok raĒbet görmüştür. Ancak 80'lere televizyon ve video hükmetmiştir. Bunlar moda trendlerinin yayılmasında etkili olan kanallardır. Dallas ve Hanedan gibi diziler modayı, daha önce hit sinema filmlerinin yaptığından daha çok etkilemiştir. Şık saç tarzı ve giyimiyle güçlü Amerikan kadını imajı *başarı için giyim* tarzının popülerliğine büyük oranda katkıda bulunmuştur. Modaya ilgi gösteren erkekler, 1984-1989 tarihleri arasında NBC kanalında yayınlanan ve büyük yankı uyandıran Amerikan polisiye dizisi *Miami Vice*'da Don Johnson'ın canlandırdığı dedektif

James *Sonny* Crockett'ın kusursuz görünümlü rahat tarzından ilham almışlardır. Crockett beyaz pantolonlarla pastel tonda ceketler ve tişörtler veya koyu renkli, düz kesimli takım elbiseleri popülerleştirmiştir. Bu gibi yıldızlar uzunca bir süre erkekler için moda dünyasında yeni bir dönem başlatmıştır (Lehnert, 1999: 168-169).

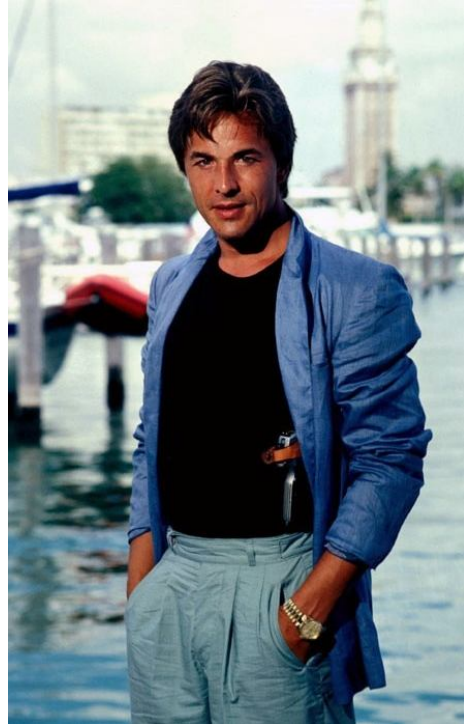
Prenses Diana, Prens Charles ile nişanlanmasının halka duyurulmasından 1997'de trajik ölümüne kadar bir medya starı olmayı sürdürmüştür. Prenses Diana meşhur gelinliğinden, artık kullanmadığı özel tasarım elbiselerine kadar çoğu giysisini, maddî karşılığı yardım kuruluşlarına bağışlanmak üzere müzayedelerde satışa sunmuştur. Faal olduğu dönem boyunca modada trend belirleyici olmuştur. Diana, kraliyet ailesinin pahalı ancak klasik zevklerini modaya başvurarak değiştirmek yoluna gitmiştir. Tüm dünyadan genç kadınlar onun değişen tarzlarını takip ve taklit etmişlerdir (Lehnert, 1999: 169). Diana, Britanya'daki en iyi terzilerin ve modacıların tanıtımını yapmış, gelinliğini diken Bellville Sassoon moda evini, Bruce Oldfield (1950-), Catherine Walker (1945-2010) ve Emanuel Kardeşler gibi modacıları üne kavuşturmuştur (Jones, 2005: 41).

Şekil-209: Dikkat Çekici Giyim ve Kraliyet Stiliyle Diana 1983'te Bir Düğünde.



Kaynak: Yapp, 2005h: 261.

Şekil-210: Miami Vice Dizisindeki Rolüyle Don Johnson.



Kaynak: "Sanal", 2011.

Müzik piyasası ve pop starlar modaya yoğun biçimde yön vermeye devam etmiştir. Madonna (1958-), serseri korseleri, file taytlarla giydiği mini etekleri ve incik boncuklarıyla muhtemelen 1980'lerin en önemli moda ikonudur (Worsley, 2011: 128). Modada gösterişlilik unsuruna büyük oranda katkı sağlamış ve aynı zamanda fetiş (saplantı) modasının güçlü bir tanıtıcısı olmuştur. Kendisini sıkı çalışan, bedenini formda tutan, hırslı kadın modeli olarak sunmuştur. Amerika ve Avrupa kültürel tarihi dişilik klişesinde etkili olmuştur. Madonna, şovlarında ve kliplerinde hem domestik hem de yüksek oranda seksi bir tavır sergilemiştir. Bu tip bir dişiliğin ve erotizmin etkileri doğal dişiliğe gönderme yapmaktadır. Kostümleri kendini sergilemesinde önemli etken olmuştur. Bu kostümler daima seksi, bedeni vurgulayıcı ve tamamıyla fetişistik elementlerden meydana gelmiştir. Madonna'nın *Blond Ambition Tour* adlı konser turnesi (1990) için Jean Paul Gaultier tarafından tasarlanan korseler önemli bir şöhret kazanmıştır (Lehnert, 1999: 167-168).

Şekil-211 ve 212: Madonna ve Özenle Yaratılmış Özensiz Kılığı, 1985 (solda) ve Madonna'nın Hayranlarına Sunduğu Stil.



Kaynak: Yapp, 2005h: 272.



Kaynak: Yapp, 2005h: 273.

1970'lerde giyim in cinsiyeti kodlama ve belirleme biçimlerine radikal bir saldırıda bulunan David Bowie, maço temaları ile birleştirdiği giysileri, göz makyajı, abartılı perukları ve takılarıyla açıkça travesti imajını yansıtan ilk şarkıcı olmuştur. Bu tarz sonraki dönemlerde birçok grubun ve hayranın kopyalayacağı bir dizi yeni görsel sembol sunmuştur. Bowie'nin bu görünüşü 1980'lerin başlarında, Londra

kulüplerinde yeniden canlandırılmış ve kapsamı genişletilmiştir. Bu akım, John Colins tarzı saçlarıyla tamamladığı tarzında, eteklere ve çok sayıda takıya yer veren şarkıcı Boy George'u (1961-) etkilemiştir. 1980'lerin sonlarında *Heavy Metal* ile özdeşleştirilen bu popüler imaj, uzun saçlar, takılar, siyah deri ceketler, dar blucinler, çizmeler ve motosiklet kasklarıyla birleştirilmiştir (Aktaran: Crane, 2003: 242-243).

Başarı İfadesi Olarak Moda ve Büyük Beden Görünümü: 1980'lerde aykırı bir eğilim gelişme göstermiştir. Moda özgün bir bireysellik ifadesi olma gerekliliğinden vazgeçmiş bunun yerine birtakım başarıları ifade etmek için kullanılmıştır. Başarı ekolü doğallık ideolojisini gölgede bırakmıştır. Çoğu insan için iş başarısı hayatın önemli bir amacı olmuştur. 1970'lerin sosyo-politik kavgaları bitmiş, kişisel hırs ve maddesel hedeflere odaklanılmıştır. 80'lerde baskın kuvvet, barış ve nükleer karşıtı harekettir. Diğer taraftan kadın hareketi üyelerinin sürekli artarak çoğaldığı görülmüştür. Kadınlar eşitlik için savaşmış ve güçlükleri aşmaya çabalamışlardır (Lehnert, 1999: 166). Kadın erkek eşitliği ve kariyer yapma gibi etkenler, kadınların hayatına nüfuz etmiş modayı da aynı hızda değiştirmiştir (Buxbaum, 1999i: 122).

Bu dönemde kadınlar da erkekler gibi minimal şıklığı amaçlamıştır. 1970'lerde çalışan kadın giyiminin bir ifadesi olarak bulunan *yönetici görünümü* (executive look), 80'lerde *güç giyimi* (power dressing) olarak bilinen tarza dönüşmüştür. Bu tarz, erkek silüetinden ilham almış ve kadınsı kısa etekler ve vatkalı omuzlu geniş ceketlerle oluşturulan tayyörlerle cisimleşmiştir. Bel hattını sıyrıp geçen ve kalça hattını gizleyen ceketler omuzlarda askıda durur gibi durmuştur. Bu görünüm güçlü ve agresif bir görünümdür (Peacock, 1998: 7). Kadınlar bu büyük beden giysilerle kendi bedenlerini inkâr etmeye başlamışlardır (Buxbaum, 1999i: 122).

Walter Seitter, *Güçlü Cinsiyet* isimli makalesinde, bedeni, bir hammadde deposu, deneysel bir alan ve moda için bir şov alanı olarak tanımlamıştır. Bir grafik çerçeve veya sınır çizgisi olarak silüet giysinin en çarpıcı özelliklerinden biridir. Darlık ve bolluk dönüşümlü olarak moda trendi olmakta ve bu biçim zenginliği karşı uçlar arasında sürekli dalgalanmaktadır. Beden oranları, değişen zamanlarla birlikte değişen kriterlere uygun hâle getirilebildiği gibi giysi silüeti estetikleri de bazı belli geometrik formlara (daireler, kareler, üçgenler vb.) göre tasarlanabilir. Beden şekli veya hatlarındaki değişimler, jimnastik, vücut geliştirme, zayıflama diyeti, plastik

cerrahi veya giysi hileleri gibi yöntemlerle gerçekleştirebilmektedir. Bu dönemde vatkalı omuzlu geniş ceketler, erkek gömlekleri, tişörtleri ve XL, XXL ceketlerde yüzecek kadar minyon kadınlar dâhil tüm kadın bedenlerinin görünüşünde etraflı bir genişlemeye yol açmıştır (Buxbaum, 1999i: 122). Erkek silüetinden esinlenen bu büyük beden görünümü, 1980'lere damgasını vuran *güç giyimini* yaratmıştır.

Dönemin modasının, başarı ekolüne hizmet etmesine 1975'te yayımlanan, giyim bir insanın iş hayatında ve özel hayatındaki başarısına etkisini konu alan bir kitap öncülük etmiştir. *Başarı İçin Giyim* isimli bu kitap yayınlandığında modada büyük bir heyecana sebep olmuştur. Kitabın yazarı John T. Molloy, hırslı, profesyonel erkeklerin kurumsal basamakları tırmanmalarında onlara yardım eden bir giyim sistemini ileri sürmüştür. Kitabında, New York Manhattan'da *Moda Bulvarı* olarak ünlenen her zaman hareketli ve gösterişli bir mekân olan *7. Bulvar*'ı, erkekleri kazandığı paralara göre değerlendiren bir şeytan imparatorluğu şeklinde nitelendirerek sert bir dille eleştirmiştir. 1977'de bu kitabın devamı niteliğinde olan *Kadının Başarı İçin Giyim Kitabı* yayınlanmıştır. Kadın giysileri satan Alcott & Andrews gibi birçok firmanın, 20. yüzyıl kadın modasının en düşük noktası olarak da tartışma yaratan bu giyim tarzına gösterilen talep üzerinden harekete geçmesi ve büyük yatırımlar yapması, Molloy'un moda endüstrisi değerlendirmesini doğrulamaktadır. Bu giyim tarzı aynı zamanda, sanki kurumsal fakat kadınsı bir tarzda giyinen iş adamlarını çağırıştırılmıştır (Szabo, 1999a: 124).

1980'lerin başarılı gençleri, *young upwardly mobile professionals* veya *young urban professionals* (potansiyel vadeden genç uzmanlar) teriminin kısaltılmışı olan *Yuppie* takma adıyla anılmışlardır. Bu *adam olacak çocuk* dönemi, başarı için giyinme ilkesini benimseyenler arasından milyonerler ortaya çıkarmıştır (bu milyonerlerin yanısıra, Microsoft'un önemli adamı Bill Gates gibi bu ilkeye zıt düşecek biçimde salaş giyenen ancak üstün başarıyı da elde eden kişiler de vardır). Moda artık düşman değil bir dost olmuştur ancak bunun da maddî bir bedeli vardır. Ralph Lauren-Polo'nun polo oyuncusu, Chanel'in iç içe geçmiş C'leri gibi tanınmış logolarla donatılan gösterişli giysiler ve aksesuarlar, Molloy'un kitabında tanımlanmış olduğu türden bir *başarıya bağlı hayati değişimi* yansıtmaya gücüne sahiptir. Zengin giyinmek insanların asıl hedefi değildir. Bu sadece çoktan elde ettikleri başarıyı ifade etme biçimlerinden biridir (Szabo, 1999a: 124).

Erkekler için, 1987’de *Wall Street* filminde Michael Douglas’da (1944-) görüldüğü gibi, Hermés marka bir kravatla kombine edilen üniforma bir güç elbisesidir. Kadınlar için ise gücü yansıtmamanın yollarından biri, Donna Karan imzalı çekici, geniş omuzlu tayyörler olmuştur. 1988 *Çalışan Kız* filminde Melanie Griffith’in “iş için bir kafaya, günah için bir bedene sahibim” sözü, kadınların başarı için giyim tarzına açıklık getirici niteliktedir. Karl Lagerfeld’in yeniden hayat verdiği klasik Chanel takım elbiselerini giyen kadınlar, üst tabakadan ve terzileri jean’lerle haşır neşir eden alışkanlıkları yıkacak kadar özgüvenli ve ateşli bir profil sergilemişlerdir (Szabo, 1999a: 124). Paris’te Thierry Mugler, Claude Montana, Azzedine Alaia ve bazen de Jean Paul Gaultier bu başarı ve güç görünümünün esprili bir versiyonunu gerçekleştirirken, İtalya’da Giorgio Armani, Gianni Versace, Amerika’da Halston, Geoffrey Beene, Calvin Klein, Donna Karan ve bazen Ralph Lauren ciddi ve asil bir versiyonunu yaratmıştır. İngiltere’de Paul Smith (1946-) ve Margaret Howell (1946-) gibi minimalist tasarımcılar ise klasik sunuma ayak uydurmuşlardır (Polan ve Tredre, 2009: 173).

Şekil-213: Giorgio Armani, Sonbahar / Kış 1984/85.



Kaynak: Szabo, 1999a: 125.

Şekil-214: Calvin Klein, Sonbahar / Kış 1983/84.



Kaynak: Laver, 2002: 276.

Şekil-215: Thierry Mugler; 1988, Polyester-Triasetat Karışımı (solda); 1990, Sekiz Renkli Yünlü Gabardinden Patchwork (ortada) ve 1980'ler, Yünlü Gabardinden Geniş Omuzlu Ceket Tasarımı (sağda).



Kaynak: Fukai ve Suoh, 2002: 625.

1990'larda başarı görünümü daha ustaca işlenmiştir. 80'lerde olduğu gibi yine seksi bir tavrı vardır. Özellikle Gucci moda evinin tasarımcısı Tom Ford'un (1961-) bu dönemde sunduğu *ofis kızı* koleksiyonundaki yüksek topuklu ayakkabı ve ince çizgili pantolon takım kombinasyonu bu tavrı örneklemiştir. 1980'lerin güç görünümü elbiseleriyle kıyaslandığında, 1990'ların Jil Sander, Calvin Klein veya Helmut Lang tarafından tasarlanan döpiyesleri oldukça gösterişsizdir. Ancak her biri, modern iş ortamında mücadele etmek için önemli olan yeterlik ve entelektüellik imajlarını yansıtmıştır (Szabo, 1999a: 124).

Modada Atletik Tarzlar ve Beden Ekolü: Spor giyim 20. yüzyıl modasında merkezi bir rol oynayarak giyim konusunu hiç kimsenin ummadığı bir biçimde değiştirmiştir. Moda ve spor giyim kalıcı bir şekilde birbirine geçmiştir (Worsley, 2011: 64).

1980'ler, beden modasının, vücut geliştirme ve aerobik saplantılarının dönemidir. Geçerli olan güzellik ideallerine göre vücudu şekillendirme özverisi bir bireyin öz disiplin seviyesine işaret etmiştir. Bu yüzden güzel bir beden diğer alanlardaki başarılarla ilişkilidir. 70'lerin moda kelimesi olan *kendini gerçekleştirme*, 80'lerde *kendini şekillendirme* biçiminde gündeme gelmiştir. Güzel beden, sağlıklı

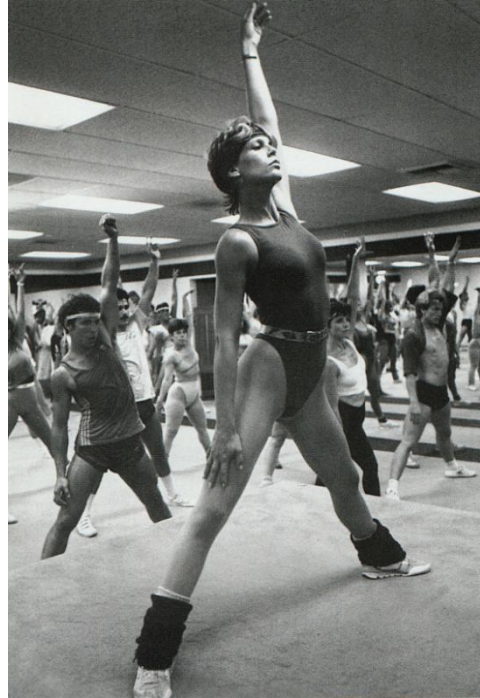
beslenme, iştahı azaltma, vücut geliştirme ve aerobik egzersizlerinin sonucu olarak ortaya çıkan güçlü, atletik beden olduğu düşünülmüştür. Vücut geliştirme, önceleri kadınların, hoş görünmeyen kas yapısı korkusuyla uzak durduğu, sert erkeklerin talep gösterdiği bir spordur. Bununla birlikte zamanla kadınlar için bile kabul edilebilir bir hâle gelmiştir. Kadınlar artık daha fazla yumuşak ve narin olarak anılmak yerine güçlü ve sağlıklı olarak anılmak istemişlerdir. 50'lerin dokunulmaz kadını veya 60'ların sıska Twiggy'si ya da 70'lerin kokain bağımlıları artık ideal değildir. Bu dönemin ideali, ne istediğini bilen çok güçlü, hırslı ve aynı zamanda belirgin biçimde dişiliğini vurgulayabilen kadınlardır (Lehnert, 1999: 166-167).

Şekil-216: Tenis Yıldızı Suzanne Lenglen, Patou Tasarımı Spor Kıyafetiyle, 1926.



Kaynak: Worsley, 2011: 65.

Şekil-217: Jamie Lee Curtis *Perfect* Filminde Antreman Kıyafetiyle, 1985.



Kaynak: Yapp, 2005h: 270.

Spor faaliyetlerinin moda dünyasını yönlendirmesi ve atletik tarzların oluşumu 1970'li yılların sonlarına dayanmaktadır. Vogue dergisinin 1977 Nisan sayısında Amerikan televizyon yıldızı Farah Fawcett'in (1947-2009), Nike'ın Cortez işbirliği ile kadınlar için ürettiği *Senorita Cortez* spor ayakkabılarıyla kayak yaparken çekilmiş bir fotoğrafına yer verilmiştir. 1981'de Olivia Newton-John (1948-), *Fit Olmak İstiyorum* adında bir şarkı yapmış ve bu şarkıya fitness aletleri ve spor kıyafetleri içinde geçen bir klip çekmiştir. Moda da günden güne sivrilen bu akıma

ayak uydurmakta geç kalmamıştır. Atletik tarzlara yönelen modanın hızına ayak uydurmak isteyen üreticiler de yeni gardrop düzenlemelerine başlamış, eskiden buz pisti, kayak alanı ve havuz gibi alanlara uygun düşmeyen; akrilik, likralı, poliüretan, paraşüt ve havlu kumaşlar ve parlak fermuarlardan giysiler üretmişlerdir. Şapka siperleri, güneş ışınlarıyla savaşmak için bir kalkan olarak değil bir moda aksesuarı olarak kullanılmıştır (Szabo, 1999b: 109).

Ünlü bir sigara şirketi *Virginia Slims* bile bu sportiflik modasına uymuş ve 1977'deki reklâmlarında, Carol Horn (1936-) tarafından tasarlanan Ginny Jogger takma adlı, kırmızı polar kumaştan bir eşofman takımının tanıtımını yapmıştır. Bu sağlıklı ve formda kalmakla ilgisi olmayan ürünün çarpıcı reklâm tasarımında dahi dönemin sportif şıklık anlayışına dikkat çekilmiştir (Szabo, 1999b: 109).

1970'lerin sonunda Amerikalı tasarımcı Norma Kamali (1945-) spor giyimin moda sahnesine girmesinde; fırfırlı mini eteklerin, saç bantlarının, tulumların, tek parça streç giysilerin ve tozlukların tanıtılmasında etkili olmuştur (Laver, 2002: 272).

Şekil-218: Virginia Slims Sigaraları, Ginny Jogger, 1977.



Kaynak: "Sanal", 2011.

Şekil-219: Norma Kamali, Pamuklu Trikodan Spor Giysi Tasarımı, Sweats Koleksiyonu, İlkbahar 1981.



Kaynak: Mendes ve De la Haye, 2010: 251.

1959'da Du Pont tarafından geliştirilen streç likralı lifler bu dönemde sıkça kullanılmış ve spor giyimin yanısıra diğer moda giysilerin de tasarlanmasında önemli bir rol oynamıştır. Spor giyim trendinde etkili olan bir diğer fikir babası, 1970'lerin sonlarından itibaren sahneye futbol kıyafetleri ve eşofmanlarla çıkan müzisyen Bob Marley'dir (1945-1981). 1980'lerin ilk yıllarında eşofmanlar ve spor ayakkabılar şehirli zenci gençler arasında bir üniforma olmuş ve sonrasında her yaşta kadınlar ve erkekler tarafından rahat bir günlük giyim olarak benimsenmiştir (Laver, 2002: 272-273).

Aerobik ve koşu 1980'lerin popüler sporları olup cinsel bir çekiciliğe sahip olmuştur. Moda, sporun cinsiyetle buluştuğu noktada yer almıştır (Szabo, 1999b: 109). Bu görünümü tamamlamak için kadınlar parlak renkli tişörtler veya pamuklu örme kumaştan üst giyimler, tozluklar, parlak şapka içi ter tutucu bantlar ve özel aerobik ayakkabıları giymişlerdir. Bu atletik moda kısa zamanda gündelik moda kadar yayılmış ve ister atletik olsun ister olmasın bütün kadınlar acilen tozluklar ve tenis ayakkabıları, saç bantları edinmişlerdir. Sporlara aktif olarak katılmayanlar veya vücut çalışmayanlar da sanki bu aktiviteleri yapıyorlarmış gibi görünmüşlerdir (Lehnert, 1999: 167).

Şehirlerde çocuklar, 1970'lerde basketbol kahramanlarından, 1990'larda kaykaycılara kadar favori spor yıldızları gibi giyinmişlerdir. Güçlü spor markaları spor yıldızlarının etkisinin farkına varmış ve Nike Michael Jordan (1963-), Adidas ise David Beckham (1975-) gibi ünlü sporcularla ürünlerini tanıtmak ve satışlarını artırmak için anlaşma yapmışlardır (Worsley, 2011: 64).

Moda tasarımcıları tasarımlarında yeni spor kumaş teknolojilerinden ilham almışlardır. 1990'larda yan ürün olarak spor markalarını tanıtmışlardır. Bunlar arasında, Ralph Lauren tarafından kurulan *Polo Spor*, Miuccia Prada (1949-) tarafından kurulan *Prada Sport*, Donna Karan tarafından kurulan *DKNY Active* gibi markalar bulunmaktadır. Bu arada spor markalarıyla tasarımcı işbirlikleri de kurulmuştur. Yohji Yamamoto, Adidas; Alexander McQueen, Puma; Rei Kawakubo ise Speedo için çalışan modacılar arasında yer almıştır (Worsley, 2011: 64).

Atletik görünüm Amerika'da doğmuştur fakat uluslararası modacılar çabucak bu tarzın bir parçası hâline gelmiştir. Bugün meşhur spor ve doğa giysileri üreticileri The North Face ve Marmot tarafından satılan ileri teknoloji ürünler, örneğin dağcı

olmaya özenen ama hiç dağ görmemiş kişiler gibi ilgili ilgisiz birçok insan tarafından giyilmektedir (Szabo, 1999b: 109).

Sokak Giyimi: Modada *sokak giyimi* terimi, insanların sokakta giydiği giysilerden daha fazlasını ifade etmektedir. Bu terim, 1980’lerde New York’ta başlayan şehirli gençlik hareketi ve giyim tarzına gönderme yapmaktadır. Bu tarz, şehirli, sportif ve kullanışlı olan kayak ve sörf kültürünü, Hip-Hop, Punk ve Rastafarian vb. giyimini içermektedir (Worsley, 2011: 182).

Sözgelimi, beyaz gençlerden oluşan New York grubu Beastie Boys 1986’da Punk etkili Hip-Hop albümleri *Licensed to III* ile sahneye çıktıklarında, spor ayakkabıları, kapüşonlu ceketleri ve markalı tişörtleriyle bu kentli sokak görünümünü canlandırmışlardır. Grup üyeleri Volkswagen sembolünü arabalardan sökerek bir zincirle boyunlarına asmışlardır (Worsley, 2011: 182).

Şekil-220: Sörfçü Tarzıyla Benzerlik Gösteren Kaykaycı Tarzına Bir Örnek, Banbury / İngiltere, 1987.



Kaynak: Polhemus, 1997: 86.

Şekil-221: Londra Notting Hill’da Rastafarianlar, 1980’lerin Ortaları.



Kaynak: Polhemus, 1997: 78.

Bazı kesimlerce, Paris'teki tasarımcı modası dalgası fazla resmî ve can sıkıcı görülmeye ve yüksek meblağda fiyatlandırılmaya başladığından, bu yeni sokak tarzlarının zamanlaması mükemmel olmuştur. Sokak modası kültürü resmî olmayan giysiler sunan daha *cool* sokak markalarının oluşmasına yol açmıştır. Nispeten daha az maliyetli bu görünüm modern ve daha genç bir yaklaşım sergilemiş ve tahrik edici bir yeraltı hissi uyandırmıştır. Bu tarz, podyumlardan ve lüks tasarımcı butiklerinden uzak bir yaşam süren ama aynı zamanda şehrli markalara da değer veren ve Punk, Hip-Hop, Graffiti, sörf, kayak gibi müzik, sanat ve spor sahnelerine de ilgi duyan kişilere cazip gelmiştir (Worsley, 2011: 182).

Sokak giysileri gece ve gündüz olarak ayrılmamıştır. Aynı geniş pantolonlar, spor ayakkabılar, büyük tişörtler ve günlük ceketler gündüz sokaklarda ve geceleri kulüplerde giyilmiştir. Sokak giyimi modayı etkilemiştir. ABD'den Japonya'ya ve Avrupa'ya uzanan bir şehir üniforması yaratmış ve SSUR, New York's Staple Design, ONETruaSaxon ve ABD X Large gibi yeni giysi markalarının doğmasına öncülük etmiştir (Worsley, 2011: 182).

Erik Brunetti (1967-), bir Graffiti sanatçısı olarak çalıştıktan ve sanatsal kaykay tasarımları yaptıktan sonra FUCT isimli markasını 1990'larda kurmuştur. En etkili sokak giyimi tasarımcılarından biri olarak saygı gören Hiroshi Fujiwara (1964-), DJ ve müzik yapımcısı olarak çalışmış ve Punk kültürünün etkisinde kalmıştır. En önemli sokak giyimi öncülerinden biri olan Shawn Stussy ise Kaliforniya'da bir sörfçü idi. Graffiti tarzında kendi isminin basılı olduğu tişörtler tasarlamış ve sörfün yaygın olduğu 1980'lerde bunları sörf tahtalarıyla birlikte satmıştır. Bugün Stussy çok büyük ve başarılı bir şehrli sokak tarzı markasıdır. Günümüzde sokak giyimi efsanesi tüm hızıyla devam etmektedir (Worsley, 2011: 182).

Japon Moda Rüzgârları ve Yeni Estetik Kavramı: 1980'lerde Japon moda tasarımcıları birdenbire uluslararası defilelerde boy göstermişlerdir. Etkileri devrim niteliğinde olmuştur. Genelde görünenden tamamen farklı bir estetik anlayışını benimsemişlerdir. Bu, talepkar, taviz vermeyen ve avangard bir tarzıdır: Vücudu daha az rahatsız eden bol, uzun ve abidevî şekiller, koyu renkler, işlenmemiş kenarlar, bazen tamamen siyah koleksiyonlar, bıçkın Punk stilini hatırlatan yırtıklar, delikler ve sıradışı fakat aşırı teknik, yenilikçi kumaşlar. Bazı yorumcular Issey Miyake,

Yohji Yamamoto ve Rei Kawakubo'nun tasarımlarını çirkin, *pazar çantası taşıyan* kadınlara benzetmişlerdir. Bazıları ise onlara giyilebilir sanat olarak tapmışlar ve bunları giymenin sunduğu entelektüel ve kavramsal aurayı sıcak karşılamışlardır. Bu görünüş Amerika pazarında başarı elde edemezken, sadık takipçilere sahip olmuştur. Özellikle Belçika okulundan gelen yeni jenerasyonu çok etkilemiştir. Zaman içinde Japon tasarımcılar, vizyoner yaklaşımlarından ödün vermeden, Avrupalı tasarım piyasalarıyla daha yumuşak renklerde ve imalâtlarda ortada bir yerde buluşmuşlardır (Jones, 2005: 46-47).

Japon tasarımcılar, kadın silüetinin önceden belirlenmiş ideallerin, beden üzerine kendi kurallarını empoze ettikleri giysilerle yeniden belirlenmesine yardımcı olmuşlardır (Worsley, 2011: 181). Japon tasarımcıların dehası, geleneksel kumaş boyama, kesme, dokuma, nakış, şekil verme, pilileme ve dikmeyi, son teknoloji kumaşlarla, bilgisayarlı tasarımla, yeni biçimler ve dikişsiz giysiler yaratma, bükme, pilileme ve buruşturma gibi teknik etkiler üretmeye yönelik bir sistemle birleştirmelerinde yatmaktadır (Craik, 2009: 183). Bu doğrultuda, Mitchell (2005: 17) ileri teknoloji kumaşların kullanımı, yüksek derecede gelişmiş yetenekler, beceri ve deneye, yenilenmeye olan ilginin, Japonya'dan gelen bu moda algısının alamet-i farikası olduğunu belirtmiştir.

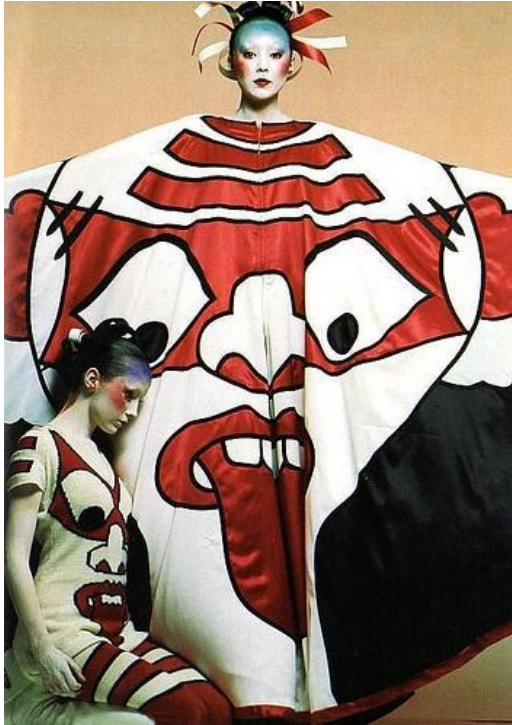
Japon istilâsı, Doğu ve Batı ile eski ve yeninin bir karışımıdır. Kimonoların drapelenmiş, kat kat sarmalanmış hâlleri, yeni olasılıklar ve yeni moda estetiği yaratmak adına Batı giysilerinin yeni versiyonlarıyla birleştirilmiştir. Bu yeni estetik, Doğu ve Batı tekniklerinin bir kombinasyonu olmuştur. Paris modasındaki Japon devrimi, moda endüstrisine yeni estetiklerin, yeni tekniklerin ve yeni yaklaşımların yerleşmesini sağlamıştır. Yırtık pırtık, dağınık, asimetrik giysiler, dayanıksız couture sistemini ve hiyerarşisini çoktan bozmuş olan, gençlik merkezli, kuralsız ve dışlanmış bir dönem ruhunu işin içine sokan anti-moda hissini yeniden gündeme getirmiştir. Bunun örneklerini sözgelimi Issey Miyake'nin işlerinde görmek mümkündür (Craik, 2009: 183-185).

1970'lerin başlarında Paris sahnesindeki Japon tasarımcıların ilk dalgasını oluşturan Kenzo ve Issey Miyake Batı tarzı geleneklerine karşı çıkan tasarımlarını sunmuşlardır. Bedeni, geniş ve yapısız giysilerle sarıp sarmalama biçimindeki yaklaşımlarını savunmuşlardır. Kenzo, geniş bacaklı büzgülü pantolonlar ve kapitone

ceketler ve cüppelerden oluşan köylü görünümünü sunarken, Miyake yumuşak heykelsi giysiler yaratmak için kumaşlarını doğrudan beden üzerine işleyerek giysiyi yapılandırmıştır (Laver, 2002: 270). Miyake'nin sade kesimli, bol ve esnek heykelsi tasarımları doğal bir özgürlüğü vurgulamıştır (English, 2005: 35).

1970'lerin sonundan beri Japon moda tasarımcıları Avrupa'da çalışan en yenilikçi ve en etkili avangardistler arasında yer almışlardır. Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto ve Issey Miyake geleneksel Avrupa çizgilerinde bulunmayan tasarımlar yapmışlardır. Onların tasarımları, Batı'nın insan bedeni hakkındaki fikirlerine tümüyle karşıdır. Umulmadık silüetler ortaya atıp bunları yükseltmişler ve Batı gözünden alışılmadık uzamsal etkiler yaratmışlardır. Kumaş, plastik veya kâğıt malzemeler beden çevresinde geniş alanlar kaplayacak şekilde sarılıp sarmalanmıştır. Bu modalar ikinci bir ten yaratmak yerine sıklıkla, giyen kişinin bedeninin çevresinde heykelsi bir alan yaratmış ve cinsiyet farklılığı konusunu tümüyle saf dışı bırakmıştır. Klasik kesimler biçimsizleştirilmiş ve sadece onları giyen kişinin hareketleriyle şekil bulmuştur (Lehnert, 1999: 177-178).

Şekil-222: Kansai Yamamoto, *Kabuki Tiyatrosu İçin Tasarımlar*, 1971.



Kaynak: Watson, 2007: 105.

Şekil-223: Issey Miyake, Chanel'in "Moda Mimarlıktır" Sözüne Doğrular Nitelikte Dev Triko Tasarımları, 1982.



Kaynak: Yapp, 2005h: 264.

1970'lerin sonları ve 1980'lerin başlarında Paris'te etkin olarak çalışan Japon tasarımcılar hem erkekler hem de kadınlar için tuhaf biçimli kollar ve ceplerle asimetrik kesimler sunmuşlardır. Çoğunlukla siyah, mürekkep mavisi ve bej gibi renkler kullanmışlardır. Bazı tasarımları modernliği vurgularken bazıları ise geleneksel Japon tören kıyafetlerinden esinlenilmiştir. Tasarımlar, indigo mavi keten bezlerinden yapılan *T* biçimli giysilerden Miyake'nin parlak ana renklerde kalıplı silikon büstiyerlerine kadar uzanmıştır. Bununla birlikte Japon tasarımcıların tasarımları genellikle beden hatlarını gizleyen bol kesimli tarzlarla karakterize edilir (Laver, 2002: 277-278).

Miyake, yeni liflerle ve Batı'da daha önce hiç görülmemiş giysi üretme yöntemleriyle uğraşan bir tasarımcıdır. Pilili, sentetik ve metalik liflerden tunikler ve şallar, poliüretan köpüğünden yaratılmış şapkalar, giysiden çok paraşütleri andıran rüzgârlık ceketler, kadın torsu biçiminde korseler, onun özgün çalışmalarından bazılarıdır (Worsley, 2011: 181). İlk kez 1907'de İspanyol tasarımcı Mariano Fortuny (1871-1949) tarafından yapılmış, kalıplı elbiselere alternatif bir elbise olarak sunulan efsanevi Delphos elbisesinde görülen pilise kumaşını, Issey Miyake 1993'te *Pleats Please* isimli koleksiyonunda kullanmıştır (Worsley, 2011: 17).

Rei Kawakubo, kendi moda markası Comme des Garçons'da ('like the boys' / 'oğlanlar gibi' anlamında), dekonstrüktif giysileri yeni ve şaşırtıcı bir biçimde yeniden üretmek için kavramsal moda fikrini mükemmelleştirmiştir (Worsley, 2011: 181). Kawakubo 1981'de Paris'te hazır giyim koleksiyonlarını sunmuş ve Comme des Garçons triko ve sabahlık çizgisini, dantel ve örgü giyimini, yırtıklar, sökükler ve delikleri örgü ile birleştirerek yarattığı tasarımlarını tanıtmıştır. Rei Kawakubo, 1981'de Paris'te ilk moda şovunu gerçekleştirdiğinde onu karşılayan büyük hakaretin uluslararası basında yankılanması, moda endüstrisinde o ana kadar duyulmuş en gürültülü olaydır. Güzellik, cazibe, erotizm, cinsel çekicilik gibi Batılı kadınlara ait bütün ideallerin, bu Japon provokatör tarafından ciddi biçimde tehlikeye atıldığı düşünülmüştür. Basın, yıkım estetiği, yoksulluğu ve açlığıyla, siyah renk kullanımıyla yarattığı bunalımlı ruh hâliyle bu sözümona *post-Hiroshima görünümünü* makaraya almıştır. *Tartışmalı siyah*, anarşinin, aydın kesimin, sanatçıların, zarafetin ve farklılığın (the little black dress / küçük siyah elbise), muhafazakârlığın ve sadeliğin (İspanyol modası), burjuva iş ahlâkının (17. yüzyıl

Hollanda'sı) sembolik rengi ve üniformaların, yöresel kıyafetlerin vazgeçilmez renk bileşenidir. Ama aynı zamanda, gücün, vahşetin, sadizmin, matem ve rahip sınıfının rengidir.

Comme des Garçons, 1980'lerin başlarında kadınların en azından olmayı bekledikleri şeye, onların hüküm süren sosyal yapısına, o dönemdeki çoğu moda kavramına eleştirel bir gönderme yapmıştır. Ortaya çıkarma ve gizlemenin diyalektiği, cinsellik ve duygusallığın bağımlı gelenekleri yerine, onun tasarımları, gizi kumaşın derinliğinde yatan farklı bir duygusallıkla sonuçlanmıştır. Comme des Garçons, mağazalarındaki giysilerin ticari karakterini zekice ekarte eden ve ticaret merkezlerinden daha farklı bir vizyonu olan mağazalar açmaya vurgu yapan ilk firmalardan biridir (Buxbaum, 1999b: 127).

Yohji Yamamoto, minimalizmin kurucularından biri ve bir kesim uzmanıdır. O bir giysi parçasını bedene geleneksel dikişlerle uydurmaktan ziyade, figürü genişçe sarmalayan giysiler üretmek için katmanlama ve hacimlendirme metotlarını kullanmıştır. Bu giysi tasarlama biçimi batılılar için yeni bir şeydir. Issey Miyake bunu "bir Batı giysisinin kesimi beden ile, Japon giysilerinin biçimi ise kumaş ile belirlenir" diyerek açıklamıştır (Worsley, 2011: 181). Yamamoto sıra dışı terzilik yeteneğini, giysinin kesimi veya dikiminden ziyade kumaş kadın bedeni şeklini alan bir heykel gibi işleyerek sergilemiştir. Bunu yaparken, şekil-225'te görüldüğü gibi, kumaş beden hatlarına uydurarak bükme ve kıvrıma gibi ilkel yöntemler kullanmıştır (Fukai ve Suoh, 2002: 682).

Eleştirmenler bu gibi, standart moda dağarcığına başkaldıran giysileri tanımlamak için güzel sanatlar ve mimari terminolojisini kullanmışlardır. *Kavramsal* olarak tanımlanan bu giysiler sıklıkla işlevin üzerinde bir önceliğe sahip olan fikirlere gönderme yapmıştır (De la Haye, 2001: 37). Japon tasarımı başta mimari, tiyatro, heykel, film ve medya gibi diğer estetik alanlarla güçlü bağlar kurmuştur. Kısacası, özellikle Paris olmak üzere Batı toplumları üzerinde Japon etkisi büyük olmuştur (Craik, 2009: 185).

Şekil-224: Comme Des Garçons'tan Bir Tasarım.



Kaynak: Craik, 2009: 184.

Şekil-225: Yohji Yamamoto, İlkbahar / Yaz 1998.



Kaynak: Fukai ve Suoh, 2002: 683.

Modada Dekonstrüksiyon: Sanatta ve mimaride olduğu gibi tasarımda da yapılar ve formlar, yapı söküm, yeniden yapılandırma ve dönüşüm açılarından birer yıkım ve yeniden yapım nesnesidir. Giyimde bu, görünmez olan yapıyı ilginç ve özel bir açıdan görünür kılmak anlamına gelmektedir. Konstrüksiyon, giysilere formlarını veren dikişlerden, bağcık, toka gibi giysiyi giydikten sonra sabitleme işlevi gören unsurlardan, etek uçlarından vb. oluşmaktadır. Dekonstrüktif (yapı bozuma uğramış olan) giysi ise bütün bu elementleri *görünür* kılmaktadır (Loschek, 2009: 187). Geniş veya dar tasarlanan giysiler; eğri büğrü etek uçları, dışarıda bırakılan dikişler (kirli dikiş) ve kesiklerle ters-yüz edilmiş biçimde ortaya çıkmıştır (Laver, 2002: 281). Dekonstrüktivizm (yapı sökücülük) modadaki bütün kuralları reddetmiş ve gelenekleri yıkmıştır. Beden proporsiyonlarında ve güzellik kriterlerindeki estetik normları sorgulamıştır. Aynı zamanda akıl dışı bir zamanın keşfini vurgulamıştır. Giyside terzilik işlemlerini ön plana çıkarmıştır. Burada giysinin konstrüksiyonu ve şekli, renginden daha önemlidir (Loschek, 1999b: 146).

Modada dekonstrüksiyon trendi, 1980'lerde yavaş yavaş Paris sahnesine çıkmaya başlayan Japon tasarımcılar Rei Kawakubo ve Yohji Yamamoto tarafından başlatılmıştır. 1990'larda da Belçika'lı tasarımcılar Ann Demeulemeester ve Martin Margiela (1957-) bu akımın başlıca temsilcileri olarak ortaya çıkmışlardır (Loschek, 1999b: 146; Loschek, 2009: 187).

1992'de Ann Demeulemeester'in Paris'te sunduğu ilk tasarımlarında, kasten göz kaçırılmış, çarpıtılmış ve pejmürde duran çoraplar izleyenleri şok etmiştir. Demeulemeester'in işinin kasıtlı bir kırık, yıkık-dökük görüntüsü vardır ve bu farklı görüntü ona arzu duyulan bir tüketim ürünü statüsü vermiştir. Yasaklamak ve kurmak, provokasyon ve zevk onun tasarımlarında bir arada yer almıştır. Onun yaratımlarında bitmeyen ve rastgele olan, yumuşak ve sert, çıplak ve giyinik birbirlerine zıt düşmüş ve yeni bir armoni yaratmıştır (Loschek, 1999b: 146).

Şekil-226: Ann Demeulemeester, İlkbahar / Yaz, 1997.



Kaynak: Loschek, 1999b: 146.

Margiela, birbirine ait olmayan parçaları bir araya getirerek, örneğin çok geniş bir giysi kolunu çok dar bir kol oyuntusuna yerleştirerek, dekonstrüksiyonizmi farklı açılardan aydınlatmıştır. Bu yöntemde vurgulanan şey, bir bütün olarak beden değil

onun gizli birtakım parçalarıdır. Margiela modası geçmiş stillerin geri dönüşümünü sağlamış, onları keserek değil yırtarak şekillendirmiş, tersini kullanmış, bugün de sıklıkla gördüğümüz gibi, dikiş yerlerini ve fermuarları görünür biçimde giysinin dışında kullanmıştır. Dolayısıyla o işin özünün, terzinin ruhunun ve sanatının sahteliğini veya modanın ruhsuzluğunu sergilemiştir. Margiela'nın geridönüşüm işleri elbette ki ekolojik değil, estetik bir motivasyona duyarlıdır. 1997'de Rotterdam sergisinde Margiela, tasarımlarını bazı bakterilerle kirleterek onların çok kısa bir zaman diliminde harap olmasını sağlamıştır. Sergideki bu performansın amacı, yaratımın ve çürümenin doğal döngüsüyle, tüketicinin satın alma ve atma döngüsünü karşılaştırmak olmuştur (Loschek, 1999b: 146).

Herhangi bir giysinin oluşumu, Yamamoto'nun yaratım sürecindeki tavrından çok farklıdır. Onun giysilerinde dikişler, sadece kumaşları bir arada tutmaya yaramaz, aynı zamanda kumaşa dinamik bir güç verir. İsteğe bağlı girintilerin, kumaşta ve kalıpta asimetrik noktaların ortaya çıkmasını sağlar. Rei Kawakubo'nun yapmak istediği şey ise, giysilerde o ana kadar hiç kimsenin görmediği biçimler yaratmak ve insanların normal algısal ruh hâllerine tümüyle zıt düşen görsel uyarıcılar üretmektir. 1996-97 koleksiyonu için kurmaca bir beden ortaya koyan, asimetrik çıkıntı ve şişkinlikleri olan giysiler meydana getirmiş ve bunları kavramsal heykeller gibi sunmuştur. Londra temelli Kıbrıs'lı tasarımcı Hüseyin Çağlayan'ın, bu kavramsal sanatçı-tasarımcılar arasında en makul tasarımcı olduğu söylenebilir. Onun tasarımları uzuvları reddetmiş veya giyside isteğe bağlı açılımlar yapmıştır (peçeli Müslüman anlayışı ile ilgili dekonstrüktif çalışmasında olduğu gibi). Ancak onun tasarımlarında öncelikli olan ve hareketi mümkün kılan şey beden değil, kumaş veya diğer materyallerdir (Loschek, 1999b: 146).

2. 5. 1990'lı Yıllardan Günümüze Sanat ve Moda

1990'lı Yıllardan Günümüze Genel Durum: 1990'lar, Doğu ile Batı'yı ayıran demirperdenin; Berlin Duvarı'nın yıkılışının süren etkisi ile başlamıştır. Bu dönemde bankalar çökse ve borsalar tehlike çanları çalsa da pazar ekonomisi giderek güçlenmiştir. ABD'de pek çok insanın hisse senedi piyasasında canı yanmıştır. Avrupalıların çoğu, servetlerini yeni euro'ya bağlamış, bir kısmı ise ne yapacağını bilemeden beklemiştir. Güney Afrika'da siyahlar ve beyazlar Nelson Mandela'nın

bilge önderliğinde geçmişin önyargılarını bir kenara bırakmışlardır. Eski Sovyetler İmparatorluğu yıkılmış, Yugoslavya parçalanmıştır. Körfez Savaşı, Colin Powell ve *Çöl Fırtınası* Norman Schwarzkopf'a şöhret, Kürtlere anlık da olsa *haber değeri* kazandırmıştır. Çeçenistan'daki savaş ise milyonlara sefalet getirmiştir. ABD'de Bill Clinton sekiz muhteşem iktidar yılı yaşamış, İngiltere'de İşçi Partisi'nden Tony Blair iktidara gelmiştir (Yapp, 2005: 6).

1987'de Michael Jackson, *I'm Bad* (Kötüyüm) şarkısıyla milyonların sesi olmuştur. Tek albümle aniden şöhret kazanan gruplarla *ünlü* kavramında yeni ve şaşırtıcı boyutlara ulaşan bir çığır açılmıştır. Hollywood eski itibarına yeniden kavuşmuştur. Televizyon kanallarının sayısı akıl almaz hızla çoğalmıştır. Spor geniş kitleler için gerçek hayat kadar önemli hâle gelmiş, yıldızların maceraları ise çok fazla sayıda insanın ilgi alanına girmiştir (Yapp, 2005: 7).

Yeni icatlar, hastalıklar, doğal afetler, bombalamalar, adam kaçırmalar, hem müthiş bir yiğitlik hem de müthiş dangalaklık örnekleri baş göstermiştir (Yapp, 2005: 7).

2. 5. 1. 1990'lı Yıllardan Günümüze Sanat

Güncel hayatın her döneminde, her noktasında bir değişiklik varken, sanatın hâlâ olduğu yerde 1920'lerin 1930'ların manifestosuyla devam etmesi imkânsızlaşmış ve doğal olarak yeni sanat formları ortaya çıkmaya başlamıştır. Sadece sanat değil sanatçının tanımı da değişmiştir. Sanatçı aynı anda hem tüketen, hem kullanan, hem üreten insan hâline gelmiştir. İzleyicinin de tanımı değişmiş, sanat işi üzerinden ya da gördüğü yapıt üzerinden konumu değişmiş; çok daha aktif bir rol üstlenmeye ve konumunu tekrar tekrar sorgular hâle gelmeye başlamıştır. İzleyicinin yanı sıra mekân algısı da değişmiş, daha önce sanat işlerinin gösterildiği, sanat yapıtlarının sunulduğu yerler, bu yerlerin tasarımları ve işlevleri farklılaşmaya başlamıştır. 1990'ların sonlarından başlamak üzere, bütün küratöryel pratiklerde - özellikle Avrupa üzerinden baktığımız zaman, Amerika'da da keza öyle - mekânı tekrar tekrar şekillendirmek adına, tamamen mekân kurgusu ve mekân tasarımı üzerinde duran işler ve küratöryel çalışmalar oluşturulmuştur (Çalikoğlu, 2005: 14).

Bununla birlikte, 1990'lardan günümüze sanatta baskın bir tarz, akım, teknik veya eğilim meydana gelmemiştir. İlgi, dönemin gündemde yer alan konularına ve

sanatçıların kendilerini ifade etmek için benimsedikleri stratejilere yoğunlaşmıştır. Bu dönemin sanatçılarını karakterize etmek zor olmakla birlikte, geçmişten bir takım temaların onların işlerinde tekerrür ettiğini söylemek mümkündür. Bunlar arasında, kimlik politikaları ve cinsiyete, yerel ve özellikle sergi prosedürleri ve bedenle ilgili özel alanları keşfetmeye, multimedya enstalasyonları gibi karma sergi olasılıklarını araştırmaya ilgi duyulmuştur (Arnason ve Prather, 1998: 766).

20. yüzyıl boyunca kendi kendini temsil olanağı bulamamış kesimlerin *kimlik* olgusuna odaklanarak ürettikleri yapıtların Batı sanatının sergilendiği ortamlara girmeye başlaması, 1980'lerin ikinci yarısından itibaren sanat ortamında gözlemlenen belirgin bir dönüşümdür. Batı düşünce ve kültür dünyasında bu dönemde görülen çok-kültürcü eğilimin bir uzantısı olan bu dönüşüm, farklı kültürlerin sanatsal ifadelerinin geniş bir kesime ulaşmasında etkili olmuştur. Kavramsal Sanat'ın stratejilerini sürdüren kimlik odaklı sanatın başlıca özelliği, sanatı kimlik politikalarının bir aracı hâline getirmiş olmasıdır. Toplumdaki ırk, sınıf, kültür, cinsiyet ya da cinsel kimlik ayrımcılığına yönelik ipuçları veren kişisel deneyimlerin dile geldiği bu türde sanat, erkek-kadın, siyah-beyaz gibi zıt kavram çiftleri şeklinde yapılanmış Batı kültürünün, bazılarını her seferinde nasıl ötekileştirdiğini gözler önüne sermiştir (Antmen, 2009: 295).

1980'li yıllarda çeşitli Amerikan müzelerinde ırk, etnik köken, cinsiyet ya da cinsel kimlik açısından *farklı* olanların ifade olanağı bulabileceği sergiler düzenlemeye başlaması, bu *çok-kültürcü* eğilimin sanat ortamındaki başlıca göstergesi olmuştur. Ötekilere yönelik bu açılımcı kabul, Batı modernizminin aydınlanmacı evrensellik idealinin başarısız olduğunun kabulü sayılmış, bir tür *özeleştir*i olarak nitelendirilmiştir. Öte yandan, sanat dünyasında sanatsal ölçütler yerine kimlikle ilgili ölçütlerin geçerlik kazanmaya başlaması ciddi anlamda eleştiriye uğramış, Batı kültür dünyasının sergilerindeki ötekilere ancak birer *numune* gibi yer verildiği iddia edilmiştir. Ne olursa olsun 1990'lı yıllar, tümüyle *Batılı beyaz erkek sanatçılardan* oluşan sergilerin *siyaseten doğru* sayılmadığı bir sürecin başlangıcı olmuştur. Yalnızca Batı merkezlerindeki müze ya da galerilerde değil, Batılı olmayan ülkelerde, fakat genellikle Batılı küratörlerin yönetiminde düzenlenen uluslararası çaptaki büyük bienallerde de farklı kültürel kimliklerin kendi kendini temsil olanağı yaratılmış, *sanat dünyasının* coğrafyası ciddi anlamda genişlemiştir.

Bu açılımın giderek küreselleşmeye başlayan ekonomik düzenin bir uzantısı ve yansıması olduğunu görmek güç değildir (Antmen, 2009: 295-296).

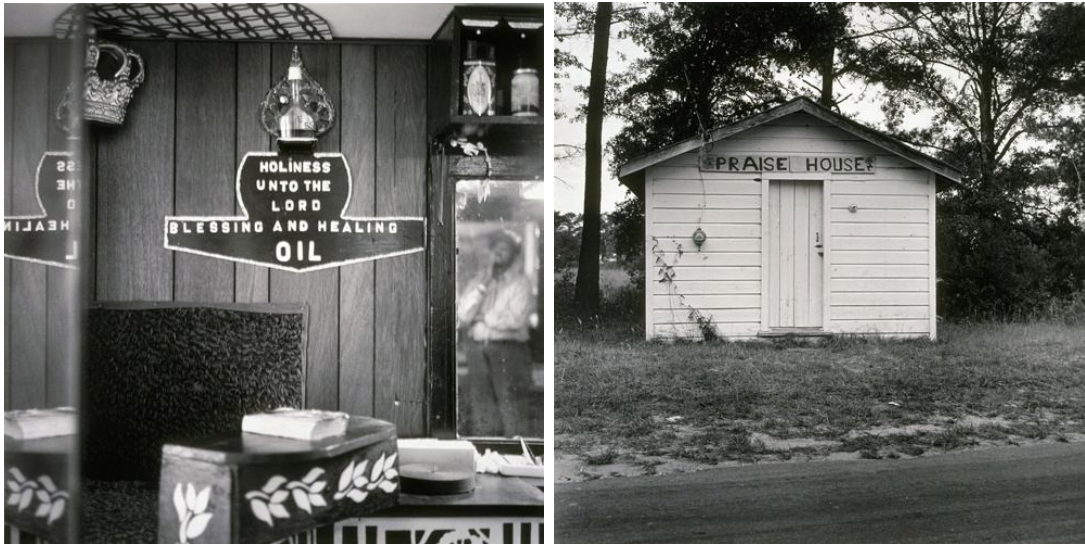
1989 yılında Paris'te Jean-Hubert Martin ve Mark Francis'in küratörlüğünde Centre Georges Pompidou'da gerçekleştirilen *Yeryüzü Sihirbazları* sergisi, tüm kültürlerle açık küresel bir vizyon iddiası ile sanat dünyasında çok-kültürlülükle ilgili tartışmaları alevlendiren etkinlik olarak tarihe geçmiştir. Batılı ve Batılı olmayan kültürlerin ürünlerini bir araya getiren sergi, bu ürünlerin sanat ve zanaat ayrımı üzerinden okunmasına engel olamamış, dahası öteki kültürleri yine egzotik birer numune gibi sunduğu için eleştirilerin hedefi olmuştur. Pakistan asıllı İngiliz sanatçı Rasheed Araeen (1935-), Batı dünyasının üçüncü dünya ülkelerine yönelik ilgisinin yeni-sömürgecilik olarak değerlendirilmesi gerektiğini öne sürerek, sanat dünyasında görülen açılımların bu tavrın uzantısı olduğunu iddia etmiştir (Antmen, 2009: 296).

1990'da New York'ta üç müze, 1980'lerin hüküm süren görüşüyle mücadele eden bir sergi düzenlemiştir. Bu *On yıl Şov* sergisi, farklı kökenlerden sanatçıları sunmuş ve sözümona ana akımın dışındaki sanatçılar için, bir konu olarak kimliğin önemine odaklanmıştır. Sergi, bir dizi feminist perspektifin yanı sıra, Afrikan-Amerikan, Latin Amerikan ve Asya-Amerikan sanatçıları temsil ederek kapsamlı ve çok sesli olmayı amaçlamıştır. 1993'te ise ana akım ve alternatifler arasında belirgin bir ayırımdan söz etmek güçtür. New York'ta Whitney Amerikan Sanat Müzesi, kimlik politikalarını Bienal sergisinin odak noktası hâline getirmiştir. Sanat dünyası farklılıkları kucaklamıştır. Sanatçılar ve teorisyenler, kimliği; onu ırk, etnisite, cinsiyet ve cinsel yönelimler üzerine oturtan bir toplulukla savunmayı sürdürürken, aynı zamanda onun karma bir yapısı olduğunu anlamışlardır. Bir ırk veya ulusla kimliği yorumlamak giderek zorlaşmıştır. Çünkü insanlar anavatanlarından çok uzaklara yerleşmekte ve dünya üzerindeki ülkeler teknoloji aracılığıyla Batı kültürünü giderek daha çok benimsemektedir. Dahası 1989'da Sovyetler Birliğinin çöküşü ve Berlin Duvarı'nın yıkılışı, Doğu ve Batı arasındaki ayrımın belirsizleşmesine yol açmıştır (Arnason ve Prather, 1998: 766).

ABD'de çok uzak olmayan bir geçmişte, ırkçılığın toplumsal bir gerçek olarak yaşanmış olması, kimlik politikalarına yönelik sanatın 1980'li yıllardan itibaren özellikle Amerikalı sanatçılar arasında yaygınlık kazanmasına yol açmıştır. Tüm etnik farklılıkların ifade bulmaya başladığı bu ortamda cinsel kimlik ayrımcılığına

uğrayan kadınlarla başlayan mücadele, kimlik olgusunun farklı yönlerini içerecek bir biçimde genişlemiştir (Antmen, 2009: 296-297). Bu bağlamda Afrikalı-Amerikalı bir kadın sanatçı olan Adrian Piper (1948-) 1960'ların geç dönemlerinden itibaren kendi melez ırkını ifade etmiştir. Örneğin, *On yıl Şov* daki video enstalasyonu *Cornered*, Yeni Müze'nin penceresinden SoHo caddelerindeki yayaları konu almıştır. Videoda Piper, ABD'deki bir siyahînin tanımını, Afrikalı atası olan herhangi bir birey olarak yapmış ve dolayısıyla oradan geçen herhangi bir beyazın yasal biçimde *siyah* olarak tanımlanabileceğini ifade etmiştir (Arnason ve Prather, 1998: 767). Melezliğin Amerika toplumundaki anlamını sorgulayan Piper, kişinin farkında olarak ya da olmayarak uyguladığı ayrımcılığın farkına varmasını sağlayan çeşitli performanslar sergilemiştir (Antmen, 2009: 297). Bir diğer Afrikalı-Amerikalı sanatçı Carrie Mae Weems (1953-) ırksal kimliğine, Afrika ile olan ilişkisine göre yaklaşmıştır. Okyanus Adalarına yaptığı ziyaretini belgeleyen fotoğrafları, onun hem Afrika geçmişiyle bağlantısını hem de bir Amerikan vatandaşı ve Amerikan kültürünün katılımcısı olarak Afrika'nın son zamanlardaki gerçekliklerinden kopuşunu sergilemiştir (Arnason ve Prather, 1998: 767).

Şekil-227ve 228: Carrie Mae Weems, *İsimsiz (Kutsal ve Şifalı Yağ)*, Okyanus Adaları Serisinden, 1992.



İki Adet Gümüş-Jelatin Baskı, Her Biri 50.8x50.8 cm, Pilkington Olsoff Güzel Sanatlar, New York, Kaynak: Arnason ve Prather, 1998: 774.

Geleneksel ırk tiplerine alternatif imajlar yaratmaktan ziyade, çoğu sanatçı asıl tecrübeye karşılık gelen yaratıcı temsillerin imkânsızlığına odaklanmıştır. Örneğin

Glenn Ligon (1960-), Afrikalı-Amerikalı tecrübesinin, beyaz bir toplum için ve o toplum tarafından geliştirilen bir lisan ile tanımlanamayacağını vurgulamak adına bulanık ve lekelenmiş şablon metinleri sergilemiştir. Yalnızca kadın olmanın değil zenci kadın olmanın Amerikan toplumundaki yansımalarını irdeleyen Lorna Simpson (1960-), siyahî kadınların hayatlarını temsil etmede, Ligon ile benzer bir biçimde, hem metnin hem de görselin yetersizliğini sergilemek için fotoğraflar ve onlarla çağrışım yapan kelimeler ve söz gruplarını birleştirmiştir (Arnason ve Prather, 1998: 767).

Şekil-229: Glenn Ligon, *İsimsiz*, 1990.



Levha Üzerine Yağlı Kalem ve Alçıtaşı, 203.2x77.7x3.8 cm, Whitney Amerikan Sanatı Müzesi, Kaynak: Hunter vd., 2000: 416.

Kara Walker da (1969-) *Kölelik Kölelik* gibi mekâna uygulanan *siluet* resimlerinde Amerikan tarihine göndermede bulunurken, ırk ayrımcılığının günümüzdeki yansımalarını ele almıştır. Bu sanatçıların çoğu yapıtlarında zenciliğin görüntülerine yer verirken, bir diğer Afrikalı-Amerikalı sanatçı David Hammons (1943-), saç, fil dışkısı ya da zenci mahallelerinden topladığı atık malzemelerle gerçekleştirdiği heykellerinde Amerikan zencilerinin yoksulluğunu ve sefaletini gözler önüne sermek istemiştir (Antmen, 2009: 297).

Şekil-230: Lorna Simpson, *Tedbirli Koşullar*, 1989.



18 Renkli Polaroid Baskı, 21 Plastik Plaka ve Plastik Harfler, Toplam Boyut 2.3x3.9 m, Çağdaş Sanat Müzesi Koleksiyonu, San Diego, Kaynak: Patton, 1998: 266.

Şekil-231: Kara Walker, *Kölelik Kölelik*, 1997.

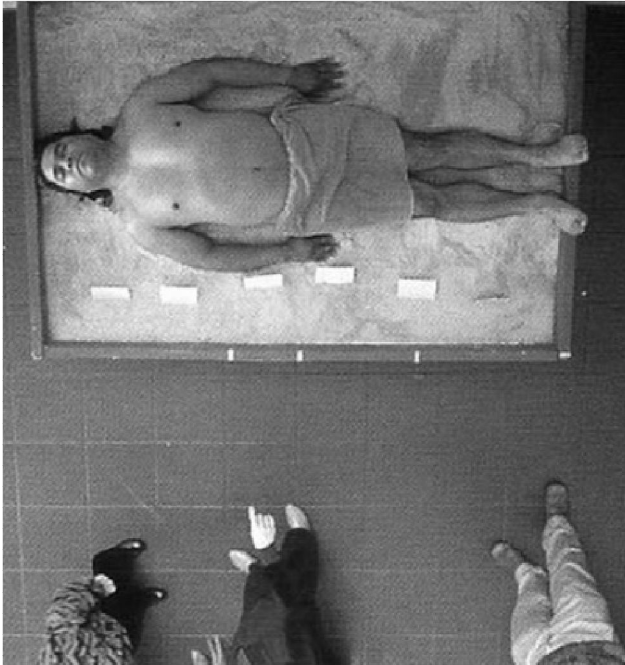


Siyah Kâğıtların Kesilmesi ile Hazırlanmış Silüetlerden Enstalasyon, Walker Sanat Merkezi, Minneapolis, Kaynak: Desai, Hamlin ve Mattson, 2010: 160.

1980'lerden bu yana kimlik politikaları bağlamında çalışan çok sayıda sanatçı, bir yandan Batı dünyasının açık ya da örtük ayrımcı politikalarını görünür kılan, öte yandan dilsel ve ideolojik olarak içselleştirilmiş bir *öteki* düşüncesinin birey üzerindeki psikolojik yansımalarını irdeleyen yapıtlar üretmişlerdir. Genel olarak önyargıların ifade bulduğu bu tür yapıtlar arasında, Kızılderili-Meksikalı asıllı Amerikan sanatçı James Luna'nın (1950-) kendi bedenini kullanarak gerçekleştirdiği

canlı enstalasyonları dikkat çekmiştir. *Kültürel Nesne* isimli eseri için, San Diego’da bir uygarlık müzesinde Kızılderili kültürüne ayrılmış olan bölümde yedi gün boyunca müzenin açık olduğu saatlerde bir Kızılderili örneği olarak kendisini sergilemiştir. Bu çalışmada sömürgeci Batı’nın yok ettiği bir kültürel geçmişin yanı sıra Kızılderili kültürünün günümüzde turistikleştirilmesini ve ticarileştirilmesini eleştirmiştir. Bu bağlamda dikkat çeken bir diğer sanatçı, yapıtlarında beyaz Amerikalıların Kızılderili kültürüne yönelik ırkçı yaklaşımlarını sergileyen Kızılderili-Amerikalı Jimmie Durham’dır (1940-) (Antmen, 2009: 296).

Şekil-232: James Luna, *Kültürel Nesne*, 1987-90.



Performans, Balboa Parkı Uygarlık Tarihi Müzesi, San Diego, Kaynak: Antmen, 2009: 294.

Şekil-233: Jimmie Durham, *La Malinche*, 1988-91.



Ahşap, Pamuk, Deri, Suluboya, Metal, Polyester, Yükseklik 168 cm, Çağdaş Sanat Şehir Müzesi, Belçika, Kaynak: Kolektif, 2001: 127.

Bu dönem sanatında, sanat üzerinden okunan kimlik politikaları, ırk ve ulusal kimliklerle sınırlı kalmamıştır. Toplumun genel olarak marjinalize ettiği tüm kimlikler gündeme gelmiştir. Kimi sanatçılar fotoğraftan desene, heykel ve enstalasyona kadar çeşitli ifade biçimlerinde, cinsel kimlik, eşcinsellik, cinsel tercih, cinsiyet politikaları gibi olgulara yönelmişlerdir (Antmen, 2009: 297).

Feminizm yaygın bir ilgi olmaksızın varlığını sürdürmüştür. Geçmiş dönemlerin, özellikle 1970’lerin işlerine, stratejilerine, konularına gönderme yapan

bazı feminist sanatçılar var olmuştur. Annette Messager (1943-) evrenselleşmiş bir feminen deneyimi sergilemenin imkânsızlığını göstermek için kadın bedeninin görsel temsillerini parçalara ayırmıştır. Sanatı sadece feminist yorumlamalarla sınırlı olmayan Ann Hamilton (1956-) ise geniş mekân enstalasyonlarında kadının işgücünü sergilemiştir (Arnason ve Prather, 1998: 767).

Japon sanatçı Yasumasa Morimura (1951-), kendisini genellikle bir Batı imajı geleneği çerçevesinde fotoğraflamıştır. Bu işlerinde cinsiyet ve ırk kurgularını dengelemiş ve Doğu Batı arasındaki belirginlikle mücadele etmiştir. Gösterişli kostümlere bürünerek kendini detaylı tiyatral düzenlemelere oturtan Morimura, kendisini Batı sanatı tarihindeki standart figürler ve Amerikan, Avrupa ve Japon filmlerinden ünlü aktrisler olarak sunmuştur (Arnason ve Prather, 1998: 767).

Matthew Barney (1967-), videolarında, enstalasyonlarında ve fotoğraf çalışmalarında cinsel anatominin cinsiyet kimliği ile dengesi üzerine çalışmıştır. Barney cinsel belirsizliği; genital organların yokluğu veya hem dişi hem erkek genital organın bulunuşu ve/veya insan ve canavar bileşimi melez varoluşların doğası ile temsil ettiği karakterler yaratmıştır. Bu yaratıklar genellikle bedenin fiziksel yapısını ve sınırlarını vurgulayan atletik bir eylemde sunulmuştur (Arnason ve Prather, 1998: 767).

Şekil-234: Yasumasa Morimura, *Portre (Futago)*, 1988.



Renkli Fotoğraf, Kaynak: Warr ve Jones, 2003: 2-3.

Şekil-235: Matthew Barney, *Cremaster 4* Videosu, 1994.



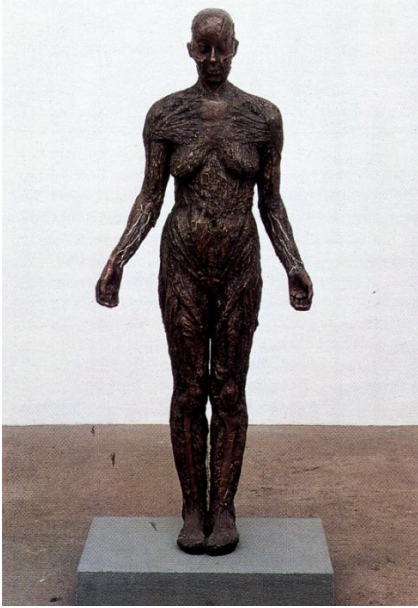
Barbara Gladstone Galerisi, New York, Kaynak: Arnason ve Prather, 1998: 783.

1990'lar boyunca beden bütün tekniklerde çalışan sanatçılar için önemli bir konu olmuştur. Barney gibi Kiki Smith'de (1954-) bedenin tüm organlarını ve salgılarını keşfe çıkmıştır. 1990'da New York Modern Sanat Müzesinin Proje Odasında kan, salya ve kusmuk gibi farklı beden salgılarının isimlerini yazdığı, çeşitli maddeler içeren şişeler sergilemiştir. Figüratif işlerinde damarlar ve arterleri vurgulamış veya kadın göğüslerinden ve erkek üreme organlarından sızan likitleri sergilemiştir (Arnason ve Prather, 1998: 767).

Beden salgılarına duyulan büyük ilgi, bu sıvılar aracılığıyla yayılan bir hastalık olan AIDS'in sebep olduğu dehşet dönemine denk geldiği düşünüldüğünde, tesadüf değildir. AIDS 1980'lerden beri çeşitli sanatsal eylemlere ilham kaynağı olmuştur. 1990'daki *Görsel AIDS* organizasyonu, AIDS krizine güçlü görsel semboller aracılığıyla dikkat çekmiştir. Her yıl 1 Aralık Dünya AIDS Günü'nde müzeler ve galeriler AIDS'e kurban giden yaratıcı hayatları anmak adına tüm sanat eserlerinin üzerini örtmektedir. Bireysel sanatçıların AIDS'e verdiği cevap ise ağıttan kızgınlığa kadar çeşitlenmiştir. David Wojnarowicz (1954-1992), yazılarında ve resimlerinde, bir homoseksüel ve HIV virüsüyle yaşayan bir birey olarak, toplumda reddedilen statüsünü ifade etmiştir. Çizgi film ilhamlı montaj resimlerine cinsel ve AIDS ile ilgili betimlemelerini ilave etmiştir (Arnason ve Prather, 1998: 767). Robert Mapplethorpe (1946-1989) ve Felix Gonzales-Torres (1957-1996) gibi sanatçıların ölüm nedeni olan bu hastalık, pek çok sanatçı tarafından çeşitli boyutlarıyla irdelenmiştir. Bu tür yapıtların zaman zaman sansüre uğraması söz konusu olmuştur (Antmen, 2009: 297).

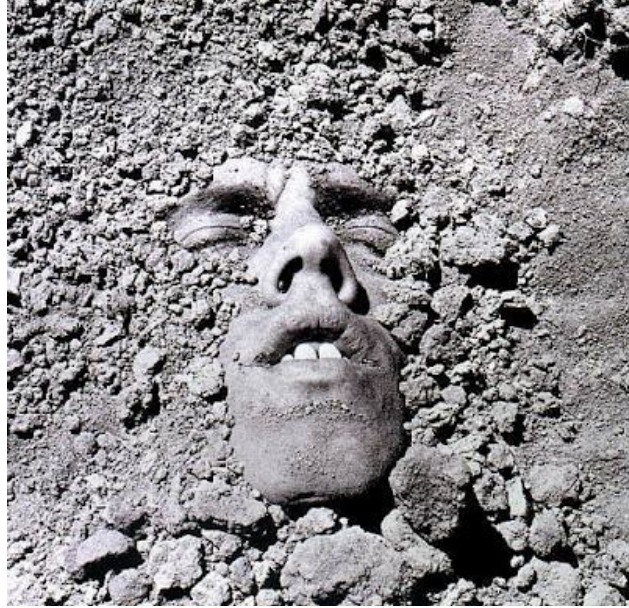
Bu dönem, Amerika'da kimlik politikaları üzerine sanat dünyasındaki çatışmaların yanı sıra sanat dünyası ve Amerikan Ulusal Sanat Vakfı arasındaki çatışmalara da sahne olmuştur. Vakfın, vatanseverliği, dini ve geleneksel aile hayatını yücelten sanat algısıyla, feministler, gey ve lezbiyen aktivistlere kendilerini ifade etmeleri için bir platform sunulan sanat ortamı arasında bir mücadele hüküm sürmüştür. Mapplethorpe'un homoerotik eserleri, Amerikan Ulusal Sanat Vakfı tarafından Amerikan aile kurumuna açık bir tehdit olarak tanımlanmıştır. Benzer biçimde sansüre uğrayan bir diğer sanatçı Andres Serrano (1950-) ise, idrara bandırılmış plastik bir çarımh fotoğrafından oluşan eseri *İdrar İsa* ile dinî değerlere saldırıda bulunmakla suçlanmıştır (Arnason ve Prather, 1998: 766-768).

Şekil-236: Kiki Smith, *Virgin Mary*, 1991.



Gümüş Dolgulu Bronz, 171.4x66x 36.8 cm, Özel Koleksiyon, New York, Kaynak: Hunter vd., 2000: 416.

Şekil-237: David Wojnarowicz, *İsimsiz*, 1991 (Baskı 1993).



Gümüş-Jelatin Baskı, 72.4x72.4 cm, 10. Basım, Pilkington Olsoff Güzel Sanatlar, New York, Kaynak: Arnason ve Prather, 1998: 785.

Şekil-238: Felix Gonzalez-Torres, *İsimsiz (Başlangıç)*, 1994.



Plastik Boncuklar ve Metal Çubuklar, Andrea Rosen Galerisi, New York, Kaynak: Hunter vd., 2000: 425.

Fransız Sanatçı Christian Boltanski (1944-), kimlik, ölüm, bellek gibi kavramlar bağlamında akla gelen bir diğer sanatçıdır. Fotoğraflarında ve enstalasyonlarında temel olarak Yahudi Soykırımı'na göndermede bulunan Boltanski, ırk, etnik kimlik, cinsiyet, cinsel tercih vb. her türlü farklılığı yok sayan ya da yok eden zihniyetin tehlikesini göstermeyi arzulamıştır. Rus sanatçı İlya Kabakov (1933-), yaşamının büyük bir bölümü Sovyetler Birliği'nde geçen bir sanatçı olarak,

toplumsal kimlik ile bireysel kimlik arasındaki farkları irdelemiş, Sovyet deneyimini yaşamış bir sanatçı olmanın yansımalarını gözler önüne seren enstalasyonlarıyla tanınmıştır (Antmen, 2009: 297-298).

Şekil-239: İlya Kabakov, *Aklını Kaçırıldı, Soyundu, Çırlıçplak Kaçtı*, 1983-90.



Enstalasyon (detay), Karışık Malzeme, Ronald Feldman Galerisi, New York, Kaynak: Morgan, 2000: 195.

Şekil-240: Christian Boltanski, *Ölü İsviçre'yi Muhafaza*, 1990.



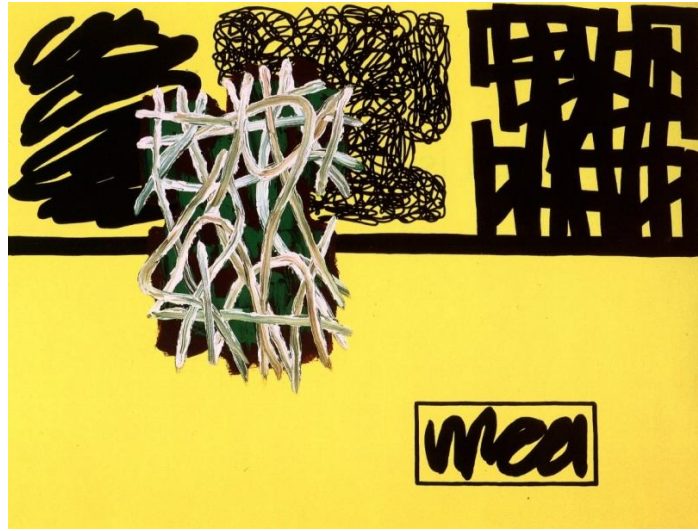
Enstalasyon, Fotoğraflar, Bisküvi Kutuları, Lambalar, 203.2x820.4x113 cm, Marian Goodman Galerisi, New York, Kaynak: Hunter vd., 2000: 411.

Özellikle 1990'lı yıllardan günümüze kadar çok geniş bir üretim alanını kapsayan kimlik politikaları sanatı, politik sanatın günümüzdeki karşılığını oluşturmaktadır. Artık söz konusu olan, *toplumcu gerçekçi* bir yaklaşımla sınıf farklılıklarını görünür kılmak değil, toplumda yaygınlık kazanmış *temsillerin* üzerine giderek toplumsal ayrımcılığı gözler önüne sermek ve yapısöküme uğratmaktır (Antmen, 2009: 298).

Bu dönemde genel anlamda, boya ve tuval, kalem ve kâğıt vb. materyaller bütün dünyada galerilerin duvarlarından, müzelerden kaybolup gitmiş, onların yerini enstalasyonlar, yani sanatsal yaratıcılık biçiminde odaların ya da binaların aranjmanı almıştır (Yapp, 2005: 200). Bununla birlikte, daha modern teknikleri kullanan sanatçıların yanı sıra geleneksel yöntemlere bağlı kalan sanatçıların da varolmaya devam etmesi, dönemin çağdaş sanatçılarını kategorize etmenin zorluklarından birini

teşkil etmiştir. Örneğin Jonathan Lasker (1948-) ve Mark Tansey (1949-) gibi sanatçılar tarafından sürdürülen resim geleneğinin yanı sıra Stan Douglas (1960-) ve Tony Oursler (1957-) gibi sanatçılar video enstalasyonlarında video ve teknolojiye odaklanmışlardır. Daha kolay ayırt edilen sanatsal tarzların ve biçimsel stratejilerin uygulandığı önceki dönemlere zıt olarak 1990'lar basit nitelendirmeyi reddetmiş ve bir çeşitlenmeler çemberinde faaliyet gösteren sanatçıları ihtiva etmiştir (Arnason ve Prather, 1998: 768).

Şekil-241: Jonathan Lasker, *Belirsiz Bir Evrenin İfadeleri*, 1994.



Bez Üzerine Yağlıboya, 76.2x101.6 cm, Sperone Westwater, New York, Kaynak: Benjamin, 1996: 2.

Şekil-242: Tracey Emin, *My Bed*, 1999.



Turner Prize Exhibition, Tate Gallery, Londra, Kaynak: Yapp, 2005: 203.

Şekil-243: Fukuichi Yosida, *Paper Art 7*, 1998.



Enstalasyon, Japon Kâğıdımdan Torbalar, Leopold-Hoesch-Museum, Düren, Almanya, Kaynak: Yapp, 2005: 206.

Şekil-244: Matthew Barney, *Drawing Restraint 9: Shimenawa*, 2005.



Kendinden Yağlı Plastik Çerçeveye Kromojenik Renkli Baskı, 109.2x109.2 cm, Modern Sanat Müzesi, New York, Kaynak: Farina, 2009: 295.

2. 5. 2. 1990'lı Yıllardan Günümüze Moda

1990'larda modada önemli değişimler meydana gelmiştir. Önceki dönemlere nazaran daha büyük bir tarzlar çeşitliliği dikkat çekmiştir. Dergiler artık gelecek sezonun trendini sunmak yerine yeni ortaya çıkan temalar, biçimler ve tekstiller çeşitliliğine yer vermeye başlamıştır. 1990'ların ilk yarısı, mini ve çan eteklerden Hippi tarzlarına, platformlara ve Punk tarzlarına kadar 60'ları ve 70'leri yeniden canlandıran tarzlara, fütüristik bilgisayar teknolojisi tarzlarına, çevreci modalara, etnik tarzlara, Grunge tarzına, okul üniformalarına, spor giyime ve podyum Teddy Boy'ları, Surfer'lar, Ragga ve B-Boy'lar gibi sınıf atlayan altkültür tarzlarına tanıklık etmiştir (Laver, 2002: 281-282). Aynı zamanda 90'lar modası; karşı cinsin kıyafetlerini giyme, sadomazoşist ve *hayat kadını* tarzlarının modalaşması, takım elbiseler üzerine giyilen korseler, kirli dikişler, Barbie bebek giysilerinin modayı yönlendirmeye devam etmesi, Pürizm, Yeni Naturalizm, Romantizm, ileri teknoloji şıklığı vb. hareketlenmelere sahne olmuştur. Ayrıca, giysilerde dantel işlemler, uşak takım elbiseleri, Romeo şapkaları ve diz boyunda, belden aşağıya çan biçiminde genişleyen beli dikişsiz ceketler vb. aracılığıyla geçmiş yüzyılların ihtişamına ve

görkemine atıfta bulunan göz kamaştırıcı görünüm *Glam Look* ön plana çıkmıştır (Buxbaum, 1999c: 172).

Yüksek ve alçak kültür arasındaki sınırlar 90'lar boyunca oldukça erimiştir. Sokakların tasarımcılardan kopye çekmesi gibi tasarımcılar da sokaklardan kopye çekmiştir. Karşıt kültür kaynakları bolca görülmüştür. Postmodern etkili modanın sürdüğü 90'larda da yüzyılın bütün dönemlerinden çalınıp çırpılan ve karıştırılan tarzlara tanık olunmuştur. Retro ateşi modayı kasıp kavurmuştur (Polan ve Tredre, 2009: 221).

1990'lardaki postmodern durum 1980'lerin genel durumundan farklıdır. Öyle ki postmodernizmin bireyselleşme iddiası, genel dikkati tanınmış markalar ve lüks modanın yanı sıra bireysel tasarımlara ve onların öne sürdükleri tarzlara çekmiştir. *Tasarımcı modası* terimi *prêt-a-porter* terimiyle yer değiştirmeye başlamıştır. John Galliano, Jean Paul Gaultier ve Vivienne Westwood gibi tasarımcıların yarattığı modalarda, saptırılan, orijinalinden yabancılaştırılan ve yeni bir bütünde bir araya getirilen tarihî ve etnik kostüm detayları dikkat çekmiştir (Loschek, 2009: 185).

Bu dönemde başka bir postmodernist tavır olarak parodi ve belirsizlik ön plana çıkmıştır. Örneğin, Westwood 1989 sonbahar / kış koleksiyonunda, *yarı çıplak şehir erkeği görünümündeki kadını* simgeleyen, önünde graffiti tarzında bir penis resmi olan pembe golf pantolonu ve geniş bir yaka ve salaş duran bir kravatla büyük bir erkek gömleğinden oluşan bir tasarımı sergilemiştir. Koleksiyonda bulunan daha klasik bir başka tasarım da, erkek gömleği ve kravatlı bir kadın manken tarafından sunulan, üzerinde cinsel organın bulunduğu alanı örten bir incir yaprağı olan uniseks tayt olmuştur (Ash, 1993: 175). Bu tasarımlarda, tek bedende hem kadın hem erkeğe yapılan göndermelerle cinsiyet belirsizliği vurgulanmıştır.

Avangard ya da postmodern stratejiler kullanan tasarımcılar bazen daha uzlaşmacı tasarımcıların egemen yorumlarının aksine, kadınların rollerinin egemenlik karşıtı yorumlarına işaret eden giysiler de sunmuşlardır. Birçoğu daha çok kadınların rollerine ilişkin geleneksel kültürel beklentilere uyan ve giysileri kadınlık ve cinsiyetin giyimle ifade edilme biçimine ilişkin erkek beklentilerine uygun kadın giysileri tasarlamışlardır. Buna karşın avangard ve postmodern giysilerin bazen ya cinsiyete ilişkin açık ifadelerin anlamını yeniden tanımladıkları ya da cinsiyeti tamamen görmezden geldikleri görülmektedir (Aktaran: Crane, 2003: 208).

Örneğin bu tasarımcıların bazılarının, cinsellik ifadelerini, kadın iktidarının ve denetiminin bir biçimi olarak yorumladıkları görülmüştür. Her yıl koleksiyonlara göğüsleri ve karnı açıkta bırakan ya da bunun yerine gizlediği kadar ortaya da çıkaran transparan giysiler de dâhil edilmiştir. Kadın çıplaklığı geçmişte güçsüzlüğü ve bağımlılığı çağrıştırmış olsa da bugün kadın otoritesi biçiminde yorumlanabilir. Çıplak kadın bedeni, cinsel elde edilebilirliği ifade etmek amacıyla sergilenmez. Cinsel fetişizm sutyenlerin ve korselerin dış giyim malzemesi olarak kullanılmasıyla ortaya çıkmıştır. Örneğin, Madonna imajının kendi kontrolü altında olduğunu ve pasif bir seks objesi olmadığını öne sürerek kliplerinde belirgin pornografik imgeler kullanmıştır (Aktaran: Crane, 2003: 208-209). Jean Paul Gaultier tarafından 1990'da Madonna için, bir cinsel cazibe ifadesi olarak tasarlanan altın rengi korse, postmodernizmin duyuşal açısını geliştirmiştir. (Kendini sürekli bir biçimde yeniden keşfeden Madonna postmodernizmin mükemmel pop ikonu olarak kabul edilmiştir) (Loschek, 2009: 185).

Şekil-245: Vivienne Westwood, Erkek Giysileri ve İncir Yapraklı Taytıyla Kadın Giyimi, Sonbahar / Kış 1989.



Kaynak: "Sanal", 2012.

Şekil-246: Jean Paul Gaultier, Madonna İçin Tasarladığı Füzeli Sütyen Korse, 1990.



Kaynak: Richards, 1998c: 29.

Diğer tasarımcılar geleneksel kadınlık imgelerine, halkın genellikle marjinal bulunduğu, özellikle biseksüellik ve çift cinsiyetlilik gibi cinsel tercihlere ve sapkınlığa ilişkin ifadelerle meydan okumuştur. Cinsel belirsizlik tasarımcıların koleksiyonlarında her yıl ifade bulmuştur. Ortaya çıkma biçimlerinden biri erkek giyimine özgü giyim eşyalarıyla kadın giyimine özgü olanları yan yana getirmektir. Her ne kadar kadınlar erkek giyiminden öğeleri yüzyıllardır kıyafetlerine dâhil etmekte olsalar da, cinsiyeti belirsizleştirmenin yakın dönem koleksiyonlarındaki kapsamı çağdaş dönem için sıradışıdır. Kadın modasındaki çift cinsiyetliliğin yeni neslin *cinsiyetsizliğini* gösterdiği; cinsiyet farklılıklarını ifade etmenin onlar için önemli olmadığı savunulmuştur (Aktaran: Crane, 2003: 209).

Bu dönemde uyuşturuculardan ayrımcılığa, yoksulluktan AIDS'e kadar pek çok toplumsal konu, tıpkı sanatta olduğu gibi moda yaratıcı topluluğu üzerinde de önemli oranda etkili olmuştur. New Yorklu tasarımcı Kenneth Cole (1954-), AIDS araştırmalarından eşcinsel evliliklere uzanan sosyal konuları sunan reklâm kampanyasını geliştirmiştir (Currid, 2009: 40).

Tasarımlar sanat dünyasında egemen olan prensipleri yansıtmıştır; önemli olan bakanın şoka uğramasıdır. Kıyafetler, renk, malzeme ve biçim açısından çirkin, müthiş acayip, dikkat çekecek kadar eksantrik hâle gelmiştir. Bu tasarım anlayışı tepki olarak, otantik, elde dokunmuş ve sade tasarımlara geri dönen bir karşı-moda anlayışı yaratmıştır (Yapp, 2005: 256). Bunun yanı sıra bu dönem tasarımlarında eskilerden, Kübizmin etkileri görülmüştür. Junya Watanabe (1961-), Yohji Yamamoto, Atsuro Tayama (1955-) ve Tse N.Y.'un kurucusu Augustine Tse (1948-) gibi tasarımcılar, Picasso ve Braque'un kübist çalışmaları, modern hareket mimarisi ve 1980'lerin başlangıcındaki Japon tasarımcıların origami giysi tarzlarında zarif giysiler yaratmak için kumaşları kat kat kullanmış ve beceriyle işlemişlerdir. Kübist etki aynı zamanda, Romeo Gigli, Jean Paul Gaultier, Martine Sitbon, Givenchy ve Comme des Garçons tarafından kullanılan canlı renkli tekstillerde de kendini göstermiştir (Mendes ve De la Haye, 2010: 270).

Dönem ilerledikçe, tasarımcılar artık, pazarlama ve reklâmcılıkla olduğu kadar yaratıcılıkla da kontrol edilen daha farklı bir pazar için klasik fikirleri yeniden yorumlayabilen stilistler olarak fark edilmeye başlamışlardır (Laver, 2002: 282).

Bu dönemde beğeni ve zarafet çoğunlukla kriter kabul edilmemiştir. *In* olanı ve muhtemelen zarif olanı, modası geçmiş olanı veya çoktan modası geçmiş olanı tanımlamak artık daha zordur. Bu alanlar arasındaki sınırlar artık daha siliktir. Bu yüzden 20. yüzyılın ilk 60 veya 70 yılında olduğundan daha geniş bir olasılıklar yelpazesini kapsamaktadır (Lehnert, 1999: 9). Bugün, tek bir görünümün insanların giyinme tarzını yönlendirmesi söz konusu değildir. 1990'larda podyum kıyafetlerini, bilinçli bir biçimde anacade ve etnik konularla kombine etmeye başlayan çok yetenekli stilistler sayesinde, hüküm süren tek bir tarza uymaya yönelik sosyal baskı kalkmıştır (Laver, 2002: 291).

Statüko ile daima mücadeleye hazır olan entelektüel tasarımcı Miuccia Prada, 1970'lerin döşeme baskılarını kullandığı *Kötü Tat* koleksiyonuyla büyük yankı uyandırmıştır (Polan ve Tredre, 2009: 221). Bu dönemde Almanya'dan Jil Sander ve Avusturya'dan Helmut Lang gibi isimler, devrimden ziyade adım adım ilerleyen bir değişime odaklanmıştır. Diğer taraftan Dolce & Gabbana, Gianni Versace, Gucci'den Tom Ford alım ve cazibeye geri dönüşü öncülük etmiştir. Modanın küreselleşmesi dönem boyunca hızlı bir biçimde ilerlemiştir. Bu durum, lüks markalara muazzam servetler kazandırırken aynı zamanda küresel homojenleşme (dünya çapında tüketicilerin aynı sosyo-stilleri, aynı tüketim biçimlerini, aynı markaları ve aynı kültürel davranışları paylaşması) ile ilgili korkuları harekete geçirmiştir (Polan ve Tredre, 2009: 221).

20. yüzyılın sonlarında moda sermaye yoğunluklu bir endüstriden ziyade bir iş gücü olarak kalmıştır. En seçkin müşteriler için modacılar, ürünlerinin yaratımında en işçilikli, nitelikli ve zaman alıcı el işi becerilerini ön plana çıkarmışlardır. Bilgisayar destekli tasarım (CAD) ve bilgisayar destekli üretim (CAM) gibi teknolojik gelişmeler, seri üretim ve büyük ölçekli endüstriler için önemli bir adım olmuştur. Bununla birlikte, toplu siparişler çoğunlukla ucuz ve esnek üretim kaynağı sağlayan küçük üretim birliklerine ve parça başı çalışan işçilere devredilmiştir. 20. yüzyılın başından beri yasalar geliştirilmiş olmasına rağmen, rekabetçi moda ve giyim endüstrileri yüzyılın sonunda hâlâ kolay incinen ve sömürülmüş bir iş gücü ile yürütülmüştür (Mendes ve De la Haye, 2010: 258).

İngiliz tasarımcılar John Galiano ve Alexander McQueen haute couture'ün modern bir deyişte yeniden canlandırılmasına öncülük etmiştir. Kavramsal tasarımcı

Hüseyin Çağlayan'ın da içinde olduğu, özellikle Londra Merkez Saint Martin Sanat ve Tasarım Okulundan gelen bir grup tasarımcı 20. yüzyılın sonunda büyük yankı uyandırmıştır (Polan ve Tredre, 2009: 221).

21. yüzyılda moda, hızlı gelişmekte olan düzensiz yapılı ve kapsamlı bir kavramdır. Çok geniş ve farklı tarzlara açık bir alıcı kitlesine sahiptir. Bu, sosyal hiyerarşilerin değişen doğası kadar internetin evrensel varlığı ile gerçekleştirilen iletişim devrimi, üretim ve dağıtım metotlarındaki gelişmiş uluslararası ticari düzenlemeler ve teknolojik ilerlemenin bir sonucudur. 2008'in sonundan itibaren sektör, küresel çöküşün beraberinde getirdiği malî problemlerle mücadele etmek zorunda kalmış ve yaratıcı çözümler getirmiştir. Baskın moda merkezleri Paris, New York, Londra ve Milano'ya ilaveten Hindistan'da Yeni Delhi, Mumbai, Çin'de Beijing ve Hong Kong gibi gelişmekte olan yeni merkezler ortaya çıkmıştır. Hindistan Moda Haftaları yabancı moda alıcıları ve basın için önemli olmuştur. Benzer biçimde Çin defilelerine ilgi de artmıştır. Çin, düşük işçilik maliyetlerine dayanan ekonomik büyümesi doğrultusunda *Made in China* etiketiyle tüm dünya üzerindeki tasarımcılar için her seviyede moda üretimini mümkün kılmıştır. Dünya çapında modanın haber kipi olan *Vogue* dergisi, 1996 Ağustos sayısında Kore ve Tayvan, 1998 Eylül sayısında Rusya, 1999 Eylül sayısında Japonya, 2000 Mart sayısında Yunanistan, 2002 Kasım sayısında Portekiz ve 2005 Eylül sayısında Çin modasına yer vermiştir (Mendes ve De la Haye, 2010: 274, 276).

Amerika'da Donna Karan ve Calvin Klein gibi tasarımcılar tarafından sergilenen koleksiyonlar, sadece en tanınmış ünlüler tarafından kabul edilmekle kalmamış aynı zamanda yüksek satış rakamlarına ulaşmış ve yeni milenyumun şehirli toplumlarının açık tercihi olmuştur. Günümüzde Marc Jacobs (1963-) ve Richard Taylor'un prestiji hâlâ artmaya devam etmektedir. Tom Ford ve Michael Kors (1959-) gibi Amerikalı tasarımcılar, Avrupa couture'ü ve hazır giyim firmaları tarafından yakın takip altındayken, Avrupalı Helmut Lang, Max Azria (1949-) ve Catherine Malandrino (1963-) Amerika'da mağazalar açmış ve pazarlarını genişletmişlerdir. Amerikan spor giyimi ve kotları dünya çapında ilgi görmeye devam etmektedir. Gap, Esprit ve Tommy Hilfiger gibi mağazalar 1990'larda Avrupa'nın günlük giyim ve sokak modası alanında cadde mağazaları kartelini

kırmayı başarmıştır. Nike ve Timberland gibi markalar şehir sokakları için önemli birer ayakkabı markası olmuştur (Jones, 2005: 44).

Bununla birlikte Batı Avrupa’da olduğu gibi, yurtdışı tedarikçilere verilen işler yüzünden sektör burada da düşüş göstermektedir (Jones, 2005: 42). New York iki moda haftasının yanında, pazarın farklı sektörleri için *piyasa haftası* da düzenlenmektedir. Temel etkinlikler arasında *The International Boutique Show*, *Premier Collections*, *Styleworks*, *Intermezzo* ve *Seventh on Sixth* bulunmaktadır. Erkek giyimi için *Exclusive*, *Eurostyle* ve *Mode Coast* düzenlenmektedir (Jones, 2005: 45).

1983’te oluşturulan İngiliz Moda Konseyi, (British Fashion Council-BFC), basın ve müşteri kitlesi için düzenlenen Londra Moda Haftası organizasyonu ile Londra defilelerinin profilini yükseltmiştir (Worsley, 2011: 105). Aynı zamanda moda şovu programını, gösterilerini ve Britanya Moda Ödülleri’ni organize etmektedir. Büyük kurumsal sponsorların desteğiyle gelecek vadeden tasarımcıları, yeni yetenekleri bulmak ve tanıtmak için şovlar ve yarışmalarla desteklemektedir. Konsey, Birleşik Krallığın en iyi tasarım okullarıyla, sektör ve üniversiteler arasında iletişim ve işbirliği sağlayan Üniversiteler Forumuyla (Colleges Forum) bağlantı hâlinindedir (Jones, 2005: 42).

Günümüzde İtalya, mükemmel sanatçılığı sayesinde moda endüstrisinde muazzam güce sahip olmuştur. Dünyadaki en büyük tekstil ve giyim ihracatçısıdır. İtalya, ayakkabı deri ve triko alanlarına egemen ve erkek hazır giyim (moda pronta) takım elbiselerinde özellikle söz sahibidir. Üretim ülke çapına yayılsa da Milano, ipek-baskı endüstrisiyle bilinen nehir kenarındaki Como kasabasına ve Piedmont’taki yün işlemcilerine yakınlığıyla ülkenin kalbi konumundadır. İtalyan kumaş endüstrisi, tüm dünyadaki tasarımcıların taleplerine karşılık veren heyecan verici ve yenilikçi bir sektördür. Milano aynı zamanda moda dergisi yayıncılığının kalbinin attığı yerlerden biridir ve birçok model ajansının genel merkezi buradadır. Tanınmış İtalyan lüks tasarım firmaları arasında Armani, Versace, Byblos, Gianfranco Ferré, Fendi, Dolce & Gabbana ve Missoni sayılabilir. Pucci, Gucci, Prada ve Salvatore Ferragamo gibi tarihî bir geleneğe bağlı ve yüksek kalitesiyle bilinen markalar son zamanlarda gençleşmiştir ve şimdilerde yenilikçi aksesuarlarıyla modada dünyaya öncülük etmektedir. Moda, Milano’da önemli bir iş koludur. Diğer moda

başkentlerinden daha az avangard veya sokak stili markalarına sahiptir ama İngiliz ve Japon yaratıcılığını takdir etmekte ve çok sayıda genç tasarımcıyı atölyelerinde istihdam etmektedir (Jones, 2005: 45-46).

1990'lerden beri Belçikalı tasarımcılar tutarlı bir şekilde ileriye dönük ve taviz vermeden modernist moda üretmektedirler. İlk olarak Londra'da ve daha sonra Paris'te Belçikalılar, giyime karşı sade, kavramsal ve postmodern yaklaşımları yanında siyah renk tercihleriyle Japon tasarımcıları anımsatmışlardır. Antwerp'i moda haritasına yerleştirmişlerdir. Josephus Thimister (1962-), Olivier Theyskens (1977-), Bernard Wilhelm (1972-), Veronique Branquino (1973-) ve Lieve Van Gorp gibi yeni nesil Belçikalı tasarımcılar ortaya çıkmıştır. İspanya da özellikle Barcelona'da uluslararası saygı gören modaevleri kurmuştur. Burada şehre hakim olan Gaudi mimarisi gibi, stil de oyunbaz ve ciddi, aynı zamanda renkli ve organiktir. Zaten yılda iki kez düzenlenen Barcelona Moda Fuarı'na *Gaudi Mujer* denilmektedir. Önemli markalar arasında Tony Miro, Adolfo Dominguez, Loewe, Joseph Font, Victorio & Lucchino ve Custo Barcelona sayılabilir. Almanya'da ise Düsseldorf kenti bu ülkenin moda başkenti olmuştur. Düsseldorf çeşitli tekstil etkinliklerine ve aynı zamanda Hugo Boss (1985-1948), Jil Sander ve Helmut Lang'ın uluslararası moda evlerine ev sahipliği yapmaktadır (Jones, 2005: 47).

Bununla birlikte, moda dünyası istikrarlı bir şekilde büyüyüp yayılsa da Paris geleneksel üstünlüğünü korumaktadır. Birçok tasarımcı, işlerini Paris'te sürdürmenin ayakta kalmak için yapmaları gereken şey olduğunu düşünmektedir. Birçok İngiliz, Japon ve Avrupalı tasarımcı kendi ürünlerini burada sergilemekte ve merkez ofislerini, *showroom*larını Paris'e taşımaktadır (Jones, 2005: 36, 38).

Yıllar içinde gücünü toplayan Paris, haute couture'ün canlanması için de özel bir çaba sarf etmiştir (Worsley, 2011: 105). Haute couture artık çoğu yaşam tarzı için uygun ve eskisi kadar kârlı olmasa da son yıllarda büyük modaevleri imajlarını yenilemek için *duruş sahibi* genç tasarımcıları işe almışlardır. Demi-couture'ün (yarı isteğe bağlı yarı hazır kadın giyimi) ve *Versus* (Versace), *Miu Miu* (Prada) ve *YSL Rive Gauche* gibi butik ürünlerin gelişimi, hem yatırımın daha iyi geri dönüşünü sağlamış hem de servetlerini katlamıştır. Haute couture koleksiyonları Paris'te aynı sezonun prêt-a-porter gösteriminden sonra gösterilir (Jones, 2005: 39).

Bununla birlikte, Fransa sermayesinin, kalabalıklaşan alıcı kitlesi ve basın karşısında şöhretine bağlı kalmaya ve geçmişten gelen ününe uygun davranmaya gücü yetmemiştir. Ve defileler, canlı yayın akışıyla tüm dünyada aynı anda bilgisayarlar üzerinden izlenebilme çağına geçmiştir. Paris bir şekilde, şu anda da yoğun uluslararası moda sahnesinin gözde oyuncusudur (Worsley, 2011: 105).

Teknolojinin günlük yaşamı değiştirdiği amansız hız modada kaçınılmaz etkilere sahip olmuştur. İnternet, tasarımcıların defilelerini online olarak duyurmalarına olanak tanımakta ve geleneksel defile izleyicilerinden çok daha geniş küresel bir pazara ulaşmalarını sağlamaktadır. Aynı zamanda internet ağı, moda bilgisine de eşi görülmemiş bir erişim sağlamaktadır. Öyle ki bu sayede tasarımcı giysileri acımasızca kopye edilmektedir. Bu dönemde online satışlar, hem perakendeciler hem de özel lüks moda evleri için açıkça bir büyüme alanı temin etmektedir (Laver, 2002: 287). Zamandan tasarruf sağlayan, kolay erişilebilen, ürün değişimi ya da iade imkânı sağlayan, uygun fiyat ve hızlı kargo hizmeti sunan internet alışverişi diğer alışveriş biçimleriyle rekabet etmektedir. E-modanın cazibesi öyle büyüktür ki; cadde modasından kaçınıp sadece online çalışan *As Seen on Screen* (asos.com) ve *net.a.porter* gibi şirketler ortaya çıkmıştır. İnternet ayrıca, tüketicinin moda katılımını da yaygınlaştırmıştır (Mendes ve De la Haye, 2010: 276).

21. yüzyılın başlangıcında moda endüstrisi, sadece artan tasarımcı sayısı, marka sayısı veya perakende satıcı sayısı anlamında değil aynı zamanda elektronik ve basılı medyadan moda haberlerini duyuran sağlayıcılar anlamında da büyük boyutlara ulaşmıştır (Laver, 2002: 291). Günümüzde moda blogları interaktif moda duyurularına alternatif sağlamıştır. Temel bilgisayar becerilerine sahip olan herkesin bir forumda modayla ilgili tercihlerini, keşiflerini ve gözlemlerini paylaşabildiği siteler oluşmaya başlamıştır. Moda piyasası 2000'lerde ünlü simaların gücünü giderek daha fazla kullanmaya başlamıştır. *Asos.com* gibi internet siteleri ünlüler tarafından giyilen giysilerin orijinal ve taklit versiyonlarını satma konusunda uzmanlaşmıştır. Benzer biçimde *Coolpotters* (coolpotters.com) ünlülerin moda giysilerini ve aksesuarlarını tanıtan önemli bir durak olmuştur. Dergiler ünlülerin giydiği tasarımlara yorumlar yapan sayfalara yer vermeye başlamıştır. Büyük film yıldızlarının görselleri sayesinde dergi satışları da artmış hatta sayıları dergi kapaklarını süsleyen süpermodellerin sayısını geçmiştir. Tasarımcılar da ünlülerin

sıra dışı gücünün farkında olmuş ve ürünlerinin tanıtımı için onlarla çalışmıştır. Ünlü yüzlerin modadaki dâhiliyeti bununla da kalmamış, aralarında kendi isimleriyle markalaşan moda koleksiyonlarını sunanlar olmuştur. Victoria Beckham (1974-), Sarah Jessica Parker (1965-), Jennifer Lopez, Mary-Kate ve Ashley Olsen (1986- ,1986-), Beth Ditto (1981-) ve Kate Moss (1974-) bu isimler arasında yer almıştır (Mendes ve De la Haye, 2010: 276-278).

Teknolojik ilerlemeye bağlı olarak meydana gelen hız ve değişimler dönemin yeni karakteristiğidir. Hızlı tarz ve renk değişimleriyle *hızlı moda*, Zara ve Hennes & Mauritz gibi isimlerin öncülük ettiği Avrupa mağaza zincirlerinde hızla yayılmıştır. Buna uyum sağlayan tasarımcılar, mağaza zincirleriyle doğrudan çalışarak banka hesaplarını kabartmışlardır. Onlar genel pazarla bir farklılık yaratmak adına sınırlı sayıda ürünü savunmuş ve standart ölçülere uygun tasarımlar yapmışlardır (Polan ve Tredre, 2009: 221). 2000'lerde hüküm süren düşük maliyetli hızlı moda kültüründe, 1960'lar kadar erken bir dönemde saltanatının bittiği öne sürülen ve 40 yılı aşkın bir süredir eleştirilere maruz kalan haute couture, çağdışı ve yersiz olmakla suçlanmaktadır. Bununla birlikte Paris Haute Couture Sendikası tarafından bir takım stratejilerle sürdürülmeye de çalışılmaktadır. Fransız Moda ve Hazır Giyim Federasyonuna ait moda okulu *Ecole de la Chambre Syndicale* eğitilmiş tasarımcı hocalarıyla moda sektörünü beslemeye devam etmek için eğitim programlarını güncellemiştir (Mendes ve De la Haye, 2010: 288).

2007'de artık normal karşılanan küresel ısınma tehdidi, modanın planlı eskitmeye olan bağlılığıyla, sürekli hazır bulunuşu hakkındaki soruları artırmıştır. Eski tarz (vintage) ve ikinci el giysilerin popülaritesi oldukça artmıştır. 2000'li yılların ilk on yıllık döneminin sonunda dünya daha karanlık bir yer olmuş ve küresel ekonomik durgunluk tasarımcıları kötü vurmuştur. Gösteriş kesin olarak moda dışı bir konu olmuştur. Servet, özellikle gözler önüne serilen bir kavram olmaktan çıkmıştır (Polan ve Tredre, 2009: 222).

Paris'te sunulan Japon modasının yıldızı hızla parlamaya devam ederken 2000'ler boyunca Calvin Klein, Ralph Lauren ve Donna Karan gibi moda duayenleri Amerikan tarzlarının farkını temsil eden koleksiyonlarını sunmaya devam etmişlerdir. Amerika Moda Tasarımcıları Konseyi (CFDA) yaklaşık 400 üyesiyle, özellikle genç yetenekleri destekleyerek moda tasarımını ilerletmek adına harıl harıl

çalışmıştır. Sansasyondan asla uzak kalmayan Marc Jacobs bu dönemde başlıca moda gücüne dönüşmüştür. New York Moda Haftası genç yeni tasarımcıları cesaretlendirirken, Avrupa'dan gelen tasarımcılar grubunu da ağırlamaktadır (Mendes ve De la Haye, 2010: 292-294).

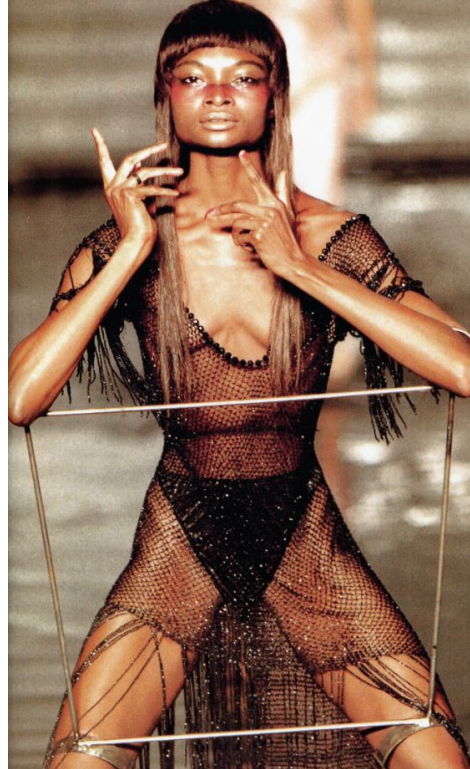
2008'den itibaren dünya çapındaki ekonomik çöküşün etkisiyle yüksek maliyetli modanın alıcıları önemli derecede yıpranmış, bir yandan da Christian Lacroix, Gianfranco Ferre, Yohji Yamamoto ve Escada gibi firmalar borçlarını ödeyemeyecek duruma gelmiştir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra çeşitli altkültür ve karşıt kültür akımları hüküm süren düzene karşı ahlaki boyutları olan ve büyük tartışma yaratan mücadeleler vermiştir. Ancak 21. yüzyıl, henüz herhangi bir *dışlanmışlığa* dair tarza tanıklık etmemiştir. Tüm moda tayfında ortaya çıkan trendler açgözlü bir moda endüstrisi tarafından hemen tüketilmekte ve moda sürekli artan bir hızla ileriye doğru itilmektedir. Moda artık öyle çoğulcu, çok kültürlü ve hızlı hareket eden bir yapıya sahiptir ki herşeyin kabul gördüğü bir çağda radikal moda kavramını olumsuzlayan tuhaflik normal birşeymiş gibi karşılanmaktadır (Mendes ve De la Haye, 2010: 295).

Temel Giyinme Biçimleri ve Siluet: Moda 1990'ların başında minimal ve gösterişsiz bir tavır sergilemiştir. Gri renk çoğunlukla tercih edilen renk olmuş ve dar omuzlu zayıf silüetler podyumlarda boy göstermiştir (Polan ve Tredre, 2009: 221). 1990'ların başlarından beri Twiggy tipi; çocuk gibi, cinsel cazibesi olmayan kadın ideali yeniden varolmuştur. Twiggy ile sıkça kıyaslanan Kate Moss, 1990'ların çelimsiz modelidir. Bu çocuksu etkinin son izleri, modern model Jodie Kidd'in (1978-) ultra zayıflığında ve *eroïn şıklığı*nda görülebilmektedir (Schmid, 1999a: 92).

İnce bağlar, kordonlar, tek omuzlu antik Roma kıyafetlerini andıran tuvaletler, seksi dekolte, derin yırtmaçlar, drapeler, uzun etek boyları, vücut hatlarını ortaya çıkaran tuvaletler ve transparan elbiseler bu dönemin haute couture tasarımlarının temel çizgilerini oluşturmuştur (Dereboy, 2004: 186). Sentetik kumaşlarda yeni teknolojilerin gelişimi, bedenin tamamen belirgin bir biçimde sergilendiği transparan modasını mümkün kılmıştır. Eski dönemlerde transparan kumaşlar bedeni tabakalar hâlinde sarıp sarmalamış, 1960'lardan itibaren ise gençlik devriminin etkisiyle bedeni ifşa etmeye yönelik eğilim ve çıplak gerçekliğe duyulan arzuyla beden, yalın

bir biçimde sergilenmiştir. 1990’larda ise tasarımcılar ve mimarlar, ifşa etmekten ziyade örten, yeni bir şeffaflık türünü tecrübe etmişlerdir. Ten rengi şeffaf kumaşlar, file ve ağ kumaşlar bu yeni erotik moda boyutunu nitelendirmiştir. Transparan giysilerle moda ve beden arasındaki sınırlar kaybolmuştur. Dantel bu dönemde seçkin bir dişilik ifadesi olmuş ve sonsuz çeşitlilikte uygulanmıştır. Geçmişe ait bir lükslük ifadesi olan dantel, günümüzde kullanılan çağdaş materyaller arasında yer almış ve modada yeni bir estetik yaratmak adına, diğer transparan kumaşların altında veya üstünde kullanılabilmiştir (Buxbaum, 1999j: 154).

Şekil-247: Alexander McQueen, Londra Moda Haftası Eylül 1996.



Kaynak: Richards, 1998a: 155.

1990’lı yıllarda firfırlı, volanlı, şifon, organze gömlekler gece ve gündüz giyiminde kullanılmış, kat kat tül ve şifon etekler, İspanyol stili abiye giysiler, Palazzo denilen bol pantolonlar gece kıyafetlerinde görülmüştür. 1990’lı yılların haute couture modasında Doğu’nun gizemi, Batı’nın kültürü ve moda anlayışı ile harmanlanmıştır. Pırıltılı Doğu kökenli brokarlar, lameler, muslinler, Şam ipeği, ikona temalı Japon esintili kumaşlar, yeni teknoloji ile üretilen sentetik karışımı Çin ipekleri, degrade kumaşlar, kadifeler, satenler, ıslak görünümlü taftalarla yapılan

tasarımları organze mendiller, kamelya çiçekleri, şifon şallar tamamlamıştır (Dereboy, 2004: 186). Giysinin ağırlığını minimuma indiren ve iç çamaşır giyilmesini imkânsız kılan streç kumaşlar bu dönemde de kullanılmaya devam etmiştir. Pek çok modacı ve firma likralı kumaşlardan hâlâ vazgeçememektedir (Buxbaum, 1999h: 140).

Günlük giysilerde iş kadınları için tasarlanan, bele oturan, feminen tayyörler renkli biyelerle süslenmiştir. 90'ların başlarında Lame, dore ve pamuklu ipliklerden üretilen file kumaşlar ceketlerin yaka, kol ve ceplerinde kullanılmıştır. 80'lerde moda olan safari tipi ceketler, ampir stili kısa ceketler, Jacqueline Kennedy tarzı elbise ve ceketlerin çağdaş yorumları, Chanel tarzı ve redingot stili ceketler, ince çizgili kumaşlardan pantolon-cekete takımlar ve binici tarzı ceketler popülerliğini korumuştur. İmitasyon ve gerçek kürk tasarımları bir arada varolmuştur. Kürk tasarımlarında renk arayışlarına gidilmiş; lila, yeşil, bordo ve mor renkler kullanılmıştır. 80'li yılların ayak bileğine kadar inen uzun kürklerinin yerini apoletli, düğmeli ve daha spor görünümlü kürk tasarımları almıştır. Deriler ise kumaş gibi işlenmiş, siyah, kırmızı deri ve güderiler, siyah deri etek ve pantolonlar, deri ceketler 90'lı yılların en çok kullanılan giysileri olmuştur. Kürk ve deri bu yıllarda statü göstergesi olarak kullanılmaya devam etmiştir (Dereboy, 2004: 187).

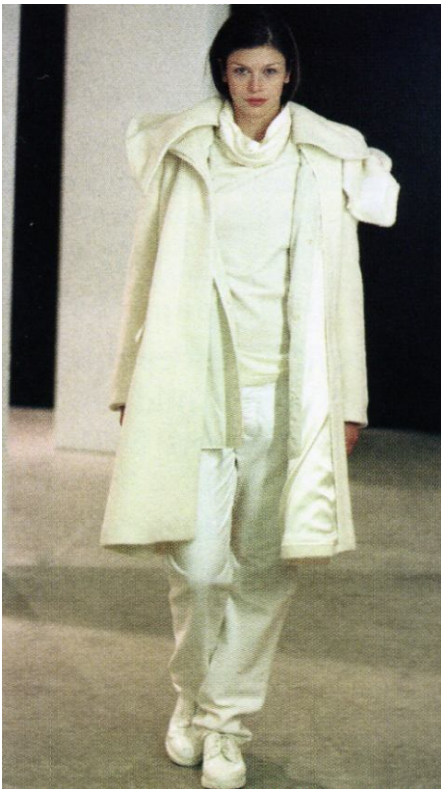
Bu dönemde teknolojik ilerlemeyle birlikte materyal değişimlerinin yanısıra kombinasyon çeşitlilikleri de artmıştır. Örneğin bir kimse spor bir ceketini dantelli bir etek ve Doc Martens marka botlarla birlikte giyebilmiştir. Esasında moda artık, sadece büyük moda tasarımcılarının stüdyolarında tasarlanmamakta, yenilikçi yöntemlerde farklı unsurları kombine eden ve bunları giyen tüketiciler tarafından da yönlendirilmektedir (Lehnert, 1999: 179).

1990'larda, sokaklar ve podyum arasında gün geçtikçe artan benzerlikler, rahat giysilerden oluşan etkin bir spor giyimin moda olarak yeniden canlanışında kendini göstermiştir (Laver, 2002: 285-286). Moda tüm spor görünümlere konu olmuştur. Spor, medikal ve koruyucu giysiler için kumaş üreten üreticiler tekstilleri *akıllı* liflerle birleştirerek mükemmelleştirmiştir. Bu yeni teknoloji, moda kumaşların belirleyicisi olmuştur. 2000'lerde küresel ısınma ve cilt kanseri tehlikeleriyle ilgili olarak, özellikle güney yarıkürede, ultraviyole korumalı ve havadar giysiler yaz ve sahil modası için revaçta olmuştur (Mendes ve De la Haye, 2010: 280-281).

1990’larda şehrli spor giyim olarak bilinen görünüm, askeri tarzları ve iş kıyafetlerini mikrofiber kumaşlar gibi en son teknik yeniliklerle birleştirmiştir. Huni-yakalı parkalar, büyük beden savaş pantolonları, tek askılı sırt çantaları bu hareketin giyim ünitleri arasında yer almıştır. Amerikan hazır giyim satıcısı Gap, başlıklı sweatshirt ve kargo pantolon gibi giysilerin popülerliğini evrenselleştirmiştir (Laver, 2002: 284-285).

Erkek giyiminde şehrli spor giyimın hüküm sürmesi doğrudan, resmî olmayan iş kıyafetleri yaklaşımıyla bağdaştırılabilir. 1990’ların ortaları boyunca jean ve sweatshirt’ler neredeyse en resmî endüstrilerde bile kabul görmüştür. Zıt bir biçimde, hazır yapım takım elbiselere olan talep azalmaya başlarken, ısmarlama iş yapan yeni nesil terzilerin tasarıma getirdikleri yeniliklerle yüksek kalite sipariş takım elbise piyasası büyümüştür. Bu anlamda, İngiltere’de Timothy Everest (1961-), Richard James ve Oswald Boateng (1967-), terziliğe daha coşkulu bir yaklaşım getirmiştir (Laver, 2002: 285).

Şekil-248: Helmut Lang, Geleneksel Parkayı Lüks Şehrli Spor Giyime Çevirdiği Tasarımı, Sonbahar / Kış 1998.



Kaynak: Laver, 2002: 285.

Şekil-249: Oswald Boateng, Cesur Rengi ve Ketten Kumaşıyla Erkek Takım Elbisesi, İlkbahar / Yaz 2001.



Kaynak: Laver, 2002: 285.

2000’lerde Belçikalı tasarımcı Raf Simons (1968-) tarafından sunulan ve ilgiyi kaslı erkek silüetinden koparan, dar, ince, özel silüetler erkek modasına yeni bir övgü getirmiştir. 2000’lerin başlarında moda basını Simons’u dünyanın en etkili erkek giyim tasarımcısı olarak lanse etmiştir. Dior için çalışan Hedi Slimane (1968-) ise modern erkek giyim koleksiyonları yaratmak için yönünü 1990’ların gençlik altkültürlerine ve David Bowie’nin *ince beyaz dük* dönemine dönmüştür. Slimane’nin asistanı Belçikalı tasarımcı Kris Van Assche (1976-) ise Dior’un orijinal haute couture tasarımlarından ilham almış, kadın giyiminden ince detayları daha rahat bir erkek giyim çizgisi için kullanmıştır. Kadın giyiminin erkek giyimi üzerindeki etkileri, Givenchy için çalışan Riccardo Tisci’nin (1974-) koyu pembe ve dantelli kumaşlarla hazırladığı 2009 ilkbahar / yaz koleksiyonunda daha aşikârdır (Mendes ve De la Haye, 2010: 287-288).

21. yüzyılda çoğu geleneksel moda kategorisi anlamsızlaşmış ve “mevsimsiz giyinmek” slogan olmuştur. Günlük giysiler pul boncuklarla süslenirken, gece kıyafetleri kâğıttan veya naylondan yapılmıştır (Buxbaum, 1999c: 172).

Bir çağın bitişine ve yeni bir çağın doğuşuna işaret eden geçiş yılları boyunca hüküm süren yaratıcı akımlar sıklıkla karmaşayla nitelendirilir. Bu, milenyumun yaklaştığı dönemde modada, 90’ların ortalarındaki neo-bohem tarzlarına ve kadın terziliğinin canlanışına karşı çıkma biçiminde kendini göstermiştir. Etki dengesi daha sert ve seksi bir estetiğe yüzünü dönmüştür. Kedi başı yakalı (fıyonk biçimde geniş bir yaka) bluzlar, demode uzun etek boyları ve keskin hatlı dikilmiş ceketlerle örneklendirilen, önceden yumuşak ve katmanlı bir görünüme sahip olan herşey artık pırıltının, altının, lureksin, satenin, ruganın, tüvitin vb. pahalı kullanımları çevresinde merkezlenen büyüleyici konseptlere odaklanmaya başlamıştır (Laver, 2002: 290).

Bu dönemde iç çamaşırları dış giyime de uyarlanmış, Dolce & Gabbana bu uyarlamayı özellikle ilk koleksiyonlarında kullanmıştır. Renkli dantel ve likralı iç çamaşırı takımları, body’ler, sentetik karışımli ipek gecelikler, sabahlıklar, kimonolar, minik jüponlar ve ince vücut formuna uyumlu dikişsiz korseler 90’lı yılların iç çamaşırı modasını oluşturmuştur. Likra, dönemin mayolarında da ana materyal olarak tercih edilmiştir. Mayo desenlerinde birçok tema kullanılmıştır. Pastel renklerin hakim olduğu bahar çiçeklerini; tropik adaların yaşam stilini; Afrikalı, Kızılderili gibi etnik toplumları; halat, ağ ve deniz kabukları desenleriyle

deniz temasını yansıtan temalar bunlardan bazılarıdır. Mayo ve bikinilerde derin sırt ve göğüs dekolteleleri, yüksek bacak oyuntuları dikkat çekmiştir. 2000'lerde ise 70'li yılların mayo modelleri yeniden yorumlanmıştır (Dereboy, 2004: 188).

21. yüzyılın başlangıcında aksesuarın gücü, hem etkisi hem de satışlar açısından, modanın izlediği seyrin en çarpıcı göstergesidir. Aksesuar alanında Gucci ve Prada'nın başarısından ilham alan diğer tanınmış moda evleri, müşterilerin sınırlı bir bütçeyle tasarımcı ürünü kullanabilme rüyasını gerçekleştirmelerine olanak tanıyan aksesuar koleksiyonlarını sunmuşlardır. Bu koleksiyonlar özellikle, el çantası, ayakkabı ve güneş gözlükleri gibi aksesuarlardan oluşmuştur (Laver, 2002: 289). Aksesuarlar 1990'lar boyunca özellikle özel bir yere sahip olan çantalarla başlıca moda konusu olmuşlardır. Bazı özel tasarımlarda giysilere entegre edilen çantalar, elleri serbest kılan aksesuarlara dönüşmüştür. Isaac Mizrahi'nin (1961-) ön ceplerinde birer çıkıtlı çanta bulunan siyah deri ceketleri buna bir örnektir (Mendes ve De la Haye, 2010: 266). Bunun gibi bu dönemde bedene değişik formlarda asılan çantalar arasında, tek bir askı ile asimetrik olarak göğüs üzerinden takılan *J bag* çantalar ve Chanel'in kapitone kumaştan bel çantaları sayılabilir. Ayrıca *Yak Pak* gibi firmalar tarafından üretilen postacı çantaları, bel çantaları, kola kemer ya da bilezik tarzında takılan minik çantalar ve genelde çapraz asılan kese biçiminde işlevsel çantalar dikkat çekmiştir. Tasarımcılar deri yerine naylon, polyester gibi modern kumaşları tercih etmiştir. Sırt çantaları daha hacimsiz olmuş ve bedene sanki ikinci bir giysi gibi yapışmıştır. Parkalar ve savaş pantolonlarıyla kombinlenen tabanca kılıfı tarzındaki çantalar gibi askeri tarz tasarımlar da popüler olmuştur (Worsley, 2011: 178).

20. yüzyılın bitiminde gösterişli şık çantalar, daha sonra yeniden gündeme gelecek olan sırt çantalarını arka plana itmiş ve yeniden popüler olmuştur. Fendi, kısa, çıkarılabilir sapları olan şık kompakt çantalarıyla bu yeni tarza bir örnek sunmuştur. *Baget* (la Baguette) çanta olarak ünlenen bu çantalar omuz üzerine atılabildiği gibi koltuk altına da sıkıştırılabilmiş veya sapsız hâliyle *clutch* gibi taşınabilmiştir (Worsley, 2011: 78). Balenciaga'nın 2001 tasarımları olan *Motorcycle* ve *Lariat*'ı, Chloe'nun *Paddington*'u (2005), Marc Jacobs'un *Stam*'ı (2006) ve Chanel'in yeniden ürettiği meşhur 2.55'i dönemin diğer kült çantalarıdır (Mendes ve De la Haye, 2010: 285). Bu dönemde portföy çantalar oldukça rağbet görmüştür.

Kadınların bağımsızlıkları arttıkça yaşam tarzları da değişmiştir. Değişen yaşam tarzları sadece anahtar, para, makyaj malzemesi gibi elzem şeyleri kolayca taşıyabilecekleri portföy çantaları popülerleştirmiştir. 2000'lerde oldukça büyük tasarlanmış portföyler dikkat çekmiştir. 2008'de Céline, Louis Vuitton ve Fendi sunumları, diğer çantalara göre genişlikleri dolayısıyla daha çok şık resim çantalarını andırmıştır (Worsley, 2011: 58).

Piyasada hem kadın hem de erkekler için resmî ayakkabılara ve spor ayakkabılarına rugan ve metalik uygulamalar yapılmıştır (Mendes ve De la Haye, 2010: 284-285). Streç kumaş, her alanda olduğu gibi ayakkabıda da kullanılmış, Anne Klein (1974-) ve Moschino'nun streç saten ayakkabıları çok popüler olmuştur. 90'lı yılların ayakkabı modasında geriye dönüşler yaşanmış; 60'lar ve 70'lerin uzun çizmeleri, bağcıklı ayakkabıları, platform topuklu mantar ayakkabılar, yumurta topuklu ayakkabılar, asker botları, babet adı verilen balerin tipi, hasır örgü, plastik şeffaf ayakkabılar, espadriller moda olmuştur (Dereboy, 2004: 188). Vivienne Westwood platform ayakkabıları 1990'larda yeniden gündeme getiren modacılar arasında yer almıştır (Worsley, 2011: 90). 20. yüzyılın sonunda ayakkabı tasarımı sert çerçeveli uygulamalardan sıyrılmıştır. Miuccia Prada topuklu sandaletlerinde genellikle spor ayakkabılarda kullanılan kauçuk tabanlar kullanmış ve bu kaymaz tabanlar işlevsel olduğu kadar dekoratif bir görünüm sergilemiştir (Fukai ve Suoh, 2002: 700). 1990'larda ve 2000'lerde Manolo Blahnik ve Jimmy Choo (1952-) gibi ayakkabı tasarımcılarıyla, ince bantlı sandaletler moda geri dönmüştür. Sokaklarda parmak arası terliğin entelektüel ve süslü versiyonları ve kısa ve kalın *Birtenstock* sandaletleri yaz için zorunlu ayakkabı hâline gelmiştir. 2007 ve 2008'de gladyatör sandaletler podyum ve sokakların hit'i olmuştur. Bazıları baş döndürücü topuklarla gösterişliken bazıları yılan gibi ayak bileğinden dize kadar bağcıklarla dolanmıştır. Kökleri iki bin yıl önceye dayanan bu Roman modası şehirlerde baş döndürmüştür (Worsley, 2011: 71). Yine 2000'lerde Avusturalya kökenli, koyun derisinden yapılmış kısa *Ugg* botlar tıpkı Birtenstock sandaletler gibi çoğunlukla ünlüler tarafından meşhur edilmiş ve kısa sürede popülerleşmiştir (Mendes ve De la Haye, 2010: 284).

Şekil-250: Miuccia Prada, *Miu Miu* Markası İçin Sandalet Tasarımı, 1999.



Kaynak: Fukai ve Suoh, 2002: 700.

Şekil-251: Yeniden Moda Olan 1980'lerin Favorisi Bel Çantaları, 2010.



Kaynak: Worsley, 2011: 179.

Patrick Cox, 1993'te *Wannabe* isimli ayakkabı koleksiyonunu sunmuştur. Bu koleksiyon onun kariyerini oldukça etkilemiş ve Cox'u uluslararası bir marka statüsünde ayakkabılar üreten, alanında uzman bir tasarımcı konumuna getirmiştir (Doe, 1998: 8).

Uzay çağını çağrıştıran şapkalarla büyük ve tüylü şapkalar kadınların vazgeçemedikleri aksesuarlar olmaya devam etmiştir. 90'lı yılların başlarında Ortaçağ İngiliz klasiklerinin etkisinde büyük kadife şapkalar, kasketler kış koleksiyonlarında yer almıştır. 2000'li yıllara gelindiğinde ise günlük yaşamda kullanılan değişik kumaşlardan üretilmiş kasketler, bereler 20'li ve 70'li yıllardan esintiler taşımaktadır (Dereboy, 2004: 189).

1990'lı yıllarda imitasyon takılar ön plana çıkmış, Chanel tarzı zincirler, inciler, kolyeler ve bilezikler renkli transparan taşlarla kombinlenmiştir. Antik görümlü altın ve gümüş metaller, taş ve incilerle işlenmiştir. Minik rafine pırlantalar, altın ve gümüş üzerine otantik ve Pop Art işlemeli mücevherler, çiçek, otantik hayvan ve burç motifli tasarımlar bu dönemin modasını yansıtmıştır. Saçlara takılan iri ve taşlı tokalar modada şık bir detay olarak kullanılmıştır. 2000'lerin aksesuarlarında moda tarihine dönüşler sözkonusu olmuştur (Dereboy, 2004: 189).

2000'lerde tasarımcı Stella McCartney (1971-) pilot tarzı gözlükleri yeniden canlandırmıştır. McCartney bu gözlükleri küçük elmas bir kalp ile süslemiş ve bunlar döneminin en çok talep gören aksesuarlarından biri olmuştur (Worsley, 2011: 80).

90'lı yıllarda uzun, düz, dağınık görünümlü saçlar moda olmuş, saçlar açık sarıya ya da pembemsi kırmızıya boyanmış, omuz hizasında kat kat ve uçları dışa dönük fönü olarak kullanılmıştır. Perma ve röfle artık tercih edilmemiş, topuzlarda fileler kullanılmamıştır. Dönemin başlarında Rita Hayworth (1918-1987) tarzı saçlar, Brigitte Bardot tarzı dağınık topuzlar ve kızılın tüm tonları kullanılmıştır. 90'ların sonlarına doğru kısa kesilmiş modern formlu saçlar görülmüştür. 2000'lerin saçlarında geriye dönüşler olmuş, Brigitte Bardot tarzı arkaya doğru kabarık platin sarısı saçlar, Elizabeth Taylor stili koyu renk kısa saçlar, 70'lerin tepeden topuzları yeniden moda olmuştur. 90'lı yılların makyajında da aynı biçimde geriye dönüşler yaşanmış, 60'lı yılların eyelinerle gözlelere ağırlık veren çocuksu güzelliği ve Barok dönemi kadınının solgun ve renksiz güzelliği yeniden gündeme gelmiştir (Dereboy, 2004: 192).

Medya dünyasından ünlü isimler de dönemin modasının şekillenmesinde etkin rol oynamıştır. Örneğin müzik grubu *Nirvana* ve solisti Kurt Cobain (1967-1994) *Grunge* görünümünü popülerleştirirken Lil'Kim (1974-) gibi 1990'lar sonrası Hip-Hop yıldızları *high-glam look*'u popülerleştirmiştir. *Baby Phat* ile Kimora Lee Simmons (1975-) başta olmak üzere, *Sean John* ile Sean Combs (Puff Daddy) (1969-) ve *Path Farm* ile Russell Simmons (1957-) gibi çok sayıda Hip-Hop sanatçısı kendi moda markalarını çıkarmışlardır. Kris Kross rap ikilisi hayranlarını kendi eski kıyafetlerini giymeye teşvik ederken, *TLC* grubundan Left Eye (1971-2002) neon renkli giysilerle giyilen basketbol şapkaları trendini başlatmıştır (Worsley, 2011: 128).

Lisa Armstrong'un 2003 *UK Vouge*'daki yazısına göre, "Moda ve müzik, birbirlerinin kültürü ile öyle bütünleşmiş iki alandır ki, bazı sanatçılar tasarım kıyafetlerin, yaratıcı etkilerinden dolayı, bir sonraki haklı yükselişe işaret ettiğini düşünmektedirler" (Aktaran: Worsley, 2011: 128). Kuşkusuz bu iki disiplin arasındaki ilişki daha önce hiç bu kadar yakın olmamıştır. Kokoş şarkıcı Lady Gaga (1986-), çoğunlukla acayip görünüşlerinden biri olan sadece ten rengi bir body, ceket ve yüksek ökçelerle sokaklarda çalımla yürümekten mutlu iken şarkıcı Rihanna

(1988-) 2009 Gucci reklam kampanyasında başrol oynamıştır. Uyuşturucu bağımlılığıyla aleni bir mücadele yaşayan Amy Winehouse (1983-2011) ise arı kovani biçimindeki saçıyla taklitçi görüntüler meydana getirmiştir (Worsley, 2011: 128).

Bununla birlikte 21. yüzyılın başında film sektörü modada büyük etki yaratmıştır. 1930'ların ve 1940'ların tiyatral çiftleri 20. yüzyılın ikinci yarısı ve 21. yüzyılın başlarında sinematik ikililerin gölgesinde kalmıştır. Işıldayan açılış geceleri, gala geceleri, Akademi Ödülleri gibi ödül törenleri, özel kıyafetlere olan talebi korumakta, tasarımcılara ve stilistlere yeteneklerini sergileyecekleri vitrinler olarak rol oynamaktadır (Gibson, 2010: 5).

Şekil-252: Ten Rengi Body'si, Ceketini ve İlginç Saçıyla Lady Gaga, 2009.



Kaynak: "Sanal", 2012.

Şekil-253: Julia Roberts, Valentino Tasarımı Gece Elbisesiyle, Mart 2001.



73. Akademi Ödülleri, Kaynak: Mendes ve De la Haye, 2010: 291.

Retro-Modernizm ve Vintage: Postmodernizm değişen sosyal durumların penceresinden tarihi yeniden yorumlama yoluna gitmektedir. Bu şekilde, tarih

geleneğinin bir süreç olarak değerlendirilmesine sebep olduğu için zamanı ve mekânı durdurma konusunda başarılı olmaktadır. Vivienne Westwood da 1997'deki *Beşyüz Yıl Önce* isimli koleksiyonunda bu amacı uygulamıştır. Koleksiyonlarında resim sanatına sıkça gönderme yapan tasarımcı, bu koleksiyonunda tarihi sanat eserlerinden ilham aldığı tasarımlarını, tıpkı Kraliçe I. Elizabeth'in portrelerini andıran bir biçimde, kendi mankenleri üzerinde sergilemiştir. Benzer bir biçimde John Galliano 1997 koleksiyonunda, 19. yüzyıl sonu modasını 20. yüzyıl sonu modasına aktarmıştır. Bu zaman-mekân sınırlarının kaldırılması, şu anki esneklik, değişkenlik ve bilgi çağını ve aynı zamanda sanatsal geleneğin devamlılığını sembolize etmektedir. Bu, geçmiş dönemlerin şimdiki zamanda nasıl yaşatıldığını ve şimdiki zamanın geçmişi nasıl canlandırdığını gözler önüne sermektedir. Tabî ki eski uyum ve yaratım kuralları tümüyle reddedilmemiş ancak geniş bir yelpazede yeniden ele alınıp değiştirilmiştir (Loschek, 2009: 185).

Neo-Klasisizm ve Direktuar döneminin (Fransız devriminden sonra 1795-1799 yılları arasında hüküm süren yönetim şekli) popüleritesi, hanedan armaları sembolleri, zincirli tasarımlar, gömlekler, dantel yakalar ve diğer dantel detaylar, uşak takım elbiseleri, kadın yelekleri vb. birbirinden farklı tarzların ortaya çıkışında etkili olmuştur. Bazı tasarımcılar tarafından ön plana çıkarılan Fütürizm, bu sözü edilen geleneksel formları ve geleneksel materyalleri alt etme teşebbüsleriyle ifade edilmektedir. Geleneksel formların ve elementlerin kullanımıyla karakterize edilen tarihselcilik, geçiciliğin üstesinden gelmek için *yeniden canlandırma* yöntemini kullanan etkili bir üsluptur. Kökleri şiir sanatında yatan Romantisizm, toplumda bir kriz işareti olarak yeniden nüksetmiştir. Geleneğe ve eski zamanlara duyulan özlem, bu geleneklerin ve geçmiş stillerin yeniden canlandırılmasına ön ayak olmaktadır (Buxbaum, 1999g: 166).

Tarihi eklektisizmin örnekleri Vivienne Westwood'un çoğu koleksiyonunda bulunabilir. Westwood mükemmel terziliği ve doğal yeteneğini kattığı espri duygusuyla eski tarzları yeniden işlemiştir. Sıradışı tasarımları daima bir hareketliliğe yol açmıştır. (Lehnert, 1999: 175). Sonbahar / kış 1990/91 *Portre* koleksiyonunda Rococo dönemi sanat eserlerinden esinlendiği korselerini sunmuş (Buxbaum, 1999g: 166), 1996'da *Les Femmes ne Connaissent pas toute leur Coquetterie* (Kadınlar Bütün İşvelerini Bilmezler) isimli koleksiyonunda Fransız ressam

Antoine Watteau'nun (1684-1721) resimlerinden ilham aldığı tasarımlarını sunmuştur (Loschek, 2009: 185).

1990'da Karl Lagerfeld, 18. yüzyıl Louis Quinze (XV. Louis tarzı diye de bilinen dekoratif sanatlarda bir Fransız Rococo tarzı) dönemine atfettiği koleksiyonlarını sunmuştur. Gianni Versace'nin 1990/91'de, genellikle dizüstü çizmelerle kombine edilen manto tarzındaki gece elbiseleri koleksiyonu da aynı tarihi döneme gönderme yapmıştır. Christian Lacroix ise bu dönemde, 18. yüzyıl tarzında dantel süslemeli bir iç etek ve yine ağ benzeri bir dantelden yapılmış ceketle büstiyer elbiseler tasarlamış ve bu tasarımlarında ressam Jan Vermeer'in (1632-1675) resimlerindeki usta renklerden ilham almıştır (Buxbaum, 1999g: 166).

Krizia 1992'de Alpler ile ilgili folklorik bir görünüm yaratmak için Habsburg Hanedanı dönemindeki kostümlerden esinlenmiştir. Bunlar arasında Bavyera ve Avusturya yöresel kadın elbiseleri, geleneksel Tyrol şapkaları (veya Bavyera şapkaları) ve ünlü Avusturya imparatoriçesi Elisabeth Sisi'nin (1837-1898) tarzını temsil eden şeritler ve harçlarla süslenmiş kadın ceketleri yer almıştır. Bu duygusal tarihi unsurların kullanımıyla moda, öncelikle hor görülen folklorik tarzı yeni bir romantizmle ön plana çıkarmıştır (Buxbaum, 1999g: 166).

Elizabeth dönemine ait sert dantel yakalar, Anna Molinari'nin (1949-) 1993 koleksiyonundaki temasını oluşturmuştur. Aynı yıl, Karl Lagerfeld, Chloé için, tığ işi, geniş ceketlerini ve nakışlı tül tuniklerini sunmuştur. Dolce & Gabbana, müslin elbiseleri ve kuş tüyünden yapılan uzun eşarpları yeniden yorumlamıştır. 1994'te Hervé Léger moda evi Direktuar ve Neo-Klasik dönemlerin etkisindeki tasarımlarını sunmuştur. Aynı sene Gianfranco Ferré daha büyük bir adım atarak, 19. yüzyılda I. Napolyon döneminde Avrupa'yı etkisi altına alan, mimari, giyim, mobilya vs. gibi alanlarda devrim yaratan Ampir tarzı (imparatorluk tazı) deri materyallerle yeniden gündeme getirmiştir. 1995'te retro tarzlar, emperyalizmin eski günlerinin görkemine ve ihtişamına göndermeler yapan göz kamaştırıcı bir görünümle birleşmiştir (Buxbaum, 1999g: 166).

Gaultier, 1993/94 *Büyük Seyahat* ve 1994 *Göçmen Tarzlar* koleksiyonlarında olduğu gibi etnik bir karışım ifade etmiş ve 2006'da Flamenko elbisesi, Romen bluzu ve Alman Bückeberg kostümünü içeren bir Avrupa ulusal karışımını tasarlamıştır (Loschek, 2009: 185).

Walter van Beirendonck 1999 *Estetik Teröristler* koleksiyonunda 18. yüzyıla ait bir elbisenin altına kaba kesimli grafiti desenli bir tişört giydirerek geçmiş ve yeniyi harmanlamıştır (Evans, 2007: 20). Geçmiş dönemlere ait buluşlar günümüzde de yeni trendlere ilham kaynağı olmaya devam etmektedir. Bunun birçok örneğinden biri, İngiliz moda tasarımcısı Gareth Pugh'un (1981-) etkili, hacimli ve heykelsi biçimler yaratmak için fetişistik kulüp giysilerinden, geç dönem 19. yüzyıl modasından, Londra Dickenson evsizlerinden ve palyaço kostümlerinden alıntılar yaptığı ve bunları abartılı bir tarzda birleştirdiği 2006 sonbahar / kış koleksiyonudur (Mendes ve De la Haye, 2010: 282).

Şekil-254: Walter van Beirendonck, *Estetik Teröristler*, İlkbahar / Yaz 1999.



Kaynak: Evans, 2007: 21.

Şekil-255: Gareth Pugh, Sonbahar / Kış 2006.



Kaynak: Mendes ve De la Haye, 2010: 283.

Eski tarzlardan ilham alınarak oluşturulan yeni modelleri ifade eden retro şıklığının yanısıra, 1990'ların geç dönemlerinden itibaren, eskiden kalma giysilerin bizzat kendisini ifade eden *vintage*, *antika* veya *dönem giysileri*, son moda marka giysilere tutkulu alternatifler olarak giyilmiştir. Bu, tek tür moda akımlarını reddeden

ve alışılmışın dışında giysilerle bireysel ifadeyi destekleyen bir trendin parçasıdır. Sanat öğrencileri, ilginç giyinen insanlar ve bohemler 1920'lerden beri kendilerine has bir görünüm yaratmak için tarihi giysilerden yardım almışlardır. 2000'lerde vintage yani eski dönemlerden kalma giysileri giymek, kişinin kendisini bir moda duayeni olarak göstermesi anlamına gelmiştir. Bu trend belki de moda medyasının etkisinde kalınarak oluşmuş bir trenddir. Bu alanda rehber kitaplar dönem giysilerinin ve aksesuarlarının nereden satın alınacağı, nasıl seçileceği ve giyileceği hakkında tavsiyeler verirken, moda dergileri de bu vintage öğeleri göklere çıkarmıştır. Trendin yayılmasında ödül törenleri gibi önemli etkinliklerde vintage kıyafetler giyen ünlülerin etkisi olmuştur (Mendes ve De la Haye, 2010: 289).

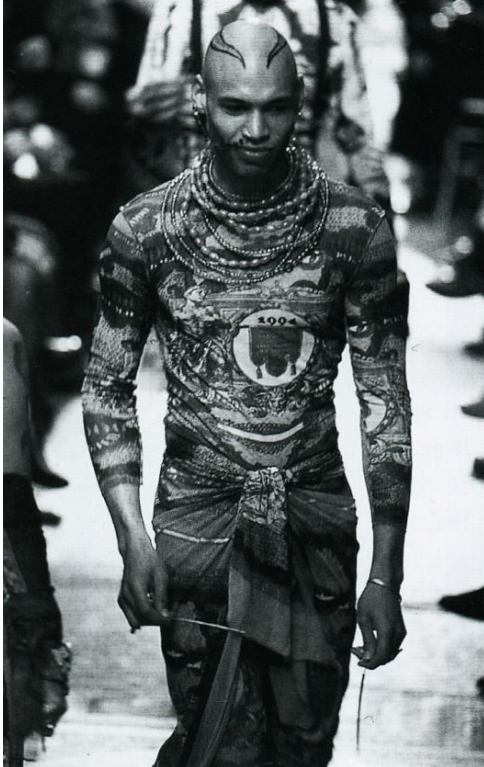
Modada Kültürel Etkileşimler ve Etnik Tarzlar: 21. yüzyıla doğru, tasarım dünyasının küreselleşmesini yansıtan ve iyimser bir gelecek vizyonu sunan bir tarz meydana gelmiştir. Batılı moda tasarımcıları kendi koleksiyonlarını zenginleştirmek için dünya çapında diğer kültürlerden ve ülkelerden ilham almışlardır. İster yurtdışı seyahatlerinden getirilen eşyalar, kitaplar, isterse sanat eserleri, renkler, baskılar, silüetler veya tüm global temalar, moda yeni bir enerji katmıştır (Worsley, 2011: 37). Dries van Noten, Jean Paul Gaultier ve Vivienne Tam (1962-) gibi tasarımcılar, birbirini tamamlayan ve hatta birbiriyle çelişen kültürleri işlerinde birleştirmede en usta tasarımcılar arasında yer almışlardır (Givhan, 1999a: 162).

1994'te Paris defilesinde *kabile tarzını* sunan Gaultier yine 1997'de Paris'te, Fransa'daki Afrikalı göçmenlere itafen, *düşmanlık ilişkilerine bir tepki* olarak tanımladığı koleksiyonunu sunmuştur. Gaultier'in ilhamı, Paris ve New York gibi şehirlerde yaşayan Afrikalı göçmen profilinden gelmiştir. Afrikalı kadınlar kendi yurtlarının titreşimli renklerini ve kumaşlarını yansıttıkları gibi aynı zamanda yeni ülkelerinin tarzlarının çoğunu da benimsemişlerdir. Sonuç olarak Gaultier'in koleksiyonu, geçmişte nadiren başarılı bir şeyi gündeme getirmiş ve Afrika azınlığını duyarlı ve zeki bir yöntemle yüceltmıştır (Givhan, 1999a: 162).

1997'de John Galliano, Tanzanya ve Kenya sınırları içindeki Masai Mara bölgesinde yarı göçebe bir hayat süren Masailerin geleneksel giysilerinden ilham aldığı bir koleksiyon sunmuştur. Aslında özellikle 1997 yılı, tasarımcıların renkler ve desenleri kombine etmenin yeni yöntemlerini bulmak için Afrika gibi yerlere

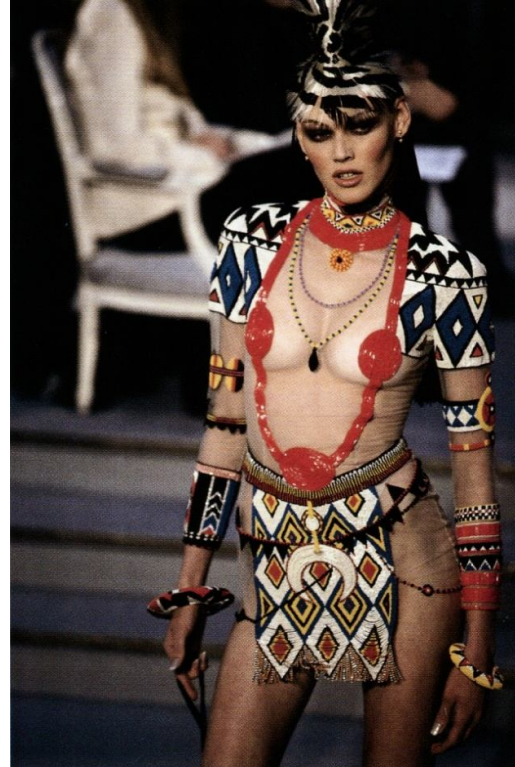
yüzlerini döndükleri yıldır. Ancak Afrikalıların geleneksel giyimlerinin farklı tarzlara göre yeniden tasarlanmasından daha önemli olan şey, moda endüstrisinin bu yeni görünümü doğru yorumlamaktan ötürü gördüğü samimi ilgidir. Bu yeni siyahî şıklıktan meydana gelen giysi tasarımları, geçmişte bu anlamda yapılan teşebbüslere göre daha sofistike ve daha zarif bir biçimde etniktir (Givhan, 1999a: 162).

Şekil-256: Jean Paul Gaultier, Mankeni ve Etnik Malzemeleriyle Yansıttığı Kabile Tarzı, İlkbahar / Yaz 1994.



Kaynak: Laver, 2002: 281.

Şekil-257: John Galliano, Masailerden İlham Aldığı Koleksiyonu, İlkbahar / Yaz 1997.



Kaynak: Givhan, 1999a: 163.

Bu dönemde Asya etkisi de çok önemlidir ve tasarımcılar, Asya pazarının büyüyen gücü, Batılıların daha egzotik ilham kaynaklarına yönelik araştırmaları ve Arthur S. Golden'in *Bir Geşanın Anıları* (1997) isimli kitabının popüleritesi gibi apayrı etkenlerden esinlenmişlerdir. Hatta Madonna bile bu dönemde bir geşya tarzını benimsemiştir. Asya-Amerika kökenli tasarımcı Vivienne Tam *Buddha* koleksiyonu ile ilgi odağı olmuş ve diğer koleksiyonlarında Nepal'in yakınlarında küçük bir kasaba olan Bhutan'a yaptığı seyahatlerden ilham almıştır (Givhan, 1999a: 162).

Moda endüstrisinin tam teşekküllü bir biçimdeki son etnik tarzı, allanıp pullanmış bir şekilde bir araya getirilen kültürel kaynakların bir karmaşası olan *Bohem şıklığı*dır (Givhan, 1999a: 162). Bohem görünüm, 1990'ların ortalarında Londra hazır giyim satıcısı Voyage tarafından ortaya atılan, kadın giyiminde en önemli tarzlardan biridir. Bohem görünüm, 1996'dan 2000'e kadar, Belçikalı tasarımcı Dries Van Noten'in etnik nakışlarını, İngiliz tasarımcı Matthew Williamson'un (1971-) cesur renk kullanımını ve Marni ve Fendi gibi Milano tasarım evlerinin aykırı kumaş kombinasyonlarını birleştiren, bütün pazarlarda kadın giyiminde ağır basan bir trend olmuştur. Bu trend, küçük hırkalar ve pantolonlar üzerine giyilen elbiseleri kombine eden, kiraz kırmızısı ve turuncu gibi çarpıcı renklerle karmaşık dekoratif biçimleri içeren, kadife kıyafetler, nakışlı motifler, ayna aplikeler ve küçük çiçekli veya şal desenli baskıları vurgulayan bir trenddir (Laver, 2002: 288-289).

Fendi'nin ünlü bagnet omuz çantaları, İslam dünyasının camilerini anımsatan mozaik bir desen yaratmak için aynalarla ve taşlarla çalışılmıştır. Marni, Kızılderililerden ilham aldığı nakışlı eteklerini ve ceketlerini sunmuştur. John Bartlett (1964-), Michael Kors ve Marc Jacobs gibi Amerikalı tasarımcılar geleneksel yün şallar ve pançoları, lüks kaşmir veya ileri teknoloji kaplanmış naylon materyallerle yeniden tasarlamıştır. Tasarımcıların kültürel çeşitlemelerinin en önemli sonucu; koleksiyonlarda, etnik duyarlılıklar ile geniş oranda ulaşılabilir bir ticari tarzın birleştirilmesi sayesinde küresel moda kavramının meydana çıkarılmış olmasıdır (Givhan, 1999a: 162).

Grunge: Sözlük anlamı 'kirli', 'pis' olan *Grunge*, Punk, Heavy Metal ve bağımsız Rock'tan ilham alan ve genellikle elektro gitarlarla ve kontrast ses dinamikleriyle nitelendirilen alternatif rock müziklerine ait bir alt tarzdır. Pek çok bakımdan 1980'lerin başında Britanya'da ortaya çıkan *Bağımsız Çocuklar* tarzıyla benzerlik göstermiştir. Her iki grup da aynı sefilliği, aynı yardım kuruluşlarına veya ikinci el giysi dükkânlarına bağlılığı, aynı fazla büyük veya fazla küçük giyim tarzlarını, kareli gömlekleri, aynı düz ve cansız saçları ve aynı tarz postalları benimsemiştir. Grunge, temelde tıpkı Bağımsız Çocuklar gibi, bir yoksulluk mitolojisi yaratmak adına uygun bir zemin olarak Seattle'ın zenginliklerini kullanmış ve çok ekstrem bir

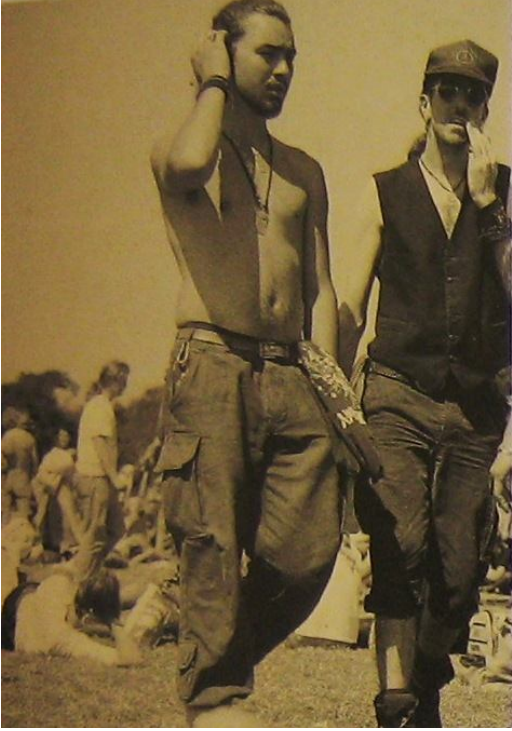
giyim tarzı benimsemiştir. Bu benzerliklere rağmen Grunge, kendi doğruları ve kendi coğrafi ve kültürel içeriği çerçevesinde değerlendirilmelidir. Özellikle Washington Seattle kökenli *Nirvana*, *Pearl Jam* ve *Smashing Pumpkins* gibi müzik gruplarına ait Grunge tarzının, Amerika tabanlı Punk ve Leftover Hippi estetiklerinin bileşimini yansıttığı görülmüştür (bu bileşim, çoğu *İngiliz Seyahatçiler* grubu üyeleri tarafından sergilenen *Hipunk* bileşiminden farklıdır) (Polhemus, 1997: 122-123).

Müziğin çağrıştırdığı Grunge tarzı bir anti-modadır ve serbest giyinmeyle ilgilidir. Yanlış giysilerin kombine edildiği pejmürde bir görünümü karakterize etmiştir. Nirvana grubunun solisti Kurt Cobain, bu görünümü darmadağınık saçları, jean pantolonu, ekose desenli gömleği ve Converse ayakkabılarıyla örneklemiştir. Kızlar, kısa çiçekli elbiseleri ağır askeri botlarla tamamlamış, hatta geniş kazakları ipekli giysilerle kombine etmişlerdir (Worsley, 2011: 197). Grunge'ın belirtisi, darmadağınık görülmektir. Bu görüntü sanki yatağa saçılmış bütün giysiler arasından rastgele ilk ele geçirilen giysilerin kombine edilmesinden oluşan bir görüntüdür. Ütülenmiş giysiler reddedilmiştir (Givhan, 1999b: 148).

Grunge sokaklarda görülmeye başlamış ve bazı tasarımcılar tarafından sınırları daha çabuk genişletilmiştir. Anna Sui (1964-) 1993 ilkbahar / yaz koleksiyonunda bu görünümün izlerini yansıtmıştır. 1992'de Marc Jacobs, Perry Ellis modaevi için, berelerden, iş botlarından, flanel gömleklere ve sıcak kaşmirlerle giyilen ipek elbiselerden oluşan Grunge ilham kaynaklı koleksiyonunu sunmuştur. Grunge akımı, ilginç bir biçimde, Christian Lacroix, DKNY adına Donna Karan, Ralph Lauren ve Chanel adına Karl Lagerfeld tarafından da yorumlanmıştır (Worsley, 2011: 197).

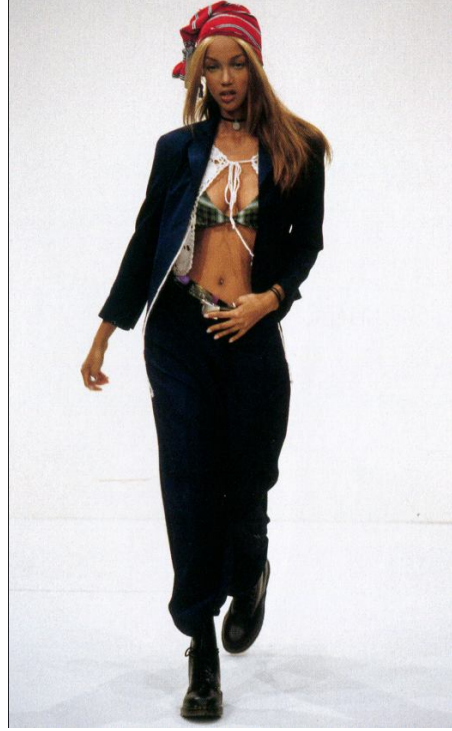
Bir çağdaş pop müzik ve gençlik kültürü hayranı olan Marc Jacobs, Grunge tarzını kaliteli kumaşlar ve pahalı işçiliklerle bezemiş ancak görsel etkiyi tümüyle yumuşatmaya kalkışmamıştır. Anna Sui de bu görünümün orijinal görsel etkisini azaltmama tavrıyla, Jacobs'la benzerlik göstermiştir. Genelde iyi görünümlü, servet sahibi, sosyetik kadınlar için çalışmakta olan Lacroix ve Lagerfeld gibi diğer tasarımcılar ise müşterilerine darmadağınık, salaş görünümlü fraklar sunmuştur. Tecrübeli moda editörü Andre Leon Talley "bu tavır, modanın ölümüne gönderme yapmaktadır" sözüyle hafızalara kazınmıştır (Givhan, 1999b: 148).

Şekil-258: Glastonbury Festivali'nden Grunge Tarzına Bir Örnek, 1993.



Kaynak: Polhemus, 1997: 123.

Şekil-259: Marc Jacobs, Perry Ellis Grunge Şov, İlkbahar / Yaz 1993.



Kaynak: Worsley, 2011: 197.

Grunge altkültür tarzı 1990'larda moda dünyasını etkisi altına almış, tüketicileri dönemin diğer trendlerine oranla daha çok şaşırtmıştır. Bu tarz, ikinci el gibi duran ipek bluzları, eski flanel gömlekleri ve bedende çarpık bir biçimde salaş durması için kasten büyük ebatlarda örülen kazakları ön plana çıkarmıştır. Bu görünüm, Rei Kawakubo gibi Japon tasarımcılar tarafından ortaya atılan dekonstrüksiyonizmin Amerikan versiyonu değildir. Daha ziyade sokaklarda doğan ve yüksek moda tarafından ele alınan, tesadüfen keşfedilmiş bir görünümdür. Birçok bakımdan sıradanlıktan kurtuluşu temsil etmiştir. Bu serbest tarz, modayı protokol sınırlılıklarından arındırmış ve sıkıcı yaşam alanlarına hayat katmıştır. Ancak Grunge'a, özellikle 25 yaşın üstündeki çoğu kadın tarafından, cazibesiz ve kullanışsız olduğu yönünde eleştiriler de gelmiştir. Tasarımcılar da kirli sepetinden çekilip alınmış gibi görünen bu özensiz kıyafetlerden daha fazla ilham alamamıştır (Givhan, 1999b: 148). Bununla birlikte tasarımcı kıyafetleri giyen müşteriler sırf tasarımcı ürünü oldukları için bu sokak tarzı giysilerine yüksek ücretler ödeme konusunda isteksiz davranmışlardır. Verdikleri paranın karşılığında bir parça "lüks"

görmek istemişlerdir. Bu nedenlerle Grunge çok kısa bir sürede ait olduğu yere, sokaklara geri dönmüştür (Worsley, 2011: 197).

Grunge'a gösterilen ilk tepkinin negatif olmasına rağmen, bu kısa ömürlü tarz nihayetinde modanın tanımlı anlamlarının genişlemesine yardımcı olmuştur. O, daha erken dönemlerde de varolan, müzik ve gençlik tarzlarının modayı etkilemesi geleneğini sürdürmüştür. Grunge, bir bakıma modayı daha rahat ve daha özgür kılmıştır (Givhan, 1999b: 148).

Hip-Hop: Sokak tarzları geleneğinin bir ifadesi olan Hip-Hop akımı, karşıt modalar konusundaki sosyal sınıflar kavramına etnisite kavramını eklemiştir. Chuck D., *Fight The Power: Rap, Race and Reality* (Güç Savaşı: Rap, Irk ve Gerçeklik) (1997) isimli kitabında, zenci Rap ve Hip-Hop şarkıcılarının ilişkisini kölelik, işsizlik, müzik sektörü, Amerika ve New York siyasetleri ve İslam ulusu gibi konulara yönelten Hip-Hop akımını sosyal, politik, ekonomik ve etnik bir geçmişle ilişkilendirmiştir. Hip-Hop ABD'de kurulan yasal ırk ayrımını reddetme tarzı olarak ortaya çıkmıştır (Barnard, 2002a: 138-139).

Rap'çilerin ve Hip-Hop sanatçıların giydikleri modalar, sıklıkla sisteme direnen tarzları yansıtmıştır. Run-DMC bağciksız Adidas ayakkabılarıyla sahneye çıktığında, Amerikan cezaevlerinde rutin olarak, mahkûmların kendilerini asmalarını engellemek için ayakkabı bağcıklarının toplanmasına gönderme yapmıştır. Hip-Hop tarzının karakteristiği olan büyük beden giysiler ve iç çamaşırları açıkta bırakan sarkık pantolonlar da hapisanelerden esinlenen giyim biçimleridir: Kemerler, ayakkabı bağcıklarının toplanmasıyla aynı sebepten, mahkûmlardan toplanmış ve mahkûmların pantolonları düşük ve sarkık bir görüntü sergileyerek iç çamaşırları görünür kılınmıştır (Aktaran: Barnard, 2002a: 139-140). Bu tarzları almak ve hapisaneler dışında kullanmak, adaletsiz bir sistemin uygulamalarını eleştirme ve hapisanelerdeki kardeşleriyle bir dayanışmayı yansıtmaya şekli olarak görülebilir. Altın zincir kolyeler asma kilitlerle bağlanmış ve zenci kimliğinin bir ifadesi olmuştur. Bütün bu yorumlamalarda strateji aynıdır: Baskıcı, adaletsiz ve kötü sistemin (kölelik, cezaevi) bir sembolü alınmış ve ironik, gösterişli bir biçimde sergilenmiştir. Bununla birlikte, bir Amerikan Hip-Hop grubu olan *Run-DMC*,

yüksek moda dünyasına karşı çıkmış ve bunu 1984'te *Rock Box* isimli albümlerinde bazı şarkı sözleriyle yansıtmıştır (Barnard, 2002a: 140).

Öncelikle sosyal bir gösterge olan iş kıyafetleri ve büyük beden giysiler uygun stilistik tarzlar olarak benimsenmiş ve yeniden yorumlanmıştır. Hip-Hop görünümü uluslararası moda ve banliyöde yaşayan gençler tarafından ilgi görmüş ve taklit edilmiştir (Richard, 1999b: 164). Zenci, işçi sınıfı, azınlık temelli tarzlar, köleliğe özgü tarzlar ve Amerikan hapisane sisteminin bazı istisnâ yaşantıları; *getto (azınlık) efsanesi* şeklinde adlandırılan elit, beyaz ve orta sınıf modalara dönüştürülmüştür (Barnard, 2002a: 141).

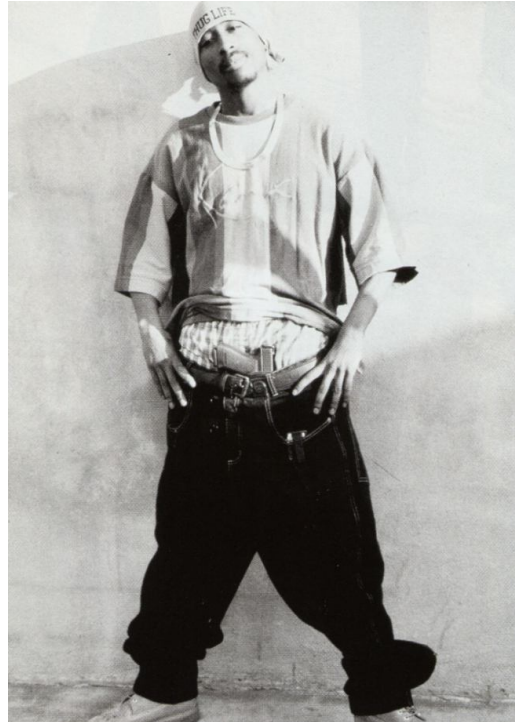
Popüler bir akım hâline gelen Hip-Hop modasında büyük beden giysiler, asi görüntüsüyle bedeni tehditkâr kılmıştır. Daha iri görünmek için benimsenen bu görüntü, olası rakiplere bir uyarı niteliğinde olmuştur. XXL sembolü bedene işaret etmenin yanı sıra tehlikeyi çağrıştırmıştır. İlk zamanlarda sembolik bir ifadesi olan, pantolon ağının dizlere kadar indiği düşük belli büyük pantolonların, alttan boxer şortların markalarını göstermek gibi bir amacı daha vardır (Richard, 1999b: 164).

Şekil-260: Zincirlere Asılmış Logolar, Rasta Saç Örgüleri ve Renkli Tişört.



Londra, Kaynak: Richard, 1999b: 165.

Şekil-261: Rap'çi Tupak Shakur, Hip-Hop Giyim Tarzı ve Belinde Silahıyla Tehlikeyi Çağrıştıran Bir Görüntü, 1993.



Kaynak: Yapp, 2005i: 274.

Hip-Hop'çılar açıkça, televizyon şovları, ünlü sporcular, video oyunları gibi popüler kültür unsurlarından olduğu kadar, haute couture'un elit sembollerinden de alıntılar yapmıştır. Bu tarz, Mercedes yıldızı, Gucci ve Chanel logoları gibi grafik olarak basit logoların aksesuar olarak kullanılmasında kendini göstermiştir. Bu gibi varlık ve güç ifadesi olan semboller, 1940'larda aktif olan Zooty'lerin giydikleri zoot-takım elbiselerinde olduğu gibi, ebatları büyütülerek abartılı hâle getirilmiştir. Hip-Hop tüketici ürünlerindeki aşırı vurgular, sosyal farklılıkları ve kültürel alandaki hiyerarşileri ima etmiştir (Richard, 1999b: 164).

Bu dönemde sokaklar, buraları kendi sahası olarak gören çeteler tarafından bir *sahiplik* işareti olarak Graffiti sanatıyla işlenmiştir. Hip-Hop'çı gençler bu imajı, kendi çevrelerinde onları farklı kılan ve onlara bir *aidiyet* işareti veren, parlak renkli, hacimli Hip-Hop giysileri ile tamamlamıştır (Richard, 1999b: 164). Hip-Hop ile ilişkili olan bir diğer kültür biçimi de Breakdancers'dır. Bu birleşim, parlak, markalı eşofmanlar ve uzun bağcıklı spor ayakkabılardan oluşan şehirli bir kombinasyonu ve çoğunlukla naylon eşofmanlar, spor ayakkabılar ve başlıklı ceketler giyen Breakdancerslarla, geniş esnek spor giyim tarzını vurgulamıştır. Enerjik, atletik dans doğası, spor giyim ideal oluşuna dikkat çekmiştir. Eşofmanlar zeminde rahatça kayarken, kasketlerin altına giyilen bandanalar baş hareketleri için müthiş bir uyum sağlamıştır (Worsley, 2011: 26).

New York'ta ortaya çıkan bu kent temelli sokak kültürü, 1988'den 1995'e kadar süren Hip-Hop müzik video klip programı *Yo! MTV Raps*, 1980'de yayınlanmaya başlayan televizyon şovu *Saturday Night Live*'da (Cumartesi Gece Hayatı) gösterilen performanslar, Def Jam Records gibi Hip-Hop plak şirketlerinin kurulması ve Run-DMC ve Beastie Boys gibi Rap gruplarının yıldızlaşması ile evrensel bir popülerlik elde etmiştir (Aktaran: Currid, 2009: 37). 1985'te gösterime giren *Style Wars* (Stil Savaşları) ve 1983'te gösterime giren *Wild Style* (Vahşi Tarz), Hip-Hop ve onun ayrılmaz bir parçası olan Graffiti alt kültürünü idolleştiren yapıtlar olmuştur (Currid, 2009: 37).

Punk'ta olduğu gibi, Hip-Hop modalarında bulunan uzaklaşma ve dirençli tavırlar acilen baskın kültüre dâhil edilmiştir. Wilbekin'e göre, bu tarzlar sokaklarda ortaya çıkar çıkmaz orta sınıf modası tarafından benimsenmiştir. 1980'lerin ortalarında Isaac Mizrahi, bir asansör operatörünün üzerindeki zincirleri görmüş ve

onları *Homeboy Chic* (Kanka Şıklığı) koleksiyonuna dâhil etmiştir. Lagerfeld 1991 Chanel defilesinde kadın modelleri altın zincirlerle sarmalamıştır. 1992’de Rap’çi Marky Mark (Mark Wahlberg) (1971-), Calvin Klein reklâm afişlerinin yeni yüzü olmuştur. 1990’ların ortalarında Ralph Lauren ve Tommy Hilfiger (1951-), Tyson Beckford (1970-), Sean Combs ve Coolio (1963-) gibi Rap dünyasından isimleri defilelerinde model olarak kullanmışlardır. Bununla birlikte Sean Combs 1998’de kurduğu *Sean John* adındaki firmasıyla kendi moda çizgisini üretmiştir. Tommy Boy Plak Şirketi *Tommy Boy Giyim*’i kurmuştur. Yanı sıra Hip-Hop topluluğu *Wu-Tang Clan*’ın çeşitli üyeleri *Wu-Giyim*’i yaratmıştır (Aktaran: Barnard, 2002a: 140).

Pürizm: Saf Şıklık: 1990’da Londra temelli Türk modacı Rıfat Özbek eleştirilenleri ve alıcıları, tümüyle beyazlardan oluşan *Yeni Çağ* isimli koleksiyonuyla büyülemiştir. Koleksiyon; kulüp, spor ve sokak giyiminden etkilenen ve geniş parçalardan oluşan, tazelik hissi uyandıran bir seridir. Pullu basketbol şapkaları, geniş beyaz başlıklı üstler ve “Nirvana” gibi sloganları taşıyan parçalar, rahat kulüp giysisi tarzında eşofmanlar ve spor giysilerden oluşmuştur. Bu, 1960’larda Andre Courreges’in *Uzay Çağı* koleksiyonunda olduğu gibi modada taze bir döneme işaret etmiştir (Worsley, 2011: 193).

Körfez Savaşı, Arap dünyasının kârlı pazarlarını kapatmıştır. Bu zamanlar, moda evleri için iç karartıcı zamanlardır. Ekolojik konular insanların zihinlerindeki yerini almıştır. 1980’lerin dekoratif tüketiminin ve savurgan modasının ardından bir durum değerlendirmesi yapmanın zamanı gelmiştir. Özbek’in koleksiyonu, temiz, rehabilite edici ve sakin bir ruh hâlini vurgulamıştır. Modada *az ama öz* yaklaşımı 1990’lar tarzını, özellikle bir önceki dönemden çok farklı bir yere koyan en önemli elementlerden biri olmuştur (Worsley, 2011: 193).

Pürizm diye nitelendirilen bu yaklaşım, gri, beyaz ve bej gibi nötr tonların kullanımını ön plana çıkarmıştır. Mimari ve geometrik formlar üzerine temellenen stilistik sadelik uğraşı olan pürizm, soylu görünen bir tarzdır ve bu konseptteki özel tasarımlar büyük oranda talep görmüştür. Pürizm mümkün olabildiğince büyük bir yaratım gücü, aşırı dekoratif olan şeyleri yok etmek için cesaret, sınırlı miktarda aksesuar ve kaliteli, uygun kumaş seçimini gerektirmiştir. Bu, dış görünüşü bireyselliğin arka planına düşüren ve kişinin varlığını soylu bir tavırda vurgulayan

ölçülü ve abartısız bir tarzdır. Açıklık ve sadelik bireyselliği vurgulamış ve ılımlı, asil, rahat ve barış içinde bir hava yaratmıştır. Bu tarzda mükemmellik; yalınlık sanatında yatmış ve yalınlık sanatı bir kalite görüntüsü oluşturmuştur. Basitlik, arındırılmış ve dikkatlice hesaplanmış bir yaklaşımdır ve modada anlamlı basitlik kadar başarılması zor hiçbir şey yoktur (Buxbaum, 1999f: 152).

Şekil-262: Rifat Özbek, Yeni Çağ Koleksiyonu, İlkbahar / Yaz 1990.



Kaynak: Worsley, 2011: 193.

Şekil-263: Giorgio Armani, Sonbahar / Kış, 1993/94.



Kaynak: Buxbaum, 1999f: 153.

Pürizm tarzı, belirgin hatlar ve beyaz rengin sembolik gücü üzerinde şekillenmiştir. Bu arıttıcı saf estetik, ışığı, soyutlamayı ve masumiyeti simgeleyen beyaz rengin kullanımıyla meydana getirilmiştir. Özgürlükçü ve fütüristik diye de nitelendirilen bu tarz, 1960'larla ilişkilidir ve o dönemden; polo elbisesi, örgü ceket ve gömlek-bluz gibi birkaç temel giyim tarzını geri getirmiştir. 'Sade', 'basit', 'pratik' ve 'kolay' kelimeleri pürizmi ifade eden kelimelerdir. Yıllardır sürekli, giyimde kullanışlılık anlamında daha üstün bir mükemmeliği amaçlamaktadır. Azaltma, sınırlandırma ve karmaşıktan basite dönme, anlaşılması güç bir etki değildir. Bu basite dönüş, moda tarihi boyunca sürekli tekrarlanmıştır ve

tekrarlanmaya devam etmektedir. Bu üslup, tarihi bir evrimin parçasıdır (Buxbaum, 1999f: 152).

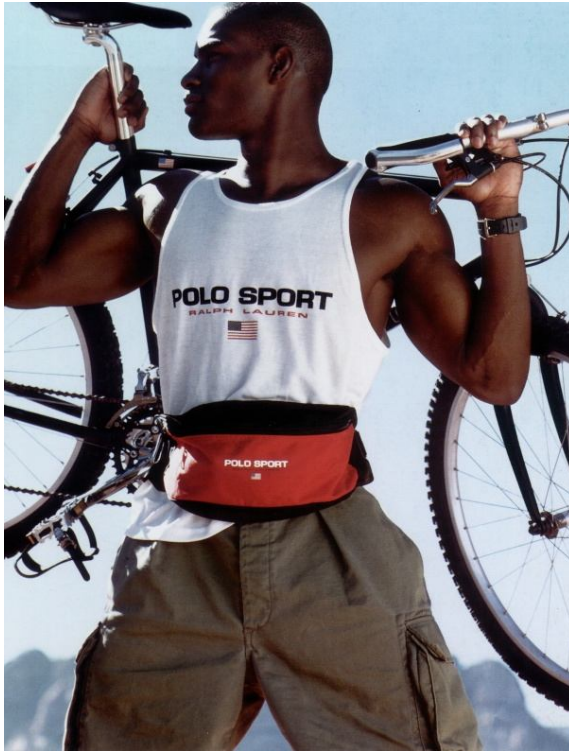
Giorgio Armani, Calvin Klein ve Jil Sander, Minimalizmle karıştırılmaması gereken sakın ve mütevazı bir görünümü savunmuştur. Calvin Klein, Donna Karan ve bir Neiman Marcus promosyonunu “sadelik bir modern şıklık ruhudur” diyerek ifade eden Bill Blass, Amerikan fonksiyonel giyim geleneğinin temsilcileri arasında yer almıştır (Buxbaum, 1999f: 152). 1970’lerde Susie Faux tarafından ortaya atılan, birkaç parça temel giysiden oluşan bir koleksiyonu ifade eden *kapsül gardırop* fikri, Yugoslavya kökenli Amerikalı modacı Zoran (1947-) tarafından yeniden canlandırılmış ve moda, temel ve lüks parçalara geri dönüş yapmıştır. Zoran, geniş pijama pantolon ve tişörtü mükemmelleştiren bir sadeliğe ve aksesuarlar detaylarını minimuma indiren bir yaklaşıma konsantre olmuştur (Worsley, 2011: 193).

Tasarımda Markalaşma: 1980’lerden itibaren önemli tasarımcıların giysi tasarımları ana motifi oluşturmuştur. Mağazalar ve alışveriş merkezleri, bir tasarım markası altında ceketlerden takım elbiselere, aksesuarlardan parfümlere kadar her şeyi satan tasarımcı butikleriyle yeni bir ticaret biçimi sunmak üzere yeniden düzenlenmiştir (Peacock, 1998: 7). Markalaşmanın gücü, yüzyılın başlangıcında Louis Vuitton monogramlı seyahat çantalarından Chanel’in iç içe geçmiş C harflerinden oluşan logosuna ve 60’larda Mary Quant’ın papatya biçimindeki logosuna kadar dönemler boyunca modayı etkilemiştir (Laver, 2002: 286-287). Vuitton’dan sonra, 1920’lerin ve 1930’ların erkek giyim modacısı Jean Patou, Fransa-Biarritz ve Deauville’de satışa sunduğu plaj kazakları üzerine kendi monogramını (isim markası) işlemiştir. Benzer biçimde Gucci’nin mokasen ayakkabılar üzerindeki gem çubuğu biçimindeki tokası, 1970’lerin her saygın erkeğine kaliteli bir yaşam sürdürüyormuş havası vermiştir. Fakat bu ürün farklılaştırılmasındaki ilk teşebbüsler, 20. yüzyılın son yirmi yılında bir logolar ve semboller lisanı, bir etiketler evreni hâline gelen modadan ayrılmaktadır (Mayer, 1999: 158).

1980’lerde ve 1990’larda, kültürel statü sembollerine artan piyasa talebini yapılandırmak için pek çok moda tasarımcısı giysi ve aksesuar tasarımlarının üzerine büyük logolarını yerleştirmişlerdir (Aktaran: Currid, 2009: 37). Hermès’in H

biçimindeki kemer tokaları, Gucci'nin pantolonlar ve gömlekler üzerine uyguladığı *G* biçimindeki işlemler, Dior'un el çantalarından anahtarlık gibi sarkan *DIOR* harfleri bu bu dönemin markalaşma akımına birkaç örnektir. Hiçbirşey tasarımcıların bu gösterge sembollerine karşı doymak bilmez arzularını köreltememiştir. Gianni Versace, Medusa kalkanını düğmeler üzerine bastırarak tasarımlarında kullanmıştır. Ralph Lauren ise bir polo oyuncusu görselini gömleklerin üstüne işlemiştir. Para/servet artık, global bir topluluğa üye olmak için şart olmaktan çıkmıştır. Marka giysi edinmek bu boşluğu doldurmuştur. Nike, ayakkabı reklamında “Bizler kazananlarız” derken sanki bunu örneklemiştir (Mayer, 1999: 158).

Şekil-264: Polo Sport Ralph Lauren Reklam Kampanyası.



Kaynak: Mayer, 1999: 159.

Şekil-265: Chanel, 1992 Koleksiyonundan Bir Kare.



Kaynak: Richards, 1998b: 164.

Ancak hiçbir marka, 1990'ların ortalarında logoları popülerleştirme konusunda Prada'dan daha başarılı olmamıştır. Tıpkı Gucci gibi bir Milano aksesuar evi olan Prada, kendisini ünlü bir deri eşya üreticisinden öncü bir evrensel moda gücüne dönüştürmüştür. Miuccia Prada'nın yönettiği bu moda evinin alışılmadık, entelektüel bir giyim yaklaşımı vardır. Farklı üretim biçimleriyle birlikte, üçgen biçimindeki

metal logosu da Prada evi tarzının başlıca öğelerinden olmuş ve dünya çapında ucuz imitasyonları yayılmıştır (Laver, 2002: 287).

1980'lerde oluşmaya başlayan markalaşma çılgınlığı, *tasarımcı kotları*, *tasarımcı arabaları* gibi kavramları gündeme getirmiştir. Bu, sanki 1980'lerden önce üretilen ürünlerin bir tasarımcısı yokmuş gibi bir izlenim bırakabilir. Hâlbuki *tasarımcı* ön eki, söz edilen ürünün statüsünü yükseltmek amaçlı kullanılmaktadır. Bu, ürünü neredeyse bir sanat eserine dönüştürmektedir (Barnard, 2002b: 165).

Bu olgunun kökleri moda endüstrisinin toplumda değişen rolünde aranabilir. Moda dünyası, daha demokratik olması sebebiyle satın alma aristokrasisine özendiren bir arma sistemi reklâmını sürdürmüştür. Daha sonra bu reklâm sistemi nihayetinde küresel bir dile dönmüş ve göstergeler daha basit hâle gelmiştir. Bu sayede tanınırlık oranı artmıştır. Ayakkabıların ve çantaların tanınması ve taklit edilmesi diğer giyim unsurlarına nazaran daha kolaydır. Neticede tüketiciler, dergiler vs. aracılığıyla ürün seçmekte, oldukları ve olmak istedikleri kişi hakkında markaların söz sahibi olmalarına izin vermektedirler. Bununla birlikte, son zamanlarda bazı moda evlerinin kendi formüllerinden yorgun düştükleri görülmüştür. 1999'da Vuitton'un yaratıcı direktörü Marc Jacobs, şirketin monogram tasarımını yeniden ve kitsch bir tavırdan yorumlayarak ona ironik bir hava katmıştır. Chanel moda evinin 1999'da tasarladığı 2005 el çantaları serisinde moda evine ait bütün atıflar kaldırılmış, eski tutucu görüntüsünün yerine gelecekçi bir tavır getirilmiştir (Mayer, 1999: 158).

1990'lar, felsefesi 1980'lerin bu gibi aşırılıklarına tepki göstermek olan yeni şirketlerin ortaya çıkmasına tanıklık etmiştir. 1990'larda tüketime yaklaşımı ılımlılaştıran ve genellikle kötü dünya ekonomisinin sebep olduğu yeni bir durum sözkonusudur. Moda tasarımcıları şatafatsız lükse odaklanmış ve önemle vurgulanan logoları bayağı bir şey olarak görmeye başlamışlardır. 2000'de Naomi Klein, markaların ürünlerin kendilerinden daha değerli olduğu dönemi eleştirdiği kitabı *No Logo*'yu yayınlamıştır. Çoğu moda firmasının çabalarıyla *anti-markalaşma* ve anti-küreselleşme hareketi büyümeye devam etmiştir. Bugün anti-markalaşma hız kazanmaktadır. İnternetin ilerleyişi, şirketlerin daha şeffaf olmalarını gerektirmekte ve etik olmayan veya açgözlü olanlar, küresel karalama kampanyalarının hedefleri olmaktadır. 1980'lerin sonlarında basit giysi ve iç mekân tasarımlarını sunan ve

pazarlama ve markalaşma hirsının olmamasıyla gurur duyan Japon firması Muji ve 2004'te Londra'da markasız bir şube açan Adidas anti-markalaşma hareketinde yer alan firmalar arasındadır (Worsley, 2011: 195).

İleri Teknoloji Şıklığı: 1990'larda başlıca moda değişimi kullanılan materyallerde olmuştur. Bu döneme kadar biçimler ve şekillerin tümü mümkün olan her yöntemde denenmiştir. Ancak bu dönemde plastik karışımı kumaşlar, triko plastik, teflon ve sentetik lifler gibi teknolojik materyaller tanıtılmış ve eski formlar birkaç ironiyle yeniden sunulmuştur. 90'ların kumaşıyla üretilmiş 70'ler tarzı bir elbise 70'lerin otantik vintage elbiselerinden oldukça farklıdır veya 90'ların sonlarında artık sadece ofisle ilişkilendirilmeyen *iş tarzı*, genel anlamdaki erkek takım elbiselerinin etkisinden kurtulmuştur. İnanılmaz derecede rahat giysilerin üretimine olanak tanıyan elastik materyaller kullanılmaya başlanmıştır (Lehnert, 1999: 179).

Kumaş teknolojisindeki gelişmeler giyim tarzlarını etkilemiştir. Tasarımcılar bu dönemde tasarıma dair ipuçlarını, ışığı yansıtan kumaşlar, streç kumaşlar, makine üretimi pullu kumaşlar, yüzeylerinde örülü plastik veya metal boncukları olan son teknoloji kumaşlar vb. aracılığıyla edinmiştir. Paris'teki gala gösterisi gibi kumaş şovları, modada büyük trendlerin oluşumunun çıkış noktasıdır (Givhan, 1999c: 171).

Nicole Miller (1952-), yol personeli üniformalarındaki yansıtıcı şeritlerde de kullanılan scotchgard'ı (su ve leke itici malzeme), karanlıkta yansımalarını istediği elbiselerine bir parlaklık vermek için kullanmıştır. Tasarımcı Miuccia Prada, latex kumaştan tasarladığı eteklerine nakış işlemleri yapmış ve elbiselerini süslemek için pullar ve yapay kumaşlar yerine aynalar kullanmıştır. Donna Karan, dikişsiz kâğıtlardan kokteyl elbiseleri tasarlamıştır. Bu ileri teknoloji kumaş tecrübesi, özel bir sunuştan çok daha fazlasıdır. Öyle ki Nicole Miller'in karanlıkta parlayan bir materyalden üretilen elbisesinin değeri 1000 dolardır (Givhan, 1999c: 171).

Tasarımcılar, baştan çıkarıcı bir oyuncaktan ziyade alternatif bir araç olarak kullandıkları teknolojiyle bir anlamda rahata kavuşmuşlardır. Onlar hem kâr etmiş hem de tüketicilerin gönlünü çelmişlerdir. Yıkabilir ipekler ve kuru temizleme yapılan vizon kürkleri vb. kumaş yenilikleri moda büyük bir kolaylık sunmuştur. Aynı zamanda teflon gibi koruyucu reçineler, kumaşları lekelenmeye dayanıklı bir hâle getirmiştir. 1990'larda, Nautica'nın kurucuları ve tasarımcıları David Chu

(1955-) ve Yeohlee Teng (1955-), kent yaşamının kötü etkilerinden korumak için, beyaz koton giysilerine teflon kaplama uygulamışlardır. Pamuklu, yünlü gibi kumaşlar ve elastik sentetik bir lif olan spandex karışımı, hem kadın hem erkek giyiminde özel dikim ceketler veya dar pantolonlar gibi giysilerde ultra rahatlık sağlamıştır. Ayrıca spor giyim endüstrisinde, Nike'nın *Dri-Fit*'i gibi yeni kumaşlar, giyen kişiyi kışın sıcak yazın serin tutmuş ve teri giysinin alt tabakasından üst tabakasına geçirecek bedenini terli kalmasını önlemiştir (Givhan, 1999c: 171).

Tekstil teknolojisi kürke dahi uygulanmıştır. Fendi moda evinin tasarımcısı Karl Lagerfeld vizon ve samur kürkleri traşlayarak geniş görünümlerini yok etmiş ve diğer tüm kumaşlar gibi beceriyle işlenmesini ve uygulanmasını kolay hâle getirmiştir. Cynthia Steffe (1957-) maliyetten ve zamandan tasarruf ederek tasarımlarında, el ile boncuk işleme yerine makine üretimi pullu kumaşlar kullanmıştır. Yeni Hippi şıklığı görünümünün öncüsü İtalyan tasarım evi Marni, bohem bir tarzla özel üretim kalitesini kombine ettiği keçe giysiler üretmiştir (Givhan, 1999c: 171).

Modada teknoloji sadece kumaş ve benzeri materyallerde gözlemlenmemiştir. Günümüzde giyilebilir elektronikler geliştirilmekte ve hem iletişim kurma biçimimiz hem de giydiğimiz giysiler değişime uğramaktadır. Bir laptop'a veya telefona duyduğumuz bağlılığı ileride, önemli bir iletişim cihazı olarak, bu tarz elektronik giysilere duyabileceğimiz yönünde tahminler vardır. 1922'de Alfred Dunhill, tasarladığı el çantalarına, çanta açıldığında otomatik olarak yanan bir lamba monte etmiştir. Kısa süre sonra Schiaparelli, müzik çalan el çantaları tasarlamıştır. Fakat son teknolojik gelişmelerin ışık veya müzikten çok daha hırslı bir çizgide ilerlediği görülmektedir (Worsley, 2011: 207).

Elektronik şirketi Philips 1999'da Levi Strauss ile bir proje üzerine işbirliği yapmıştır. Bu projede, ceplerine bir cep telefonu ve bir MP3 çalar yerleştirildiği ve bu cihazların içten geçen kablolarla kapüşondaki kulaklıklara bağlandığı bir ceket tanıtılmıştır. Ceketini giyen kişiye müzik dinleme ve telefon aramalarına cevap verme arasında kolaylıkla geçiş yapma imkânı sağlanmıştır. C'N'C Costume National ise bir MP3 çalar veya telefonu şarj eden güneş panellerinin monte edildiği çantalar tasarlamıştır. Bununla birlikte giysilerdeki elektronik tasarımların kullanışsız olduğu düşünülmekte, giysilerin nasıl yıkanacağı ile ilgili büyük bir problem öne

çıkılmaktadır. Bunun için önce elektronik tasarımların giysiden sökülmesi gerekmektedir (Worsley, 2011: 207).

Şekil-266: Issey Miyake, Holografik Takım Elbise, İlkbahar / Yaz 1996.



Kaynak: Givhan, 1999c: 171.

Şekil-267: Swarovski ve Hüseyin Çağlayan, LED Tasarımlı Elbise, 2007.



Tokyo, Kaynak: Worsley, 2011: 206.

Motosikletçiler çoktandır bataryalı-ısıtmalı ceketler, yelekler ve eldivenler kullanmaktadır. Ancak son yıllarda elektronik ve kumaş mühendisleri, elektronikleri doğrudan tekstillere entegre etmeye başlamışlardır. Softswitch ve Burton kar kayağı firması, kumaş kontrol pedi entegre edilmiş ticari elektronik giysilerden birini; bir mini disk okuyucusunu yöneten esnek bir klavyenin giysi koluna yerleştirildiği 2002 kayak ceketini tanıtmıştır. Bir diğer kar kayağı firması O'Neill, giysi koluna örülü vaziyette yumuşak dokunuşlu bir uzaktan kumanda ile yönetilen ve yakada mikrofonu bulunan MP3 uyumlu bir eğlence sistemini barındıran ceketini sunmuştur. Benzer biçimde Gul firması, giysi koluna gizlenmiş bir MP3 çalar için tekstilden kontrol paneli bulunan denizci ceketini sunmuştur (Worsley, 2011: 207).

Daha yüksek moda merkezli bir yönde bu teknolojiye bahsetmek gerekirse; CuteCircuit, bir dokunuşla rengi ve motifi değişen bir etek üretmiş, Hüseyin

Çağlayan uzaktan kumanda vasıtasıyla formu ve yapısı değişen giysilerini sergilemiştir. Teknoloji her zamankinden daha hızlı ilerlemekte ve iletişim biçimi seyyar bir hâl almaktadır. Giydiğimiz giysilerin de buna bağlı olarak gün geçtikçe daha da karmaşıklaşacak olması kaçınılmazdır (Worsley, 2011: 207).

Ekolojik Moda: 1990'lar özellikle tüketicilerin, iklim değişimi ile tarım ilaçlarının kullanımı, kirlilik, atık maddeler gibi çevreyle ilişkili diğer konular hakkında bilinçlenmesi açısından büyük bir değişim dönemi olmuştur. Küresel ısınma ile mücadelelere cevaben moda dünyası çevre dostu giysi ve çevreci modayı tanıtmıştır (Worsley, 2011: 204). Moda endüstrisinin doğal savurganlığı, kaynakların kıtlığı ve tüketimin aşırı artması eleştirilere maruz kalmıştır. 2008 *The Times*'tan alınan istatistiklere göre 2005'ten beri giysi ücretleri yaklaşık %25 oranında düşmüş ve satılan giysi miktarı %40 artmıştır. Sonuç olarak tekstiller en hızlı çoğalan ve ucuz tüketim ürünleri arasında yer almış ve geri dönüşümü olmayan, özellikle viskoz gibi dayanıksız sentetik giysiler çöp sahalarındaki yerini almıştır (Mendes ve De la Haye, 2010: 290).

Katharine Hamnett organik ve sürdürülebilir pamuk üretimini destekleyen etkin bir modacı olarak tanınmaktadır (Mendes ve De la Haye, 2010: 290). Hamnett 1983-84 sonbahar / kış *Choose Life* koleksiyonuyla moda arenasına dünya barışı ve çevre konularını getirmiştir. Bu koleksiyonda, hükümet başkanı Margaret Thatcher ile buluşmasında giydiği, üzerinde "halkın %58'i Pershing füzesini istemiyor" gibi sloganlar yazılı olan tişörtler sunmuştur (Mendes ve De la Haye, 2010: 228).

Bu gibi mücadelelerin ardından dürüst ticaret ve ekolojik moda markaları yaygınlaşmıştır. Örneğin, 1997'de kurulan *People Tree* şirketi dürüst ticaret yapmakta ve organik giysi ve aksesuarlar satmaktadır. Bu şirket, gelişmekte olan ülkelerdeki organik üreticilerle çalışmaktadır (Worsley, 2011: 204). Bunlar arasında Thakoon Panichgul (1974-), Bora Aksu (1969-) ve Stella McCartney gibi isimler yer almaktadır (Mendes ve De la Haye, 2010: 290).

1990'lar boyunca moda ve giyim üretimi endüstrileri dürüst ticaret konularına karşılık vermeye başlamıştır. 1998'de *Fair Labor Association*, giysi şirketleri için *mesleki kurallar* uygulaması başlatmıştır. Bu uygulama tüm dünyada işgücü ve işçi istismarını önleyici hayatî bir iyileşme sağlamıştır. Nike ve Sean John gibi bazı

markalar haklarında kötü uygulama yaptıkları yönündeki iddialardan dolayı medyayı meşgul etmiş ve gelişen ülkelerdeki çoğu kötü işyeri kapatılmıştır (Worsley, 2011: 204).

Şekil-268: Katharine Hamnett, “58% Don’t Want Pershing” Sloganlı Buluşma, 1984.



Kaynak: Svendsen, 2008: 102.

Bugün *eko moda* büyük bir sektördür. Pamuk, ipek, keten gibi organik doğal liflere ilgi artmakta ve yüksek oranda dayanıklı bir ürün olan kendirden yapılan giysiler pazara sürülmektedir. Websiteler ve markalar geri dönüşümlü ve yeniden kullanılabilen giysileri tanıtmaktadır. *Worn Again*, geri dönüşümlü materyallerden spor ayakkabıları tasarlar, 1995’te kurulan *Howies*, geri dönüştürülebilir sokak giysilerini ve yapımında geri dönüştürülmüş pamuk kullanılan tişörtleri piyasaya sürmektedir. Denim üreticileri *Ascension* ve *James Jeans* organik materyal kullanımına odaklanmaktadır. Günden güne bu prensipte çalışan daha çok marka ortaya çıkmaktadır. Danimarkalı tasarım markası *Noir* (2006) bunlardan biridir. Bono’nun koleksiyonu *Edun* da organik pamuk ve doğal lifler kullanılan bir koleksiyondur. Nike organik pamuktan üretilmiş giysi koleksiyonlarını geliştirmiş ve spor ayakkabıların geri dönüşümünü teşvik etmiştir. Proenza Schouler kadın

giyim ve aksesuar markası ve Diana von Furstenberg (1946-) gibi bazı üst düzey tasarımcılar da çevre dostu giysi koleksiyonlarıyla eko modaaya bir parça katkıda bulunmuşlardır (Worsley, 2011: 204). 2006'da Londra El Sanatları Konseyi, *Well Fashioned: Eco Style in the UK* adında, eko bilinç ve tarza sahip olan moda olgusunu konu alan bir sergi açmıştır (Mendes ve De la Haye, 2010: 290).

2000'lerde bir grup moda tasarımcısı lüks giysiler ve aksesuarlar üretmek için kürk kullanmışlardır. Bu modaaya karşı çıkmak için güçlü bir anti-kürk kampanyası baş göstermiştir. *Fur is Dead* ve *PETA* (People for the Ethical Treatment of Animals) gibi kampanyalar kürk modalarını durdurmaya ve onları giyenleri alay konusu yapmaya çabalamıştır. 2001'de kurulan etik bir ayakkabı firması *Beyond Skin* hayvan derisinden olmayan ayakkabılar üretmiştir (Mendes ve De la Haye, 2010: 290-291).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM – 1945'ten Günümüze Batı Toplumlarında Sanat ve Moda Etkileşimi

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında uygulamalı sanatlarda büyük bir gelişme olmuştur. Moda, tekstil, reklâmcılık ve kitapçılık alanlarında grafik sanatlar görülmedik bir önem kazanmıştır. Reklâmcılık, yeni bir resim ve yazın dilinin doğmasına da yol açmıştır. Pop Art, Op Art, Happening, Aksiyon Resmi vb. isimler altında geniş çevrelerin ilgisini çekecek pek çok yeni akım ortaya çıkmıştır. Bu tür akımlar, kalıcı bir sanat yapıtı yaratmaktan çok, gözü şenlendiren ya da görenleri, belli bir davranış ve tutuma zorlayan olumlu/olumsuz bir oluşturmayı sergilemek istemişlerdir. Bu yapıtların çoğu kısa ömürlü olup sadece sergilenmek üzere yapılmıştır. Kimi yaratımlarsa sadece bir gösteridir ve sanat yapıtı olarak sergilenebilecek elle tutulur birşey olarak ortaya çıkmamıştır. (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2009: 95). Sanatın bu esnek ve genelgeçer tavrı, bu dönemde dikkatleri üzerine çeken modayı çağrıştırmaktadır. Moda ise bu dönemde kendisini bir sanat kategorisi olarak geçmişe oranla daha belirgin bir biçimde lanse etmeyi başarmıştır.

Moda en başından beri resimsel geleneği, kültürel anlamda kurulu bir referans çerçevesi ve stilistik bir kaynak olarak kullanmıştır. Sanat ise, üç boyutlu işlerde dekoratif çözümler için, tekrar tekrar türetilen tarzlara yönelik yapısal bir ilham ve bir meta olarak *orijinalliğin* kalıcı propagandası için modaya başvurmuştur (Lehmann, 2010: 32).

İmaj ve fikir, nesne ve sanat ürünü etkileşimlerinin belirleyici özelliği uyumlu disiplinler arasında yükselen hareketliliktedir. Bu hareketliliğin temeli, sanat ve moda arasında varolan bir dialoğu kabul etmekte yatmaktadır. Bunun arkasında yatan prensip yaratıcı eylemleri birbirine bağlayabilecek olan mutluluk arayışıdır. Aynı zamanda, *uzak ama yakın* evrenler arasında bir geçişimin, önemli bir birleşmeyi ortaya çıkarması amaçlanmaktadır. Bu, paralel disiplinler arasındaki bağa ışık tutacak olan ve yaratıcı bir iş için daha yapay bir duruma yol gösteren veya bir alanı diğerlerinden farksız kılan ve onları kaynaştıran bir alışverişi mümkün kılacak olan birleşmedir (Celant, 1996a: 141). Sanatın ve tasarımın her alanını kapsayan kurallar silsilesini yok etmek, görsel dünyaya karşı halkın bakış açısını genişletme umudunu yansıtmaktadır (Bragg, 1999: 10).

Şüphesiz moda ve sanat arasında sembiyotik (birbirlerine bağımlı / ortakyaşar) bir ilişki vardır. Birbirlerinin alanlarından ilham alır ve etkilenirler. Moda ve sanat dünyasındaki başoyuncular arasında yakın bağlar ve kesişmeler olmuştur. Moda ve sanat yaratıcılarından ziyade sanat kuruluşlarının bir kısmı bu iki alan arasında varolan farklılıkları öne sürerek, modanın sanat dünyasında bir yer edinmesine gönülsüz yaklaşmıştır. Bununla birlikte 20. yüzyılın son dönemlerinden beri sanat dünyası modayı, farklı bir estetiği olan meşru bir sanat biçimi olarak kabul etmektedir. Çağdaş global kültürde bir moda estetiği, mimari ve iç mekân gibi uzamsal kültürlerde hissedilebilir. Netice itibarıyla moda günümüzde, modern yaşam tarzlarında ve günlük tatlarda orkestra şefi gibi bir rol oynamaktadır. Özetle, bazı farklılıklar ve tereddütler kalsa da moda, kendi teorileri, dili, grameri ve söylem biçimleriyle başlıca sanatsal bir form ve estetik bir alan olarak kabul edilmelidir (Craik, 2009: 189).

Sanat ve modayı birbirine bağlayan mekanizmalar; estetik kodların taklit edilmesi ve yansımaları; estetiğin moda kodlarının bir çatısı olarak kullanımı; bir moda trendine şekil veren estetik dürtüler ve ilhamlar; moda ve diğer sanat biçimleri arasındaki estetik koordinasyon, düzensiz kaynaklar veya estetik manifestolar; anti-art ve anti-moda aracılığıyla baskın estetiklerin inkârı; sanatın ve modanın meta toplumu çerçevesinde aldığı ortak biçimler; buna bağlı olarak üretim ve tüketim tekniklerindeki benzeşimler olarak özetlenebilir (Craik, 2009: 189). Bütün bu mekanizmalar İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ve özellikle postmodern süreçte kendini yoğun biçimde hissettirmiştir. Bu dönemde sanatta ve modada gözlenen avangard eğilimler paralel olarak süregelirken birbirini etkilemiştir. Yanı sıra, kültürün kendisini bir endüstri ve her türlü kültür ürününü birer meta olarak kabul eden kültür endüstrisi kavramı kapsamında ön plana çıkan metalaştırma ve meta estetiği, tüketim toplumu, kitle kültürü ve popüler kültür gibi kavramlar sanat ve modayı ortak bir paydada buluşturmuştur. Sanat ve moda arasındaki etkileşim, bazen birbirlerinin yaratımlarından etkilenen ve ilham alan sanatçıların ve modacıların oluşturdukları eserlerde görsel anlamda direkt bir etkileşim olarak kendini gösterirken, bazen de dönemin gündemleri etrafında şekillenen disiplinler olarak ortak bir paydada buluşmalarından meydana gelen dolaylı bir etkileşim olarak ortaya çıkar. Bu bölümde bu iki disiplin arasındaki etkileşim, dolaylı etkileşim bağlamında;

tarihsel süreç ve avangardizm açısından, estetik ve meta toplumu açısından, üretim ve tüketim açısından sanat ve moda etkileşimi olarak, direkt etkileşim bağlamında ise görüntüsel esinlenme açısından sanat ve moda etkileşimi olarak ele alınmıştır.

3. 1. Tarihsel Süreç ve Avangardizm Açısından Sanat ve Moda Etkileşimi

Çağdaş kültürde avangard hareketler, sanatların ayrıştırılmayıp bir bütün olarak ele alındığı 20. yüzyıl kültüründe, estetik düşünceye işaret eden etkili bir yırtılmayı temsil etmiştir. 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarında etkili olan sanat akımı Art Nouveau ve onun uluslararası yayılımıyla başlayan, görselleri toplumun tüm alanlarıyla bağdaştırma teşebbüsü sanatın tüm arazi ve çevrelere yayılmasını teşvik etmiştir. Sanat böylelikle burjuva oturma odalarına kadar girmiş, burjuva sınıfının mobilyalarını ve sofra takımlarını, lambalarını ve duvar kâğıtlarını, elbiselerini ve saç tarzlarını vb. tasarlamıştır. Dahası Art Nouveau sanatı ve endüstriyi uzlaştırmaya teşebbüs etmiş ve böylelikle yaratıcı ve ticari dünyaları, orijinal ve yapay olanı karıştırmıştır. Bu tarihi dönemden beri estetik önermeler önemli sosyal açılar olmuş, sanat fantastik ama aynı zamanda kullanımı olan bir işlevi tasarlamıştır. Sanat, geleneksel mantık ve tekniğe karşıt olarak yenilikçi ve sıra dışı biçimler ve tekniklerden yararlandığı bir evren tasarlamıştır. Çağdaş bir biçimde toplam bir ifadeye yönelik gerilim, sanatı bütün nesnelere ilgili açık bir pozisyonu üstlenmeye yönlendirmiştir (Asbaghi, 1996: 27).

Avangard, köken olarak bir ordunun, birliğin öncü kolu anlamındaki askerlik terimidir. 1830-1840'ların ütopya döneminde siyaset diline girmiş ve köklü dönüşümlerin bayraktarları anlamında kullanılmıştır. Sosyalist ütopya, nihayetinde, insanlığın bir sanat âlemine ulaşacağını vaat etmiştir. Bu âleme yolculuğun yine sanatın kılavuzluğunda yapılması umulmuş; yani sanat hem araç hem amaç olmuştur. *Avangard* terimi, bu büyük toplumsal tasarımın gerçekleşmesinde sanata yüklenen öncü rolü ifade etmek üzere ortaya atılmıştır (Artun, 2009: 10-11).

“Avangard gerçekte, modernitenin berisindeki varsayımları soruşturan, son derece sorumlu, zahmetli, sebat isteyen bir mesaidir” (Lyotard, 1993: 49). Duchamp'ın hazır nesnelere de böyle bir mesainin ürünüdür. Hazır nesnelere en kışkırtıcı olanı da kuşkusuz 1917 tarihli *Pisuar*'dır. Binlerce üretilen ve basit bir

ihtiyacı gidermeye yarayan modern bir sanayi ürünü sayesinde Duchamp'ın sergilediği şey, modernist estetiğin sorunsalıdır, onun kavram ve kurumlarıdır: Özgünlük, yenilik, biriciklik, otantiklik, yararsızlık/çıkarsızlık, öznellik... sergi, galeri, müze, müellif/telif, tarih, eleştiri... değer, norm, kanon... *Pisuar*, modernliğin de ötesinde, sanat-zanaat, sanat-sanayi ve mimesis gibi ezelden beri süren kadim meseleleri de uyandırmıştır (Artun, 2009: 20).

Bürger'in (2009) avangardı sınırlı bir zaman dilimine hapsedmesi ve sonraki postmodernist uyarlamaları reddetmesine karşıt olarak, Hal Foster, 1996 tarihli *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard* isimli kitabında avangardın sürdürdüğünden bahseder. Foster'ın (2009a: 25-26) değindiği gibi, İkinci Dünya Savaşı sonrası Kuzey Amerika ve Batı Avrupa kültürü *yeniler* ve *sonralar* ile doludur. Bu dönemde çeşitli tekrar ve kopmalar görülmüştür. Savaş sonrası dönemde tekrar kavramını ortaya atmak yeni avangard konusunu gündeme getirmek anlamına gelmiştir. Kuzey Amerikalı ve Batı Avrupalı bir grup sanatçının oluşturduğu 1950 ve 1960'ların yeni avangardı, kolaj ve asamblaj (çeşitli malzemelerin veya farklı nesnelerin bir araya getirilmesiyle görsel kompozisyonlara dönüştürülen üç boyutlu heykeller), hazır-yapıt ve grid (kafes), monokrom resim (tek renkle boyanmış, genellikle figüratif olmayan yapıtlar) ve konstrüktivist heykel (bir veya birden fazla malzemedan oluşan heykel anlayışı; bronz veya taş oymacılığına dayanan klasik heykel anlayışı yerine özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra gelişen heykel anlayışı) gibi 1910 ve 1920'lerin avangard yöntemlerini yeniden kullanan bir grup tarafından oluşturulmuştur. Bu yöntemlerin geri dönüşünü hiçbir kural belirlememiştir; hiçbiri tam olarak dönüştürücü, radikal veya zorunlu değildir.

Foster'a (2009a: 46) göre tarihsel ve yeni avangard arasında bağlar bulunmaktadır. 1950'lerin sonları ve 1960'ların başlarındaki hareketlenme, radikal olarak nitelenen iki geri dönüşle ilgilidir: Duchampçı Dada anlayışının hazır-yapıtlarıyla Rus Konstrüktivizminin tesadüfi yapıları. Estetik ve politik açıdan farklı olan her iki uygulama da, burjuva sanat anlayışının bağımsız sanat ve dışavurumcu sanatçı ilkeleriyle mücadele etmiştir. Dadacı hazır-yapıtlar bu ilkelerle gündelik nesnelere kullanarak ve estetik açıdan bir kayıtsızlık yaratırken, konstrüktivist yapıtlar ise endüstriyel malzemelerin kullanımı ve sanatçının fonksiyonunun propaganda kampanyalarının ve fabrika projelerinin üretilmesi aşamasında dönüştürülmesi

yoluyla mücadelesini sürdürmüştür. Böylece 1950'lerin sonları ve 1960'ların başlarının Kuzey Amerikalı ve Batı Avrupalı sanatçıları için Dada ve Konstrüktivizm, o dönem baskın olan modern biçime karşı iki tarihsel seçenek sunmuştur (Foster, 2009a: 29-30).

1940-1985 yılları arasında avangardın yeniden doğduğu sanat ortamında, Amerika'da sanatçı sayısının kat kat arttığı ve sanatın hızla akademikleştiği görülmüştür. Dev bir müze ve galeri ağı kurulmuş, müzayede sistemi etkinleşmiştir. Piyasa büyüdükçe büyümüş ve fiyatlar tırmanmıştır. Koleksiyonerler çoğalırken, kişisel koleksiyonların yerini giderek işletme koleksiyonları almıştır. Kamunun etkisizleştirilmesiyle birlikte sponsorluk gibi özel himaye sistemleri gelişmiştir. Sanatın temsil edildiği ortamlar üzerinde işletmelerin gücü artmış ve sanat en ayrıcalıklı tanıtım mecrası hâline gelmiştir. Avangardın bu üçüncü döneminde, ne baştan beri sürdürdüğü gibi burjuvaziye, ne 1848 öncesindeki gibi topluma, ne de 1920'lerdeki gibi sanata başkaldırısından eser görülmez. Avangardist de artık eskisi gibi asi, serkeş, hayalperest, anarşist falan değildir. Sanat işleriyle *sanat yönetimine* ait işler birbirine karışmıştır. Sanatçılar kurumların düşmanları değil sorumluları olmuşlar, akademik mevkilere, sanat işletmelerindeki idari mevkilere geçmişlerdir (Artun, 2009: 23-24).

Müze patlaması sırasında, avangardın tarihsel örnekleri koleksiyonların gözdeleleri arasına girmiş, geleneğe işlenmiştir. Seçkin yüksek kültür, avangardı müzeleştirip modern sanat tarihine eklemlerken, aşağı kitle kültürü de avangard stratejileri kendine mal etmiştir. Avangardın şok, skandal, şaşırtma gibi teknikleri, medyanın ve eğlence dünyasının standart trükleri arasına girmiştir. Aykırılıklar sıradanlaşmıştır. Zaten yürürlükteki kültürel politikalar, yüksek ile aşağı, seçkin ile popüler sanatın harmanlanması yönünde olmuştur (Aktaran: Artun, 2009: 24-25).

Moda alanında tasarımcılar 1945'ten sonra, daha çok bir pazar stratejisi olarak sanatın hamîleri ve destekleyicileri olmayı ve tasarımlarının estetik değerini ön plana çıkararak sanatçı rolü iddia etmeyi sürdürmüşlerdir. Birçok başarılı couture tasarımcısı ve lüks moda tasarımcısı, üst sınıfla özdeşleşmiş beğeni timsali imajı çizmeye devam etmiştir. Kişisel yaşamlarında gösterişli bir biçimde dekore edilmiş evleri, sık seyahatleri ve ünlü arkadaşlarıyla lüks yaşam tarzlarını koruyarak ürünlerin ideal tüketicisini örneklemiştir. Bu durumlarda, fotoğrafçılık, resim ve

edebiyat gibi diğer sanatlarla uğraşsalar da daha çok üst sınıftaki yeni konumlarına uygun olarak sanat koleksiyonculuğu ya da sanat hamiliğine soyunmuşlardır (Aktaran: Crane, 2003: 199).

Crane'e (2003: 203) göre, 20. yüzyılın ikinci yarısında, tasarımcılar tasarımlarının estetik değerini ön plana çıkarmak veya yeni estetik kavramlar geliştirmek için avangard ya da postmodern bir yaklaşım kullanılmışlardır. Avangard ya da postmodern bir yaklaşımı destekleyen bir grup tasarımcının ortaya çıkışı, imaj oluşturmak için köklü yenilik gerektiren rekabetçi pazar konumunun ve yeni akımları izlemeye istekli alt gruplardan oluşan çok sayıda parçaya ayrılmış bir halkın sonucudur. Avangard ve postmodern tekniklere bağlılık, eletronik medyanın kültürün bütün biçimleri üzerindeki etkisinin sonucudur. Özellikle 1980'lerden bu yana, karmaşık görsel ve sözlü imajları yorumlamada giderek daha bilgili hâle gelen seyircinin ilgisini çekmek için eski tekniklerden daha değişik tekniklerin kullanılması gerekli hâle gelmiştir.

“Halkın sabit fikirlerine meydan okuması ve bunun sonucunda geniş ölçekte hemen kabul görmemesi nedeniyle anlaşılması güç bir olguya işaret eden avangard terimi, giyim modalarına uygulandığında tutarsız görülebilir. Gerçekte moda için uygun birçok tarz hemen kabul görmez ve belki de sonunda halkın yalnızca küçük bir kesimi tarafından kabul edilir” (Crane, 2003: 204). Giyim bağlamında *avangard* terimi çoğunlukla belirli giyim eşyalarına bağlanan alışılmış anlamların değişmesini (bir faaliyetle ilgili kostüm çeşidinin diğer bir faaliyet için, çok daha farklı bir amaçla kullanımı gibi) içermektedir (Aktaran: Crane, 2003: 204).

Avangard kabul edilen sanat eserleri, bazen egemen kültürün yan anlamları için kritik ya da onlardan farklı siyasal ve toplumsal yan anlamlar taşır (Aktaran: Crane, 2003: 204). Benzer biçimde, avangard giysilerin tasarımcıları da haute couture'un mükemmel işçiliğini açıkça reddeden giysiler sergileyerek, modanın saklı anlamlarını ortaya koymaya ve yorumlamaya çalışmışlardır (Crane, 2003: 204).

Barnard'a (2002b: 183) göre, sanat ve tasarım alanlarında biçim ve toplumsal yapı arasındaki ilişki de az da olsa avangard olana gönderme yapmaktadır. Avangard kavramı, toplumun geri kalan daha büyük bir kısmından ayrılan ve belki de ona karşı duran toplumsal bir grup olarak anlam kazanmaktadır. Bu şekliyle Bourdieu'nun *kültürel sermaye* olarak adlandırdığı sadece belirli bir eğitim altyapısına sahip olan

kişilerin tepki verip anlayabileceği ve takdir edebileceği, görsel kültürün seçkin bir biçimini temsil etmektedir. Avangard sanat eserlerinin veya örneğin Ron Arad'ın mobilyalarının her evde olmadığı gibi, Martin Margiela ve Ann Demeulemeester'in kıyafetleri de her gardıropta yoktur. Bunlar sadece küçük, eğitilmiş ve zengin bir grubun evlerinde bulunur. Bu küçük toplumsal grubun üyeleri, bu nesnelere bir grup olarak kendi kimliklerini oluşturmak ve diğer gruplardan ayırt edilebilmek için kullanır.

Elsa Schiaparelli, muhtemelen gerçek anlamda avangarda dâhil olan ilk moda tasarımcısı ve modada daha sonra önem kazanacak olan avangard stratejilerin öncüsü kabul edilir. Örneğin nesnelere bağlamlarından çıkarıp yeni bağlamlara oturtmak *yüksek* ve *alçak* olanı birleştirmek, beklenmedik tonlar ve malzemeler kullanmak gibi stratejileri ilk uygulayan o olmuştur (Svendsen, 2008: 97).

Sanat ve modayı bir araya getirme fikri, Giacomo Balla, Salvador Dali, Sonia Delaunay'dan Lucio Fontana'ya uzanan bir avangard gelenek devamlılığından günümüze kadar doğal bir biçimde süregelmiştir. Avangardistler, sanatın bütün dillere ve biçimlere sürekli aktarımını etkilemeye devam etmektedirler (Celant, 1996a: 141).

Sanatla moda arasında kurulan yakınlığın en önemli nedeni, dönemin gerçekliği olmuştur. Moda tasarımcıları ve sanatçılar aynı dönemlerin insanları olmakla birlikte arkadaşlık ilişkileri de vardır. Dönemin düşünce yapısını oluşturan değerleri, çoğu kez aynı ölçütlere vurmuşlardır. Yarattıkları etkinin kaynağı ve araştırmalarının sonuçları, yaşadıkları dönemin havasını ve onları çevreleyen ortamı değiştirmiştir. Böylelikle moda ve sanat bütünleşmiş; yaşanan anın özelliğini belirten ve ona işaret eden ortak bir seyir izlemeye başlamıştır (Givry, 1998: 21).

Sanat ve moda ait oldukları döneme ait benzer etkiler yaratmışlardır. Bu tezin ikinci bölümünde ele alınan, İkinci Dünya Savaşı sonrası belirli periyodik dönemlerin niteliğini yansıtan sanat ve modada meydana gelen değişimlere ait bulgular özetle aşağıdaki gibidir.

1945-1960 arası dönemde sanatta ve modada bir merkez kayması söz konusu olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Amerika her iki disiplin için de yeni bir başlangıç müjdelmiştir. Sanat ve modanın merkezi Paris'ten Amerika'ya taşınmıştır. Bu dönemde Amerika'nın sanatsal ve kültürel hareketler için bir dönüm

noktası olmasının altında, İkinci Dünya Savaşı'nın olumsuz etkileriyle Avrupa'dan göç etmeye başlayan sanatçı ve modacıların bu *yeni dünyaya* sığınmaları ve Amerika'nın ekonomik yenilenmesi yatmaktadır. Savaş bunalımlarının ardından kısa süre içinde Avrupa'lı sanatçıların ve modacıların öncülüklerinde sanat ve moda yönünü bulmuş ve yeni akımlar gelişmeye başlamıştır.

1950'lerde sanat çevresinin, avangard sanatı özümlediği bir döneme girilmiş ve bu dönemde avangard sanat oldukça yaygınlaşmıştır. Avangard resim yapan yeni sanatçı kitlesinin yüzde doksanı Amerika'da Soyut Dışavurumculuk'ta ve Avrupa'da Taşizm ve Art Informel'de kendini göstermiştir (Greenberg, 2008: 31-32).

Sanatta çığır açıcı nitelikte Soyut Dışavurumculuk akımı, kendine has özgürlükçü ve yenilikçi üslubunun yanısıra savaş öncesi modern sanat akımlarından izler de taşımıştır. Kandinsky'nin soyut dışavurumculuğunu, Matisse'in saf renk alanlarını, Miro'nun organik formlarını, Van Gogh'un ham dışavurumculuğunu bünyesinde barındırmıştır. Soyut Dışavurumcuların ortak özelliği, genellikle büyük boy resimlerde, tuval yüzeyini kaplayan dinamik ya da statik boyasal alanın bir bütün olarak algılanmasını amaçlayan bir kompozisyon anlayışını benimsemeleri ve resme başlamadan önce bir plan yapmamalarıdır. Soyut Dışavurumculuk akımı, belirgin bir üslup sergilemekten ziyade her biri kendine özgü *dışavurumcu* tavrını ortaya koyan sanatçılardan oluşmuştur. Bu nedenle kendi içinde, hareketli ve dinamik resim yapma biçimini ifade eden Action Painting (Aksiyon Resmi) ve baştanbaşa renklerle sıvanan, her türlü detaydan ve kişisel izlerden arındırılan geniş tabloları sergileyen Color Field Painting (Renk Alanı Resmi) gibi alanlara ayrılmıştır. Amerika temelli bu akımın faal olduğu dönemde Avrupa'da bu akımla benzerlik gösteren yeni bir dışavurumcu soyutlama baş göstermiştir. Informel Sanat denilen bu akım; Lirik Soyutlama, Gereççilik, Yeni Paris Okulu ve Lekecilik gibi eğilimleri bünyesinde barındırmıştır. Bu akımın en belirgin özelliği resim gerecinin ya da farklı gereçlerin anlatım aracı olması ve figürasyonu reddetmesidir. Soyut Dışavurumculuk akımının izleri aynı dönemin heykel sanatında da ifade bulmuştur. Yanı sıra Avrupa'da ortaya çıkan; kültür dışı, sanat eğitimi görmemiş kimselerin, sıradan insanların veya akıl hastalarının sanatsal dışavurumunu ele alan Art Brut ve primitif ve popüler sanatlardan esinlenen, dönemin diğer akımlarıyla birlikte İkinci Dünya Savaşı'nın

bilimsel akılcı tavrına karşı duygusal bir tepki geliştiren Cobra gibi sanat akımları da bu dönemin sanatını yansıtan diğer eğilimlerdir.

Modada ise bu dönemde, 1947-1954 yılları arasında hüküm süren, büyük yankı uyandıran New Look (Yeni Görünüm) akımı ortaya çıkmıştır. Fransız modacı Christian Dior'un tartışmasız en ses getiren moda çizgisi olan New Look, çoğu kadına savaş yıllarının, ağır işlerin ve yoğun çalışmaların kötü etkilerini unutturmuş, dişiliği tekrar ön plana çıkarmıştır. Bu akım tıpkı Soyut Dışavurumculuk gibi eski dönemlere ait izler taşımıştır. Korseleri ve kabarık etekleri yeniden başta yapan bu görünüm, ikinci imparatorluğun ihtişamını sergilemiştir. New Look sayesinde İkinci Dünya Savaşı'nın ardından moda, müşteri merkezli haute couture'un dışında bir seyir izlemeye başlamıştır. Her ne kadar savaş sonrası lüksü yapılandırarak Paris'e dikkatleri yeniden çekmeyi başarsa da, bu akım sayesinde bireylerin kişisel isteklerinden ziyade tasarımcının kendi vizyonu ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu dönemde Paris haute couture'ü, Amerika'nın ucuz ve kaliteli moda anlayışının karşısında gerilemeye başlamıştır. Bu dönem Paris haute couture'ünün gerilemesine tanıklık ederken bir yandan da İtalyan haute couture'ünün doğuşuna tanıklık etmiştir. Moda 1950'lerde genç kesimden oluşan bir sosyal sınıfın doğuşuyla farklı bir boyut kazanmıştır. Bu dönemde ilk defa gençlik için özel olarak tasarlanan bir moda anlayışı gelişmiştir. Bunda, couture koleksiyonlarından daha ucuz ve daha az detaylı modellere geçişi sağlayan prêt-a-porter'in temelini biçimlendiren *butik koleksiyonu* fikrinin ve Amerikan gençlik filmlerinin etkisi olmuştur. Bu filmler ergen kimliğine, milyonlarca gencin yıllarca taklit edeceği bir anlayış getirmiştir. İşçi sınıfı isyan mitini ifade eden bu anlayış, işçi, çiftçi ve asker giyim tarzlarından oluşmuştur. Siyah deri ceket, blucin ve tişört *üniforması* bu ekol sayesinde pek çok isyankâr altkültürün görsel ifadesi olmuş ve günümüze kadar çeşitli versiyonlarıyla canlı kalmayı sürdürmüştür.

1960'lı yıllarda sanatta orijinalin yerini çoğaltılmış kopyalar almıştır. Yaşanan dönem bir göstergeler dönemidir. 60'larda çok çeşitli akımların baş göstermesi sebebiyle genel olarak sanatta bir odak noktasından söz etmek mümkün değildir. Postmodernizmin habercisi olan Pop Art büyük bir gürültüyle sanat dünyasına bomba gibi düşmüştür. Soyut Dışavurumculuğa tepki olarak İngiltere'de ve Amerika'da ortaya çıkan bu akım, genellikle gündelik nesnelere ve popüler kültür

ürünlerini baştacı yapmıştır. Yarattığı tarzla medyaya, kitle iletişim araçlarına, reklâmcılığa ya da grafik tasarımına atıfta bulunan bu akım, döneminin pek çok farklı disiplinini de etkilemeyi başarmıştır. Pek çok endüstriyel alanda Pop Art görselleri seri üretimde dekoratif unsurlar olarak yer bulmuştur. Dönemin tüm avangard akımları gibi Pop Art'ın temelini de Dada'da aramak mümkündür.

Pop Art'ın reklâm estetiğini yeniden üreterek Amerikan tüketim kültürüne yaptığı referans, Duchamp'ın hazır nesnelereindeki fikrinin tekrarı gibi yorumlanmıştır (Artun, 2009: 28). Pop Art herhangi bir avangard biçimin kazanmadığı kadar hızlı bir şekilde popülerlik kazanmıştır (Greenberg, 2008: 31-32). Bununla birlikte, Asamblaj, Op Art, Fluxus, Kavramsal Sanat, Minimalizm, Environment, Neo-Gerçekçilik gibi 1960'larda meydana gelmiş diğer sanat akımları da sanata neo-avangard müdahalelerde bulunmuştur (Greenberg, 2008: 32; Artun, 2009: 28).

Bu dönemde ortaya çıkan Pop Art, Yeni Gerçekçilik ve Asamblaj gibi avangard eğilimler Yeni Dada başlığı altında gruplandırılabilir. Yeni Dada veya Neo Dada terimi 1950'lerin sonlarında sıradan nesnelere gerçekleştirilen bazı eserlere hitaben ilk ortaya atıldığında, yüzyılın başında büyük yankı uyandıran Dada akımına gönderme yapmıştır. Ancak Dada'da estetik olgusunun yerle bir edilmesi amaçlanırken, Yeni Dada'da en basit hazır-yapıtlarda bile estetik kaygısı güdülmüş, Dada'daki meta *sanat metasına* dönüştürülmüştür. Bu dönemde Amerika'da ortaya çıkan ve kaynağı Pop Art'a dayanan Foto-Gerçekçilik, fotoğraftan, reklâmdan ve tüketim nesnelereinden beslenmiş, en ince işçilikle resim yapma sanatını ifade etmiştir. Dönemin bir diğer sanat akımı Yeni Gerçekçilik Avrupa'da ve Amerika'da farklı stillerde gerçekleşmiştir. Avrupa Yeni Gerçekçiliği, tüketim kültürü üzerine temellenmiş, Dada'nın anti-art tavrını olumlama yoluna giderek Duchamp'ın tersine hazır nesnelere sanat eseri yaratmada yeni bir ifade biçimi olarak değerlendirmiştir. Gerçeklik olgusunu yeniden kavramaya yönelik Yeni Gerçekçiler, bunu atık malzemelerle ve nesnelere yaptıkları eserlerle yapmaya çalışmışlardır. Amerikan Yeni Gerçekçileri ise bunun tersine, gözlemlenen gerçekliğe bağlı kalarak tam anlamıyla gerçekçi resimler yapmışlardır. Asamblaj tekniği ise, yine buluntu nesnelere oluşturulan üç boyutlu kolajları betimlemiştir. Sanat ve hayat arasında bir bağlantı kurma araştırması olarak ortaya çıkan Amerika temelli sanat akımı

Happening (Oluşum), doğaçlama gösterilerden oluşmuş ve zamanla sanatçı bedenine dikkati çekerek dönemin sonunda Beden Sanatı ve Performans Sanatı'nın doğuşuna öncülük etmiştir. Bu akım, malzemenin ömrüne ve olayların değişkenliğine bağlı olarak yalnızca bir kez sahnelenen ve sonra dağıtılan oluşumlardan meydana gelmiş ve sanatın metalaştırılmasına şiddetle karşı çıkmıştır. Post Painterly Abstraction yani Geç Resimsel Soyutlama akımı ise 1960'larda Amerikalı Soyut Dışavurumcuların ikinci kuşağını ifade eden sanat akımıdır. Bununla birlikte Action Painting'in aksine kişisel fırça vuruşlarından arınmış, hafif, ince bir boya kullanımı, dokulu yüzeylerden kaçınma, boya tabakasının altından tuvalin görünmesini sağlayan saydam bir kompozisyon vb. teknikler akımın karakteristik özellikleri arasında sayılabilir. Bu dönemde meydana gelen bir diğer eğilim olan Hard Edge de, Geç Resimsel Soyutlama gibi Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun 60'lar kuşağını temsil etmiştir. Akım, kesin sınırlar içinde kalan renk alanlarını ifade etmiştir. Yine Amerika temelli bir akım Minimal Sanat, Soyut Dışavurumculuğun bireysel dışavurumu ve özneliği yücelten tavrına tepki olarak sade ve süssüz bir yaklaşımla yalın ve geometrik eserler meydana getirmiştir. Heykel ağırlıklı olan bu akım sayesinde heykelin tanımına ilişkin farklı ifade biçimleri gelişmiştir. 1960'lı yıllarda Avrupa'da ve Amerika'da faaliyet gösteren hareket ve ışık sanatları, Kinetik Sanat ve Op Sanat olarak gündeme gelmiştir. Kinetik Sanat, parçaları mekanik yöntemle hareketli kılan üç boyutlu nesne ve kuruluşlardan oluşmuştur. Op Art ise optik yanılsamayla ilgilenmiş, görsel mekanizmayı harekete geçirmeyi, uyarmayı amaçlamıştır. Bunu yapmak için renk ve çizgilerden yararlanmış, bunları yanyana koyarak optik etkiler yaratmıştır. Bilimsel yöntemlerden yaralanan Op Art sanatçıları eserlerinin estetik düşüncelere yol açacak olan kişisel izlerden uzak olması yönünde çaba göstermişlerdir. Op Art da tıpkı Pop Art gibi farklı disiplinleri etkilemiş ve Op Art desenleri pek çok endüstriyel alanda dekoratif öge olarak yer bulmuştur. 1960'larda oldukça ilgi çeken bir başka avangard eğilim olan Fluxus, geçici olanı ön plana çıkararak yaşamın akışına gönderme yapmıştır. Sanat ve sanatçının her türlü ayrıcalıklı konumunu reddeden, bu anlamda burjuvaya karşı gelen Fluxus, toplumsal kaygıları estetik düşüncelerin önünde tutmuş bir yandan da sanat için ele alınan malzemelerin ve yöntemlerin sınırlarını genişletmiştir. Fluxus hareketinde, birbirlerinden tamamen farklı anlatım biçimleri sergilenmiştir. Fluxus, ortak bir üslup

olmaktan ziyade müzikçiden dansçıya, ressamdan heykeltıraşa ve şaire kadar her türden sanatçıyı bir araya getiren ortak bir tavidir. Bu dönemde ortaya çıkan sanat akımlarından biri de Funk Art'tır. Dehşet Sanatı diye de bilinen Funk Art 1960'ların anarşist tavırlarını yansıtan bir üslubun ifadesi olmuştur. Dönemin son sanatsal gelişimlerinden olan, zamanın akıcılığı karşısında değişime uğrayan çoğunlukla organik malzemelerle üretilen Process Art (Süreç Sanatı), yapıtın yapım sürecine ve bu süreçte geçirdiği evrimlere dikkat çekmeyi amaçlamıştır. Arte Povera (Yoksul Sanat) da Süreç sanatı gibi, gruba dâhil olan sanatçıların malzemeler ve süreçlere olan ilgisinden doğan, atık malzemelerden üretilmiş eserleri ön plana çıkaran İtalyan temelli bir akımdır. Dönemin diğer avangard akımları gibi Yoksul Sanat da sanatın ticarileştirilmesine karşı durmuştur.

1960'lar ve 1970'ler, neo-avangard sanat tarihinin vaftiz ettiği akımlardan ibaret değildir. Daha marjinal ama daha hakiki ve kahramanca girişimler de olmuştur. Örneğin, Marksist bir çevrede meta olarak sanata, galeri sistemine, *imza* düşkünlüğüne karşı eleştirel ve politik tavırları yeğleyen alternatif stüdyo ve sergi mekânları gündeme gelmiştir (Artun, 2009: 28-29).

1960'lar modasında meydana gelen hareketlenmelere bakıldığında ise öncelikle haute couture'ün etkisini yitirmeye başladığı ve prêt-a-porter'in önem kazandığı görülür. Bunda bu dönemde güç kazanmaya başlayan butik modasının etkisi büyüktür. 1950'lerin film yıldızlarının etkisi azalmış, gençler artık modelleri, pop yıldızlarını, ünlü sporcuları vb. rol model almaya başlamışlardır. Londra bu dönemde Paris couture'ünün önüne geçerek genç moda tarzlarıyla ve meşhur Carnaby Caddesi ile büyük yankı uyandırmıştır. Bu dönem çalkantılı kültür ve yaşam sahneleriyle moda yön veren *Swinging London* dönemi olmuştur. Bu dönem bütün dünya kadınlarını özgür kılan ve etkisini uzun yıllar sürdüren bir ekole mini eteğin doğuşuna tanıklık etmiştir. Londra temelli bu özgürlük dalgası kısa zamanda diğer Avrupa kentlerine ve Amerika'ya yayılmıştır. Savaş sonrası dönemde genç sosyal sınıfın ön plana çıkmasından sonra çeşitli altkültürler oluşmaya başlamıştır. Çoğunlukla altkültür gruplarının oluşumu bir egemen kültür karşıtlığından kaynaklanmıştır. Bu altkültürlerin görsel ifadesi olarak çeşitli tarzlar belirmeye başlamıştır. Bu tarzlar bir başkaldırı niteliğinde olmuş ve moda karşıtı bir tavır sergilemiştir. Bazı altkültür tarzları dünya çapında bir etki yaratmış dönemin

modasında belirleyici unsur olmayı başarmıştır. Milyonlarca insan tarafından yıllarca taklit edilen bu tarzlar sokak modasını oluşturmakla kalmamış yüksek moda da yön vermiştir. Tıpkı anti-artın sanat sahnesinde yankı uyandırması ve sanatta yeni ifade yöntemlerini tetiklemesi gibi anti-moda da moda sahnesinde yankı uyandırmış, bir anlamda anti-moda, *moda* olma yolunda ilerlemiştir. Bu altkültürlerden belki de en önemlisi bu dönemde ortaya çıkan Hippi altkültürüdür. Amerika'da ortaya çıkan, doğayı seven barış yanlısı *çiçek çocukları* Hippi'ler, kurulu düzeni protesto etmişler, enerjilerini de şiddetlenen Vietnam Savaşı'na duydukları öfkeden almışlardır. Modaya karşı aşırı ilgisizliğiyle tanınan bu altkültür, genellikle Afrika ve Asya kökenli etnik görünüşleri benimsemiştir. İkinci el giysiler, Hippi'ler'in vazgeçilmez giyim tarzı olmuştur. Onların tarzı kısa süre içinde dünya çapında yayılmış, dönemin modası hâline gelmiştir. Önceden yukarıdan aşağıya doğru bir seyir izleyen moda bu dönemde ilk kez aşağıdan yukarıya bir yayılım izlemiştir. Devrim ve değişim yılları olan 1960'lar, uzay yolculuklarına tanıklık etmiş ve döneminin tüm gündemlerine karşı algılarını daima açık tutan moda bu teknolojik ilerlemeden kuşkusuz etkilenmiştir. *Uzay Çağı* modaları, plastikten ve metalden fütüristik giyim tarzları olarak ortaya çıkmış ve oldukça ilginç bir görüntü sergilemiştir. Bu dönemde moda; sanat ve müzikten büyük oranda etkilenmiştir. Pop Art, Op Art ve Minimal Sanat döneminin modayı büyük çapta etkileyen akımları olagelmıştır. Direkt etkileşim kategorisine girdiği için bu bölümün *Görüntüsel Esinlenme Açısından Sanat ve Moda Etkileşimi* konusunda da detaylı olarak anlatıldığı gibi, Pop Art ve Op Art'a ait görüntüler 1960'lardan itibaren moda tasarımları ve aksesuarları üzerinde dekoratif unsurlar olarak çokça kullanılmıştır. Yine bu dönem modasında trend olan PVC ve kâğıt giysiler moda sanatsal bir yaklaşım getirmiş, sıradışı, estetik fakat işlevsel olmayan tasarımlar özellikle genç kesim tarafından çok talep görmüştür. Postmodernizmin yaşam sahnesine giriş yaptığı bu dönemde fütüristik tasarımların yanısıra bir geçmişe dönüş de söz konusu olmuştur. Art Nouveau ve Hollywood tarzlarını andıran tasarımlar ön plana çıkmış dönemin sonunda modada nostalji rüzgârları esmeye başlamıştır.

1960'lı yıllarda, sanatta ve modada bir denemeler dönemi yaşanmış, pek çok yeni tarz geliştirilmiştir. Bu dönem devrimler ve değişimler dönemidir. 1960'larda şiddetlenen Vietnam Savaşı, azınlık grupları arasında devrimci bir ruhun

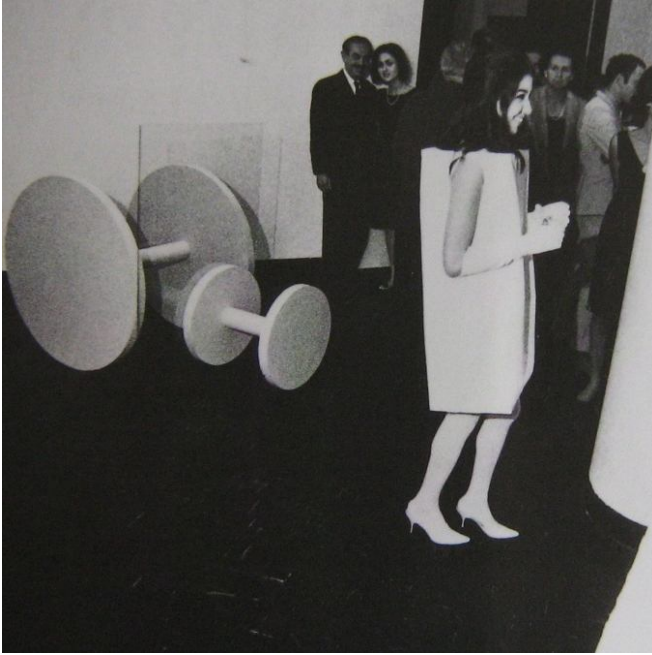
oluşmasında etkili olmuştur. Sanatçılar ve modacılar toplumsal konuları yakından takip etmişler, olumsuz gelişmelere karşı ortak bir dil geliştirmişlerdir. Sanat resmin sonunu ilân etmeye hazırlanırken moda prêt-a-porter'ın doğuşunu kutlamıştır. Medya her iki disiplini de etkisi altına almıştır. Bu dönemde sanat tıpkı moda gibi meta toplumuna ayak uydurmaya başlamıştır. Bununla birlikte sanatın ticarileşmesini protesto eden pek çok akım da gelişmiştir. Moda da sanata daha yakın bir çizgide varlığını sürdürmüştür. 1960'lar, sanat ve moda arasında daha önce hiç olmadığı kadar yakın bir ilişkiye tanıklık etmiştir. Bunun nedeni, her iki disiplinin de bir avangard eğilimler dönemine girişiyle açıklanabilir. Bu avangard eğilimler sanatta, yenilenme ve değişiklik gereksiniminden doğmuş, *yeni*yi arama yolunda yaratıcı ve üretken sanatçıların elinde yoğunlaşmıştır. Benzer biçimde modanın özünde var olan yenilenme ve değişiklik gereksinimi modacıları harekete geçirmiş ve avangard yaklaşımların doğuşuna öncülük etmiştir. Modada sanattan farklı olarak avangard eğilimler, bir pazar stratejisi olarak, farklılık yaratmak, insanların ilgisini çekmek ve bunu ürün satışlarına olumlu yansıtmak amacıyla benimsenmiştir.

1960'ların sanatı, özellikle Pop Art, Op Art ve Minimal Sanat gibi avangard eğilimler genel anlamda modaya iyi gözle bakmıştır. 1960'lardan sonra, Soyut Dışavurumcuların savunduğu, tek bir tekniğe odaklanma anlayışı, artık ilgi çekici sonuçlar üretmemiştir. Her bir sanat biçiminin herşeyden önce kendi üslubunu aramak durumunda kaldığı sanatsal süreç sona ermiştir. Sanatın bakışını tekrar etrafındaki dünyaya çevirmesi gerektiği düşünülmüştür. Bu noktada moda kendini sanatsal arayışlara uygun bir alan olarak sunmuştur (Svendsen, 2008: 98-99).

Örneğin Minimalizm, sanatta olduğu kadar modada da bir uygulama alanı olarak etkili olmuştur. Modada Minimalizm aslında, 20. yüzyıl moda tarihine yayılacak kadar geniş bir zaman yelpazesinde kendini göstermiştir. Bazı düşünce, felsefe ve tasarım okulları gibi önemli tasarımcılardan oluşan belli bir kesim de bu disiplini sürekli olarak tekrar tekrar kullanmış ve ondan ilham almıştır. Coco Chanel'den Cristobal Balenciaga'ya, Rei Kawakubo'dan Martin Margiela'ya ve Hüseyin Çağlayan'a kadar modern modanın en iyi uygulayıcıları ve en büyük isimlerinden bazıları, Minimalizmden beslenmişler ve onun ilkelerini kendi ifade tarzlarına dönüştürmüşlerdir. Minimalizmin bir başlangıç noktası, aşırılık zamanlarında tasarımcıların kendilerini yenilemek için yönlerini döndükleri bir

kaynak, temiz boş bir sayfa olduğu düşünülebilir. Çizim sanatı belli resim türleri için nasıl bir ön şart ise, Minimalizm de moda tasarımının yapı taşlarından. Minimalizmi bir kavram olarak tanımlamak kolay değildir. Bir taraftan oldukça belli belirsiz bir biçimde betimlenirken, diğer taraftan katı ve sınırlı bir estetik gibi görünebilir. 1960'lar boyunca renk ve biçim pürizmini keşfettiği soyut işler yaratmak için endüstriyel materyaller kullanan sanatçı Donald Judd, işlerini “karmaşık düşüncenin basit bir ifadesi” olarak tanımlamıştır. Bu ifade adeta, moda estetiğini ve modanın başlangıçtan beri akılcı ve işlevsel ama aynı zamanda teknik olarak karmaşık kadın giyimleri yaratma amacını özetlemektedir (Walker, 2011: 9).

Şekil-269: 1960'lardan İlk Minimalist Etkili Yapısal Elbiselere Bir Örnek.



Kaynak: Meyer, 2004: ii.

Şekil-270: James Galanos, *Siyah, Beyaz ve Gri*.



Vogue Nisan 1964. Kaynak: Meyer, 2004: 79.

Jil Sander bugünün modasındaki Minimalizm algısını “Minimalizm günümüzde daha az zeki ve daha çok hedonist ve içgüdüsel” diyerek ifade etmiştir (Aktaran: Walker, 2011: 12). Minimalizmin savunucusu olan bir grup öngörülü kadın tasarımcı için estetik, eşsiz bir unsurdur. Tartışıldığı gibi, Minimalizm kadınsı varoluşu kolaylaştıran bir giysi tasarım ve üretim yöntemi temin etmektedir. Chanel, Clare McCardell, Donna Karan ve Sander minimalist modanın sözcüsü olmuşlardır. Fakat ilginçtir ki son zamanlarda, Céline’de Phoebe Philo (1973-), Chloé’de Stella

McCartney ve Hannah MacGibbon (1970-) vb. sayısı otuzu bulabilen minimalist hareketin başını çeken kadınlar, ilk tasarımlarında belli bir genççizlilik hâli ile tanınan ve 1970'lerin kadın özgürlüğü çağında yetişen kadınlardan oluşmaktadır (Walker, 2011: 12). Penny Martin 2010'da Minimalizmi "sağlam kumaşlar, sempatik kesim ve camel, hakî ve bej renklerden oluşan paletiyle büyüleyici bir cazibe" olarak tanımlamıştır (Aktaran: Walker, 2011: 12). Minimalizmin çetrefilliğinin daha önemli bir kanıtı, Matthew Ames (1979-) gibi tasarımcıların fütüristik vizyonu ve Damir Doma (1981-) ve Alexander Wang (1983-) gibi yeni gelenlerin rahat, sportif tasarımları kadar, *büyüleyici sadeliği* de kapsamıdır (Walker, 2011: 12).

Pürizm 1980'lerin sonlarında Calvin Klein, Jil Sander gibi tasarımcıların işleriyle ilgili olarak ortaya atılmış, Minimalizmi yeniden canlandıran bir kavramdır. Ancak pürizm daha çok, modada minimalist hareketin içerik temelli bir yorumlamasıdır. Çoğu tasarımcı *pür* (saf) kelimesini *minimal* kelimesine tercih etmiştir. Bunun sebebi, Minimalizmin bir boşluk, bir kısırlık anlamı ihtiva ettiğine inanmalarıdır. Ancak Minimalizm bir değer yargısı değil sadece bir kategoridir.

İndirgemecilik (reductivism) terimi 1950'lerin, biçimin ve rengin büyük oranda basitleştirilmesine; anlamın sunum bağlamında benzer kalmasına yoğunlaşan sanat hareketinden türetilmiştir. Ancak daha çok bir soyutlama duygusunu ve Minimalizm teriminin içermediği bir damıtmayı, saflaştırmayı vurgulamaktadır. Bu indirgeme araştırması çoğu tasarımcı tarafından, giysilere örülü olan kavramı iletmeye yardımcı olan teatralliğin olduğu yerde, defilelerde keşfedilmektedir. Hüseyin Çağlayan'ın defileleri performatif açıdan ezber bozucu ve vizyonerdir, ancak Rei Kawakubo'nun erken dönem Comme des Garçons defileleri geçerli olan moda akımının burjuva doğası ve bu doğa içinde kadının yerini çözümlenmeye çalışmıştır. Çoğu kişi onun, makyajsız solgun ama özellikle mor ve siyah boyalarla yara bere izlenimi verilmiş kirli yüzlü ve kendisi ile özdeşleşmiş bombeli, yırtık, soluk ve dağınık parçalarını giyen mankenlerden oluşan defilelerini tatsız bulmuştur. Kawakubo modada inkârın (reddin) önemini keşfetmiştir; Minimalizm onun çoğu sunumunda doğal olarak varolmuştur. Martin Margiela ise defilelerinde kullandığı mankenlerin yüzlerini ya kendi markası *incognito* güneş gözlükleriyle ya da başlarının arkasından bağlanan naylon örtülerle kapatmıştır. Bu tip görüntüler minimalist sahne düzeninde bir gerekliliğe işaret etmiştir (Walker, 2011: 12-14).

Şekil-271: Matthew Ames, İlkbahar / Yaz 2010.



Kaynak: Walker, 2011: 13.

Şekil-272: Martin Margiela, İlkbahar / Yaz 2008.



Kaynak: "Sanal" 2010.

1970'lerde, günümüze kadar sürecektir olan postmodernizm dalgası her yere yayılmıştır. Modern sürecin devamında olan ve onu da kapsayan bir durumu ifade eden postmodernizm, sanatsal, akademik ve entelektüel pek çok alanı etkisi altına almış ve pek çok alan arasındaki sınırların bulanıklaşmasına öncülük etmiştir. Bazı görüşlere göre postmodern, modernin de içinde barındırırken bazı görüşlere göre modernlikten kopuşu simgelemiştir ve yeni bir dönemin başlangıcını müjdelemiştir. Postmodernizm teriminin ilk kullanılışı 1930'lara dayanmakla birlikte, 1970'lere gelinceye kadar farklı anlamlar ifade etmiş, pek çok bilim insanı onu farklı çerçevelerde yorumlamıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kültür endüstrisinin gelişmesiyle postmodernizm modernden daha eksik bir şeyi tanımlamış, ticari yapılara adapte olarak modernin entelektüel tavrının dışında bir seyir izlemiştir. 60'larda ise gençlik merkezli bir yaklaşım sergileyen postmodernizm, çoğu kez zencilerden, kadınlardan ve çalışan sınıftan oluşan alt grupların sesi olmuştur. 1970'lerde Pluralizm (çoğulculuk) dalgası esmiş ve özellikle sanat ve moda gibi estetik yaratım odaklı disiplinlerde pek çok tarz ve yöntemin bir arada kullanıldığı bir çeşitlilik dönemi yaşanmıştır. Postmodernizm çoğulcu bir yaklaşımla, geleneği ve

moderni, tarihi ve teknolojiyi, yerel olanı ve evrensel olanı, dekoratif sanatları ve *yüksek sanatı* vb. ustaca birleştirmiş, eklektisizmi yüceltmıştır. Her yolun denendiği ve her yolun mübah olduğu postmodern çağda tüketim odaklı bir felsefe izlenmiş, sanatsal alanlara da bir tüketim eylemi olarak bakılmıştır. Postmodern çağ, tüketim toplumu, popüler kültür, kitle kültürü, kitle iletişim araçları ve seri üretim gibi konulara odaklanmıştır.

1970'li yılların sanatında, sanat ile günlük yaşam arasındaki sınırları bulanıklaştırmaya yönelik derinlikten yoksun, merkezsiz, temelsiz, oyuncu, eklektik, çoğulcu bir yaklaşım benimsenmiştir. Sanatta geleneksel kurallar yıkıma uğramış, enstalasyon, performans, video gibi yeni yöntemler geliştirilmeye başlanmıştır. Avangard dönem geride kalmış, bütün *izmlerin* artık sona erdiği gerçeği, bu dönemde net biçimde hissedilmiştir. Postmodernizm, evvelce yok sayılan çeşitli konuları, sanatsal üslupları gündeme getirmiş; kadınlar, eşcinseller veya üçüncü dünya ülkelerinin sanatçıları tarafından yapılan sanatın da önemsenmesini sağlamıştır. *Yüksek sanat* kavramını alaşağı eden postmodernizm, popüler kültür öğelerini sanatın içine sokarak sanat ile yaşam arasındaki sınırların erimesini sağlamıştır. Postmodernizmle birlikte resim ve heykel sanatının doğasında büyük değişiklikler meydana gelmiştir. Geleneksel türlerin tükenişinden hareketle *sanatın sonunun* geldiğine dair söylemler ortaya çıkmaya başlamıştır. Düşünce, estetiğin önüne geçmiş ve 60'ların sonunda müjdelenen Kavram Sanatı 70'lere damgasını vurmuştur. Kavramsal Sanat, estetiği inkâr ettiği gibi geleneksel sanatın metasal yönüne de karşı durmuş, belgeler, fotoğraflar, haritalar, taslaklar, videolar vb. araçlarla düşünceyi ve belli bir kavramı ön plana çıkaran yeni bir sanat görüşünü ortaya atmıştır. Düşünceye dikkat çekmek isteyen kavramsal sanatçılar malzemeyi, düşüncenin ön plana çıkmasını engellememesi için ellerinden geldiğince sade ve *yeteri kadar* tutmak için özen göstermişlerdir. Kavram, *dil* ile bağlı ilişkili olduğu için Kavramsal Sanat'ta dil ve metin bir anlatım aracı olarak özellikle vurgulanmıştır. Dilin anlatım aracı olarak kullanıldığı bu akımda gösterge diğer çağdaş sanat akımlarına oranla daha belirgin biçimde kullanılmıştır. Dönemin diğer önemli sanat akımı, yolunu Happening'in açtığı Beden Sanatı ve Performans Sanatı'dır. Sanatçının bedenini bir sanatsal gereç olarak kullanmasından doğan Beden sanatı, zamanla Performans Sanatı'na dönmüştür. Performans Sanatı, izleyici önünde sahnelenen bir tür olarak, şiiri,

müziği, dansı ve tiyatroyu içeren bir yaklaşımlar bütünüdür. İzleyici önünde, belli bir zaman dilimi içinde sahnelenen ve düşünce temelli yani Kavramsal Sanat'ın bir uzantısı olarak yankı bulan etkinliklerden oluşmuştur. Bedenin bu gösteri sanatının anlatım aracı olmasının nedeni, izleyicinin olayı gerçek bir deneyim olarak algılamasını sağlamaktır. Böylelikle izleyicinin de gösteriye katılımının sağlanması amaçlanmıştır. Zamanla Performans Sanatı'na farklı bir boyut daha eklenmiş ve video kayıtları alınmıştır. Video Sanatı böylelikle doğmuş hatta performansın kendisi Video Sanatı'nın aşamalarından biri olmuştur. Video kayıtlarının yanı sıra video enstalasyonları da gerçekleştirilmiştir. Postmodernizm, çeşitli azınlıklar içinde kadın sanatçıların da sesine tercüman olmuş, bu da Amerika temelli Feminist Sanat'ın doğuşunu getirmiştir. Feminist sanatçılar, sanatta uzun yıllardır süregelen erkek egemen tavıra karşı koymuş, erkekler tarafından belirlenen sanat tanımını ve estetik değerleri ürettikleri eserlerle eleştirmişlerdir. Kadın sanatçılar çeşitli materyallerin yanı sıra kendi bedenlerini çokça kullanarak Beden Sanatı ve Performans Sanatı'nı da Feminist Sanat bağlamında hayata geçirmişlerdir. Genellikle kadınlarla özdeşleştirilen ve basit görülen el sanatlarını ve el sanatlarına dair elementleri, ironik biçimde kullandıkları enstalasyonlar meydana getirmişlerdir. Dönemin bir diğer sanat akımı, hem Avrupa'da hem Amerika'da etkin olan Arazi Sanatı, sanatın ticari yönüne karşı bir tepki içeren ve doğada gerçekleştirilen bir akımdır. Toprak, taş, kum gibi doğal malzemelerle galerilerde gerçekleştirilen enstalasyonların yanı sıra coğrafi ve kentsel yapılarda değişiklikler meydana getirme gibi uygulamalar veya arazi yürüyüşleri gibi performatif uygulamalar Arazi Sanatı'nı oluşturmuştur. Kent yaşamının olumsuz yönlerini eleştiren Ekolojik Sanat da bu sanat kapsamında değerlendirilir. Dönemin bir diğer sanat akımı, İkinci Dünya Savaşı sonrası sanatında hor görülen dekoratif unsurları yüceltmeye başlayan Amerika temelli Motif ve Dekorasyon (Pattern Painting) akımıdır.

1970'lerin postmodern etkili modasında eklektik öğeler oldukça göze çarpmıştır. Birçok moda aynı anda var olmuş, her türlü giyim biçimi kabul görmüştür. Modada da sanatta olduğu gibi bütün kurallar yıkılmış geleneksel kodlar bozulmuştur. Modacılarдан ziyade sokaklardaki insanlar, daha çok gençlik ve işçi sınıfından oluşan altkültür grupları trend belirleyici olmuştur. Daha evvel yukarıdan aşağıya doğru bir seyir izleyen moda, artık aşağıdan yukarıya doğru bir yayılımı

ifade etmiştir. Bu dönemde, geleneksel sanatın yıkıma uğramasıyla ilgili olarak *sanatın sonunun* ilân edilmesi gibi, moda prensiplerinin bozulmasından kaynaklı bir *tasarımcının ölümünden* de bahsedilmiştir. Moda, egemen kültüre karşı ironik, eleştirel, isyankâr bir tavır sergilemiştir. Postmodernist modacılar tarihe pek çok kez atıfta bulunmuşlar ve eski tarzları yeniden yaratmak için farklı unsurları birleştirmişlerdir. Bu bağlamda Dior'un Yeni Görünüm'ü postmodern moda dalgasının ilk örneği kabul edilebilir. 1970'lerde tarihi elementlerin kullanımı oldukça artmış, yanı sıra popüler kültür ürünleri, gündelik nesnelere, ikinci el giysiler vb. moda sahnesini istilâ etmiştir. İkinci el giysiler, altkültürel grupların kendi tarzlarını oluşturmalarında önemli bir yer tutmuştur. Altkültür tarzlarının üst sınıflar tarafından kopya çekilerek modaya uyarlanması klasiği, ikinci el giysilerin de kaderini değiştirmiş, materyalizmin reddi ve müşteri kapitalizminin tuzaklarından kaçma arzusu gibi mesaj kaygılarıyla zengin kesim tarafından da benimsenmiştir. Bu benimseme "radikal şıklık" denen kavramı doğurmuştur. Sıradışı olan herşey başta olmuştur. Bu dönemde çok sayıda tasarımcı etnik tarzlardan, geçmiş tarzlardan ve geçmiş dönemlerin sanatından ve sanat eserlerinden beslenmiş, bu yönde pek çok koleksiyon hazırlamıştır. Postmodern modanın belirgin özelliklerinden biri de cinsiyet belirsizliğine yapılan vurgudur. Bu dönemde erkek görünümünde kadın, kadın görünümünde erkek tarzları yaygınlaşmıştır. Postmodern modada, sanatta da olduğu gibi kadınlar, altkültürel gruplar, azınlıklar, eşcinseller vb. dikkatleri üzerlerine çekmiştir. Onların yarattıkları tarzlar kısa zamanda dönemin trendleri arasına girmiştir. Ünlü modacıların hazırladıkları modaların yanı sıra *kendin yap* yaklaşımı bir üslup çeşitliliğinin doğmasında etkili olmuştur. Feminizm modada da etkisini göstermeye başlamış, kadının erkekler tarafından bir seks objesi olarak görülmesinin önüne geçmek için avangard ve postmodern tasarımcılar tarafından *kadınlıktan* beklenen geleneksel kodun dışında postmodern tarzlar oluşturulmuştur. Moda ve müziğin kaynaşması bu dönemde daha da artmış, bazı müzik gruplarının ve türlerinin giyim tarzları genç kesime ilham kaynağı olmuştur. 1960'lı yılların sonundan kalma bir nostalji, egzotizm ve folklorik görünüm bu dönemde de görülmeye devam etmiştir. Genellikle 19. ve 20. yüzyıllara ait görünümler yeniden yorumlanmıştır. Hippi'lerden kalma Hint görünümü başta olmak üzere çeşitli etnik grupların stilleri çok talep görmüştür. Yanı sıra nostaljik bir görünüm yaratmaya

elverişli olan her türlü giyim öğesi benimsenmiştir. Genç kesimin yönlendirdiği tüketim kültürünün bir yansıması olan disko tarzı bu dönemde oluşmuştur. Kulüp ve dans modası olan disko tarzı, bu dönemde parlak, ışıltılı, esnek giysilerin yaygınlaşmasında etkili olmuştur. Askeri tarzlar moda uyarlanmış, gençler tarafından hem topluma aykırı asi duruşlarını temsil etmedeki elverişliliği hem kullanışlı oluşu sebebiyle çok tercih edilmiştir. Özellikle çeşitli altkültürler tarafından bu tarz çok kullanılmıştır. Bu tarzdan oldukça faydalanan altkültürler arasında 70'lere damgasını vuran Punk'lar da yer almıştır. Punk tarzı, müzik ve modanın 1970'lerdeki yoğun etkileşimine bir örnek olarak; Punk Rock gruplarının ve tarzlarının dönemin asi gençleri tarafından taparcasına benimsenmesi ile meydana gelmiştir. Punk'lar *kendin yap* modasını yayarak bu dönemde *tasarımcının ölümü* söyleminin gelişmesinde etkili olmuşlardır. Modacıların yön verdiği modanın aksine kendi tarzlarını kendi isteklerine göre oluşturmuşlar bunu yaparken de asilik göstergesi olan herşeyi kullanmışlardır. Bununla birlikte Punk akımının kendisi zamanla moda dünyasına yön vermeye başlamış birçok önemli modacıya ilham kaynağı olmuştur.

Postmodern dönemin yaşam sahnesine girişiyle birlikte geleneksel kodlar karışmaya bütün disiplinler birbirini etkilemeye başlamıştır. Sanat ve moda bu etkileşimden büyük bir pay almıştır. Sanatta ve modada denenmedik yöntem kalmamış, sanatçılar ve modacılar birbirlerinin yaratımlarından etkilenmiş ve her biri birbirlerinin alanlarına ait öğelerden ilham almıştır.

Öte yandan Svendsen'e (2008: 99) göre, politikanın ön planda olduğu 1970'lerde sanat, moda son derece düşmanca yaklaşmıştır; modanın kapitalist dünyanın pisliğini, kitlelerin yanlış bilincini ve erkeksi değerlerle yönetilen bir dünyada kadınların bastırılmasını temsil ettiği düşünülmüştür. Bu, 70'lerde sanatın ticarileştirilmesine yönelik tepkiler içeren çok çeşitli akımların vücut buluşuyla açıklanabilir. Bir yandan da 1970'lerin egemen sanatı Kavramsal Sanat bu iki alanı birbirine oldukça yaklaştırmıştır. Bu yaklaşmanın izleri özellikle 1980'lerin modasında görülmüştür.

1980'li yıllarda sanatta 1960-1980 arası dönemde dışlanan resim geleneği yeniden doğmuştur. Avrupa'da ve Amerika'da gündemde olan resimsel yaklaşımlar Yeni Dışavurumculuk diye tanımlanmıştır. Yeni Dışavurumcu resimde belirgin bir

üslup yoktur ve bireysel anlatılar ön plandadır. Sanatçılar arasındaki ortak nokta genelde figüratif resme olan ilgilidir. Yeni İmge Resmi, Graffiti ve Yeni Soyut Sanat, bu dönemde meydana gelen diğer resimsel arayışlardır. Metro ve sokak duvarlarına yazılan, çiziktirilen yazı-resimler, Hip-Hop altkültürü, Rap'çiler ve Breakdansçılar ile yakın ilişki içinde olan Graffiti sanatının yansımalarıdır. New York'ta temellenen ve kısa sürede Avrupa'ya yayılan Graffiti sanatı, galerilere taşınmayı başarmış ve sokakların dili, uluslararası çapta bir sanat biçimi hâline gelmiştir. Yeni Soyut Sanat ise soyut resimsel anlayışı benimseyen bir grup sanatçı tarafından hayata geçirilmiştir. Yeni Kavramsalılık, bu dönemde toplumsal konuları baz alan, cinsiyet ve ırk ayrımcılığı gibi konuların üstüne giden, toplumun belli değer yargılarını eleştiren sanatçıların uygulamalarıyla oluşmuş bir diğer akımdır. Dönemin postmodern sanatçıları bu sanasal üslubun gereğini, kimi zaman sanat tarihinden kimi zaman da medyadan esinlenerek yerine getirmişlerdir. Sanatın tüketim kültürünün ögesi olduğu yönünde bir ön kabul, Yeni Kavramsalılığı 1970'lerin Kavramsal Sanatı'ndan ayıran noktadır. Yeni Kavramsalılığın eleştirel tavrı içinde bir anlatım aracı olarak *slogan sanatı* diye adlandırılacak bir sanat biçimi ortaya çıkmıştır. Bu tarzı, tüketim toplumuna yön veren medyayı eleştiren yapıtlarıyla Barbara Kruger'ın işlerinde görmek mümkündür. Yeni Kavramsalılık yeni anlatım biçimleriyle günümüze dek sürmüştür. 1980'ler nesnelere ve hazır-yapıtların postmodern etkiyle heykel sanatına hüküm sürüşüne de sahne olmuştur.

1980'lerde, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sahneye giren Amerika'nın gücüne rağmen Fransa'nın tekelinde bulundurduğu moda, uluslararası bir boyut kazanmaya başlamıştır. Hazır giyim sektörü, haute couture'un üstünde daha etkili bir baskı kurmayı bu dönemde başarmıştır. İngiltere, Belçika, İtalya gibi ülkeler bu dönemin modasında önemli moda merkezleri olarak dikkat çekmiştir. Ayrıca Japonya'dan gelen bir moda rüzgârı o ana kadar hüküm süren tüm moda geleneklerini altüst etmiş ve Paris'te yerleşen bir Japon tasarımcılar grubu adından çokça söz ettirmiştir. Modada Batılı estetik kavramını tümüyle değiştiren Japon modacılar sıradışı ve yenilikçi üsluplarıyla daha avangard ve sanatsal bir moda profili yaratmışlardır. Modada dekonstrüktif anlayışı da Japon moda tasarımcıları başlatmış ve özellikle 1990'lı yıllarda faal olan Belçikalı moda tasarımcılarına bayrağı devretmişlerdir. Sanatta veya mimaride yapının bütün elementlerini görünür

kılmaya ve yapıyı bozmaya yönelik bir yaklaşım olan dekonstrüksiyon, modada *kirli dikişler*, bilinçli olarak çarpıtılmış giysi öğeleri, yırtık ve sökükler vb. olarak ortaya çıkmış, moda kurallarını ve alışlagelmiş gelenekleri yıkmıştır. Bu dönemde, tarihi dönemlere ve onların giyim tarzlarına göndermeler yapan eklektik tasarımlar 70'lerden gelen postmodern bir gelenekle varlığını sürdürmüştür. Aynı zamanda yeni ve farklı stiller de geliştirilmiş, sözgelimi *başarı için giyim* modası dikkat çekmiştir. 70'lerden bu yana süren, kadınların eşitlik mücadelesi, sanatta Feminist Sanat akımında olduğu gibi, modada da kendisini kariyer sahibi, başarılı kadın profili olarak göstermiştir. 70'lerin sonlarında erkek bedeninden ilham alınarak filizlenmeye başlayan büyük beden görünümü, 80'lerin modasında *güç giyimi* veya *başarı ifadesi olarak moda* biçiminde ortaya çıkmıştır. Beden, bu dönemde oldukça önemsenmiş, *güçlü kadın* ifadesinin yanı sıra atletik ve sportif bedenler de dikkat çekmiştir. Giysi hileleri ile büyük beden görünümü sağlamanın yanı sıra vücut geliştirme ve aerobik gibi sporlarla bedeni güzelleştirmeye yönelik saplantılar baş göstermiştir. Esasında ikisinin de altında yatan sebep aynıdır: Güçlü görünme isteği... Atletik tarzların temeli de, *güç giyiminde* olduğu gibi 1970'lere dayanmaktadır. Bu tarzla birlikte spor giyim dönemin genel giyim tarzı olmuştur. 1980'lerde şehirli gençlik hareketi ve giyim tarzına gönderme yapan bir *sokak tarzı* oluşmuştur. Genellikle altkültür gruplarından veya müzik gruplarından ilham alınarak meydana getirilen sokak tarzları, ana akım modayı da etkisi altına almış ve günümüzde de bu tarzların tasarımını ve satışını yapan ünlü markaların doğuşuna öncülük etmiştir.

1990'lardan günümüze dek geçen zaman dilimi içinde sanatta baskın bir tarz, üslub veya ismen bir akım meydana gelmemiştir. Yüzyıllardan beri olduğu gibi zamanın ruhuyla ilintili olarak sanat, sanatçı, sanat alıcısının konumu ve mekânın tanımı değişmiş, 90'lı yıllardan itibaren mekân kurgusu üzerinde özellikle durulmuştur. Sanatın sergilendiği mekân en az sanat eserinin kendisi kadar önem arz etmiş ve üzerine düşünülmesi gereken bir konu olmuştur. 1990'lı ve 2000'li yıllarda sanatta *kimlik politikaları* kilit konu olmuştur. Özellikle birtakım azınlıkların kendilerine ve toplumsal dertlerine dikkat çekmek için ürettiği sanat ön planda olmuştur. Kavramsal Sanat'ın izlerini taşıyan bu sanatsal ifadelerin amacı, özellikle siyahilerin, kadınların, eşcinsellerin vb. hem toplumsal birer birey olarak kendilerinin Batı toplumunda hem de sanatlarının ana akım Batı sanatında tanınması ve yer

bulmasıdır. Irk, etnik köken, cinsiyet, cinsel kimlik ayrımcılığına odaklanan sergiler açılmış, gösteriler düzenlenmiştir. Bu dönemin sanatında *ötekine* kendini temsil etme olanağı sunulmuştur. 80'lerden beri sanata konu olan AIDS bu dönemde de unutulmamıştır. Sanatçılar enstalasyondan videoya, fotoğraftan resime ve heykelle kadar çok çeşitli ifade biçimleriyle tamamen bireysel birer üslup benimsemişlerdir. Cinsiyet ya da cinsel kimlik ayrımcılığından ziyade bir çok-kültürlülük kavramı, sanatın Batı merkezli oluşunu eleştiren etkinliklere öncülük etmiştir. Farklı kültürlerin sanatının uluslararası sanat ortamlarında temsil edilmesinin altında gittikçe genişleyen bir *küresel köy* fikri yer almaktadır. Bu dönemde sanatta çağdaş yöntemleri araştıran sanatçıların yanı sıra geleneksel tarzlara bağlı kalan sanatçılar da varlığını sürdürmüştür.

1990'lardan günümüze kadar geçen süre, sanatla kıyaslandığında, moda için daha hareketli olmuştur. Büyük bir tarz çeşitliliği dikkat çekmiştir. Sanatta olduğu gibi kimlik politikaları bu dönemin modasına da konu olmuştur. AIDS, sanatta olduğu gibi modada da etkili bir ilham kaynağı olmuştur. Geçmiş tarzlardan ilham alınarak oluşturulan retro tarzların yanı sıra, vintage giysiler, etnik tarzlar, altkültürel tarzlar, cinsiyet belirsizliği ve parodiyi vurgulayan postmodern görünüm de ortaya atılmıştır. Kadının geleneksel rolünün dışında tasarımlar sergilenerek kadının varlığına ve gücüne dikkat çekilmek istenmiştir. Bunu yaparken modacılar kadının cinsiyetini iyice belirgin kılmak adına çıplaklığı bir güç göstergesi olarak kullanmışlar veya kadın giyimine ait unsurları erkek giyimine ait unsurlarla birleştirerek bir cinsel belirsizlik meydana getirme yoluna gitmişlerdir. Bu dönemin tarz çeşitliliği, moda olanla olmayan arasındaki sınırların giderek erimesine yol açmıştır. 1990'lardan itibaren moda tasarımlarında sanatın etkisi giderek artmış, avangard eğilimler iyice belirginleşmiştir. Batı'ya konuşlanan moda merkezlerinin yanı sıra bazı Doğu şehirleri de modada adını duyurmaya başlamıştır. Çağın mucizesi internet, modanın yayılımına ve moda pazarının büyümesine büyük katkı sağlamaktadır. Moda endüstrisi düşük maliyetli modaları müşterilere cazip kılmak için elinden geleni yapmakta ve *hızlı modayı* körüklemektedir. 1990'ların önemli trendlerinden biri, alternatif Rock müziği giyim tarzından esinlenen, dağınık ve kirli giysilerden oluşan serbest bir giyim biçimine işaret eden Grunge anti-modasıdır. Hip-Hop ise ABD'de zenciler tarafından yaratılan, yasal ırk ayrımını reddetme ifadesi

olarak ortaya atılan bir kültür ve yaşam tarzıdır. Bu tarz, içerisinde Rap müziği, Breakdanc'sı ve Graffiti sanatını barındırmaktadır. Hip-Hop sanatçıların tehlikeyi çağrıştıran, sisteme direnen ve onu eleştiren tarzları kısa sürede sokak tarzları hâline gelmiş ve uluslararası düzeyde modaya yön vermiştir. 21. yüzyılda henüz belirgin bir altkültür tarzının oluşmamış olması dikkate alındığında, Grunge ve Hip-Hop hâlihazırda oluşmuş son altkültür tarzlarıdır denilebilir. Bu gençlik modalarının yanı sıra 90'lar modasında sade, basit ve geometrik çizgilerden oluşan tarzlar dikkat çekmiştir. Tasarımda markalaşma modası, 1980'lerden başlayarak 90'lı yılları etkisi altına almış, moda evlerinin amblemleri birer statü göstergesi olarak, oldukça büyük boyutlarda tasarımların üzerine işlenmiştir. Aynı zamanda 90'lar bu dev logoların bayağı birşey olduğu ve ürünün önemini arka planda bıraktığı yönündeki görüşlerin yayılmasına da tanıklık etmiş ve anti-markalaşma pek çok moda evinin eylemleri arasına girmiştir. 1990'lardan itibaren kumaş teknolojisindeki ilerlemeler modaya da yansımış, kullanımı kolay, rahat ve gösterişli tasarımlar meydana getirilmiştir. İleri teknoloji sadece değişik kumaşlar olarak kendini göstermemiş aynı zamanda çeşitli elektronik teçhizatın entegre edildiği *giyilebilir elektronikler* de üretilmiştir. Bu dönemde son olarak ekolojik moda adından bahsettirmiştir. Küresel ısınma, iklim değişikliği, kirlilik, tarım ilaçlarının kullanımı, atık maddeler, moda endüstrisinin savurganlığı, kaynakların azalması, tüketimin artması, işçilerin sağlıksız koşullarda çalıştırılması vb. tehditlerin karşısında, bazı modacıların öncülüğünde çevreci moda tanıtılmıştır. Bu bağlamda çeşitli sloganlar içeren giysiler tasarlanmıştır.

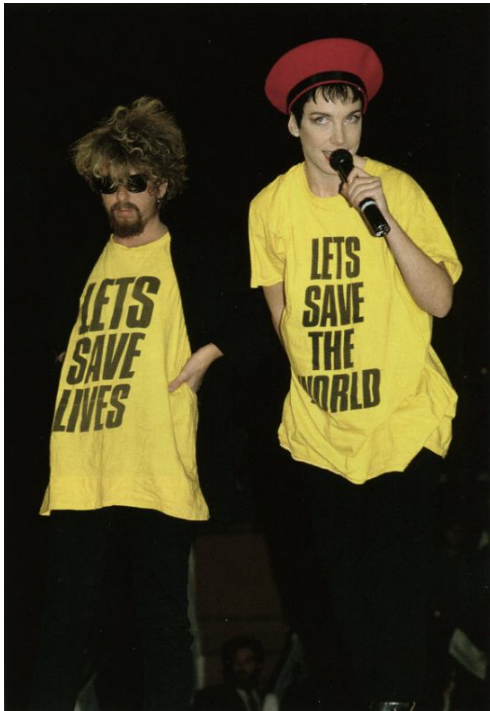
Sanatın ve modanın protest tavrı, *slogan sanatını* birlikte geliştiren modacı Katharine Hamnett ve sanatçılar Jenny Holzer ve Barbara Kruger'ın çalışmalarında ortak bir tavır sergilemiştir. Barbara Kruger'ın çeşitli yazılı sloganlar içeren fotoğraf çalışmaları (Yeni Kavramsalcılık) ve Katharine Hamnett'in yine çeşitli yazılı sloganlarıyla dikkat çeken giysileri (ekolojik moda) buna örnek gösterilebilir (Svendsen, 2008: 102).

Şekil-273: Barbara Kruger, *İsimsiz (We don't need another hero)*, 1987.



Serigrafi Baskı ve Vinil, 276.8x533.4 cm, Emily Fischer Landau Koleksiyonu, Mary Boone Galerisi New York, Kaynak: Lewis ve Lewis, 2009: 111.

Şekil-274: Dave Stewart ve Annie Lennox, Katharine Hamnett Tasarımı Tişörtlerle “Dünyayı Kurtaralım” Mesajı Verirken, 1980’ler.



Kaynak: Yapp, 2005h: 235.

Şekil-275: Sonja Nuttall, Protestocu Bir Etek “Sigarayı Moda Olmaktan Çıkarın”, 1995.



Londra, Kaynak: Yapp, 2005i: 271.

Sosyal mesajlar içeren tasarımlara yönelik modacılar arasında, defileleri Performans Sanatı'nı andıran Miguel Adrover (1965-), Susan Cianciolo (1965-),

Elena Bajo (1971-) gibi bazı tasarımcılar ve Matt Damhave (1967-) ile Tara Subkoff (1972-) ikilisinden oluşan *Imitation of Christ* grubu da yer almaktadır. Duggan (2001: 263) bu tasarımcıları “durum tasarımcıları” olarak adlandırmıştır. Durum tasarımcıları, kürk kullanımı, tüketim toplumu gibi konular karşısında eleştirel bir tavır takınmışlar ve çalışmalarını sorgulayıcı bir biçimde yürütmüşlerdir. Duggan (2001: 265) *Imitation of Christ*'in çalışmalarını slogan sanatçısı Jenny Holzer'in çalışmalarıyla bağdaştırmıştır. *Imitation of Christ*, moda dünyasına yönelttiği sloganları atık malzemeler ve ikinci el kıyafetlerle ürettiği tasarımlarında kullanarak tüketiciyi, moda aracılığıyla yayılan büyüleyici tüketim çılgınlığı konusunda uyarmıştır. Kullandığı sloganlardan birkaçı şunlardır: “Hiçbir marka kutsal değildir”, “Yanlış idollere tapmayın”, “Tekrar ölümcüldür”.

1970'lerde modayı belirgin bir biçimde dışlayan sanatın, 1980'lerden sonra moda karşı daha karışık hisler beslediği söylenebilir. 1980'lerden bu yana, tüketim kültürüyle uzlaşmaya daha gönüllü hâle gelen sanat, modayı tekrar kabul etmiştir (Svendsen, 2008: 99). 1980'li yıllarda kültür ve kapitalizm birlikte hareket etmiştir. Sanatta ticari etkiler yeniden görülmeye başlamış, modada ise avangard stratejiler denenmeye başlanmış ve bu yolla eskiye oranla daha sanatsal bir tavır sergilenmiştir.

1980'ler ve 1990'larda, moda dünyasında rekabet düzeyinin bir hayli yükselmesiyle bazı yabancı tasarımcılar pazara girmek ve Paris'te tanınmak için avangard stratejiler kullanmışlardır. Japon tasarımcılar böyle bir yaklaşım benimseyerek moda endüstrisine yeni estetikler, yeni teknikler ve yaklaşımlar kazandırmış, haute couture'ün mükemmel işçilik ve simetri gibi temel prensiplerine karşı gelen giysiler tasarlamışlardır (Craik, 2009: 184-185).

Japon modacı Issey Miyake'nin son zamanların biçimine yönelik buluşlarının en büyüleyici olanları arasında sayılan kreasyonları, hayat ve sanatla sürekli bir dialog içinde özgün sanatsal anlatımlar oluşturan biçimlerin, maddelerin, hacimlerin ve mimarinin bir tarihi olarak okunabilir. Miyake'nin buluşlarının özünde beden ve devinim sorunları yatmaktadır. Yaratıcılarına bakılırsa, hem bir *görsel yaratı* hem de birer *işlevsel* araç olan bu türden buluşlar, aynı anda hem bedene hizmet etmekte, hem de çoşkulu bir biçimde düşgücüne seslenen masalsi bir dünyadan örnekler sunmaktadır (Baton, 1998: 46).

Şekil-276: Issey Miyake, Büstiyer, 1983.



Kaynak: Svendsen, 2008: 104.

Şekil-277: Issey Miyake, Sonbahar / Kış 1989/90.



Kaynak: Baton, 1998: 41.

Kumaşla beden arasında var olan uzam üstünde çalışan ve biçime olası binlerce hareket veren Issey Miyake, modaaya heykelsi bir boyut katmıştır. Uzamda biçimlenen ve katıksız güzellikleriyle soyutun sınırlarında dolaşan kreasyonları, hem giyenlerde hem de görenlerde öylesine görkemli görsel etkiler uyandırmıştır ki içinde buldukları yaşamdan, düşlerin gezgin dünyasına uzanmalarını sağlamıştır. Miyake'nin tüm yapıtlarındaki son derece yenilikçi özü kavrayabilmek için, giysinin kendisinin, tasarımının ve yapım yönteminin niteliğini ne denli kökten biçimde irdelediğini anlayabilmek gerekir. Miyake'nin giysi tasarımında açtığı yeni çıkırın temelinde, en dâhice teknolojilerden yararlanarak geleneksel sanatı geliştiren ve modern yaşama uyarlayan sürekli bir yenileniş, durmaksızın keşfediş ve doymak bilmez bir merak yatmaktadır (Baton, 1998: 46).

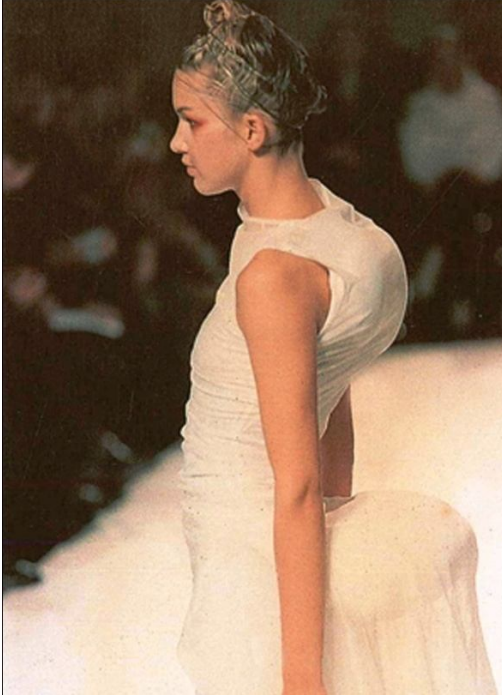
Ezber bozan Japon modacılar birer sanatçı olarak kabul görmek çabasında olmuşlardır. Bu çabanın en çarpıcı örneklerinden biri 1980'lerde ortaya çıkan *kavramsal giysiler*dir. 1980'lerde yaygın olan bir strateji, gelenekleri tersyüz etmektir. Gaultier'in diğer giysilerin üstüne giyilen ünlü korsesini tasarlaması ve Helmut Lang'ın vatkaları dışarıda bulunan giysiler üretmesi de bu stratejinin

örneklerindedir. Rei Kawakubo'nun kuruculuğunu yaptığı Comme des Garçons'un, iki yakalı ve değişik boylarda düğmelerle kaplı gömlekler üreterek, bir gömleğin nasıl görünmesi *gerektiği* konusundaki kuralları ihlal edişi veya vücudun çeşitli yerlerine kamburlar yerleştirilerek beden algısını değiştirdiği tasarımları avangard stratejilere örnek teşkil etmiştir. Bu dönemde dikiş yerleri dışarıda olan birçok giysi tasarlanmıştır. Bu, modern sanata özgü olan, resimlerde kalem izlerini iyice belirgin kılarak, eserin maddeselliğini vurgulama eğilimine benzetilebilir. Rei Kawakubo bu dikiş tekniğini sıklıkla kullanmış, önce kumaş üreten makineleri *sabote etmiş* sonra üretilen kumaşları günler boyunca rüzgâra ve diğer hava koşullarına maruz bırakmıştır (Svendsen, 2008: 90-91).

Kawakubo'nun (1942-) 1997'de tasarladığı ilginç yerlerinde kabarıklar ve kamburlar olan bir elbiseyi giyecek kadar cesareti olan bir birey toplumda hoş karşılanmayabilir. Ya da bütün aydınlanma iddalarına rağmen sokaklarda karşı cinsin kıyafetleriyle gezen bir insan tepkilere yol açabilir. Deri kıyafetleri, yeşil dik saçları ile Punk tarzındaki insanları görmeye alışkın olduğumuzu düşünebiliriz fakat bu Punk giyimli bireyler genel olarak toplumca reddedilmektedir. Ancak unutulmamalıdır ki moda bu gibi faktörleri dikkate almama özgürlüğünü elinde tutan, giyim kavramından farklı olarak dilediğinde işlevsel olması gerekmeyen ürünlerle de ilgilenen bir olgudur (Lehnert, 1999: 9-10).

Birçok moda tasarımcısı genelde moda dünyasıyla değil de güncel sanatla bağdaştırılan stratejilere başvurmuş, giyilebilecek giysiler yerine sergilerde ve müzelerde yer almaya uygun giysiler yaratmıştır (Svendsen, 2008: 91). Sözgelimi, bu modacılarından biri olan Kosuke Tsumara'nın kavramsal tasarımı, 40'tan fazla cep barındıran naylon bir ceket, içeriğinde tasarımcının gönderme yaptığı birtakım kavramları barındırmıştır. Dış etkilerden korunmak ve bedeni sıcak tutmak için tüm cepleri gazete parçalarıyla doldurulan bu ceketin nihayetinde bir ev görevi üstlendiği düşünülmüştür. İşlevsel tasarıma gönderme yapan bu ev giysi, çekirdek ailenin hükmettiği bir toplumsal semboldür ve bireysel hayat üzerine vurgular yapmıştır. Aynı zamanda bir geri dönüşüm ürünü olan bu tasarım, ekoloji gibi toplumsal konuları çağrıştırmaktadır (Fukai ve Suoh, 2002: 706).

Şekil-278: Comme Des Garçons / Rei Kawakubo, İlkbahar / Yaz 1997.



Kaynak: Lehnert, 1999: 9.

Şekil-279: Kosuke Tsumara, *Final Home*, 1994.



Kaynak: Fukai ve Suoh, 2002: 706.

Antwerp'teki bir moda okulundan mezun olan bir grup Belçikalı tasarımcı da Paris'te tanınmak için benzer bir avangard strateji uygulamıştır. Bu tasarımcıların bazılarının işlerinde ince işçilikten ve lüksten bilerek kaçınma, *yoksul yanlısı* bir tarz hâline gelmiştir (Aktaran: Crane, 2003: 205). Lüks moda tasarımında sergilenen yoksulluk taklidi, tek bir giysi için yüzlerce saat boyunca çalışmayı gerektiren, yeniden doğan haute couture'un zenginliği üzerine bir eleştiri olarak algılanmayı amaçlamıştır (Crane, 2003: 206). Ann Demeulemeester'ın, evsiz insanlarla özdeşleşen elementleri içeren (kemer yerine halatla bağlanan bol pantolonlar vb.) 1992 ilkbahar / yaz koleksiyonu bu yoksul yanlısı tarza örnektir (Martinez, 2007: 2453).

Şekil-280: Ann Demeulemeester, İlkbahar / Yaz 1992 Koleksiyonundan Bir Parça.



Kaynak: Martinez, 2007: 2453.

Antwerpli avangard tasarımcılar kendilerini diğer tasarımcılardan ayırmak için tarihsel avangardlar olarak bilinen Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm gibi akımlar ve İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan, neo-avangardlar olarak adlandırılan Fluxus, Sitüasyonist Enternasyonel gibi akımların kendilerini dönemlerinin sanatından ayırmak için kullandıkları yöntemlere benzer yöntemler kullanmışlardır. Antwerp modasını tanımlayan avangard kavramı, *yaratıcı direnişlerin üretimi* diye adlandırılan durumla benzerlik göstermektedir (Martinez, 2007: 2452-2453). Barnard (2004:119) bu türden direnişleri Graffiti sanatçılarının, anti-küreselleşme protestocularının, gerilla savaşçıların, hisse sahiplerinin, toplum projelerinin, küçük ölçekli üreticilerin ve bağımsız yaratıcılarının hepsinin somutlaştırdığı yaratıcı bir dürtü ile açıklamıştır. Onlar baskın tüketim biçimleriyle mücadele etmek ve kültürel, sanatsal ve politik direniş biçimleri üretmek için yaratıcı ve sanatsal ifade biçimleri bulmayı amaçlarlar.

Dirk Bikkembergs, Walter van Beirendonck, Dries van Noten, Dirk van Saene, Ann Demeulemeester ve Marina Yee'den oluşan *Antwerp Altılısı*, 1980'ler ve 1990'lar boyunca bireysel etkinliklerinin yanı sıra ortak defileler, sergiler ve

performanslar yapmışlardır. Bu yaklaşım, Arapoğlu ve Kıranlar'ın (2009: 114-115) vurguladığı, avangard sanat akımlarını doğuran grupların başvurduğu kolektif üretim yöntemini akla getirmektedir. Avangard gruplar kendilerini diğer sanat anlayışlarından ayırmak ve pazarda yer bulabilmek için ortak etkinlikler düzenleyerek kolektif üretim yöntemini ve *kolektif estetik* kavramını kullanmışlardır.

Güncel sanatla bağdaştırılan stratejilere başvuran bir diğer modacı Hüseyin Çağlayan'ın gösterileri genellikle moda gösterilerinden çok sanat enstalasyonlarını andırır. Örneğin 1994'teki bir gösteride giysilere yazılar eşlik etmiş, yazılarda giysilerin nasıl oluştuğu, podyumda sergilenmeden önce nasıl haftalar boyunca toprağa gömülüp çıkarıldıkları anlatılmıştır. Çağlayan, bir bakıma haklı olarak, yaratımlarının birçoğunun insan bedeninden ziyade müze duvarlarında iyi duracağını iddia etmiştir (Svendsen, 2008: 91).

Avangard giysiler sadece sanat eseri olarak değil, aynı zamanda bir markanın ismine yatırım yapmak yani bir gelir elde etmek amacıyla yaratılmıştır. Bir markanın piyasadan bağlarını koparması, her zaman kültürel sermayeyi artırmaya yarayan önemli bir strateji olmuştur. Ancak modanın kültürel sermayesini artırmak genelde malî sermayeyi artırmak için bir ön adım olarak kullanılmaktadır. Moda her zaman kendini sanat ve sermaye arasındaki bir alanda bulmuştur ve genellikle malî yanını gölgelemek için kültürel yanına kucak açmıştır (Svendsen, 2008: 91).

Sanat ve modanın uzlaşma sürecindeki önemli bir an 1982'de gerçekleşmiştir: İtibarlı bir Amerikan sanat dergisi olan *Artforum*, Issey Miyake ile bambu sanatçısı Koşige Şoçikudo'nun moda el sanatı ve heykeli bütünleştiren ortaklaşa bir elbise/yapıtını kapak resmi yapmıştır. *Artforum*'un Miyake üzerine incelemesi, sanatla moda arasında yeni bir ilişkinin başlangıcını muştulamıştır. Geleneksel resim ve heykel biçimleri sanat dünyasındaki egemenliğini yitirmiş, yerini enstalasyonlara, kavramsal sanata, giderek giysi ve kumaş kullanımını da içermeye başlayan, geleneksel olmayan daha başka tarzlara bırakır olmuştur. En sonunda, kimilerinin *giysi sanatı* dediği başlı başına yeni bir tarz oluşmuştur (Üster, 1998: 13). Moda fotoğraflarının ve giysilerin sanatsal bir bağlamda kullanılması sıradışı bir durum değildir; ancak bu fotoğrafı modanın sanat bağlamı içindeki olağan kullanımından farklı kılan, elbiseyi bağımsız bir sanat eseri olarak sunması olmuştur. Diğer bir deyişle bu, moda tasarımcılarının eskiden beri kurdukları hayalin gerçekleşmekte

olduğunun bir göstergesi olmuştur. 1980'ler ve 1990'lar boyunca *Artforum* ve *Flashart* gibi dergilerin Miyake, Kawakubo ve Margiela gibi moda tasarımcılarından söz etmeleri gittikçe daha olağan bir hâle gelmiş, bu sırada moda evleri de değişik dergilere daha fazla reklâm vermeye başlamıştır (Svendsen, 2008: 99).

Son zamanlarda modanın kendini tamamen çekiciliğe adadığını söylemek yanlış olur. Avangard modanın geliştirdiği *şok* stratejileri, her zaman modern sanatın merkezinde bulunmuştur. 1990'ların modaları, öfkeye, şiddete, yıkıma ve pisliğe yönelmiştir. Sözelimi Rei Kawakubo'nun Comme des Garçons 1995 Bahar koleksiyonu için hazırladığı gösteri gerçekten uç noktalarda dolaşmıştır. Bu gösteri Auschwitz'in tutuklanmasının ellinci yıldönümünde gerçekleşmiş, gösteride kafası kazıtılmış mankenler hapisane üniformalarına çarpıcı biçimde benzeyen çizgili pijamalar giyerek podyuma çıkmıştır. Modanın, çekicilikten uzaklaşıp şok etkilerine yönelmesi, modern sanata özgü çok daha eski bir eğilimin tekrarıdır. Walter Benjamin, *Mekanik Çağda Yeniden-Üretim Çağında Sanat Eseri* (1936) adlı makalesinde sanatın özünün, yeniden üretimin tanıdığı olanaklar sayesinde büyük bir dönüşüm geçirdiğini iddia etmiştir. Önceleri bir sanat eserini tanımlayan temel özellik onun eşsizliği iken ancak bir noktadan sonra sanat eseri yeniden üretilebilir hâle gelmiştir. Benjamin'e göre bu yeniden üretilebilirlik sanat eserinin aurasını tehdit etmiştir, çünkü artık sanat eseri eşsiz olarak değil birçok kopyadan oluşan bir topluluk olarak göz önüne gelmektedir. Ancak Benjamin kaybolan bu aura için yas tutmak yerine, bu kaybın yeni bir gelişim potansiyeli yarattığını savunmuştur. Auranın kaybolması estetik deneyimin de kaybolduğu anlamına gelmez, söz konusu olan estetik deneyimin doğasını değiştirmesi ve güzel olanı terk etmesidir. Benjamin bundan böyle estetik deneyimin *şok* sayesinde açığa çıkması gerektiğini iddia etmiştir. Bilindiği üzere modern sanatın merkezinde bulunan şok stratejileri, Viyana Eylemcileri'nin eserleri sayesinde 1960'lar ve 1970'lerde zirve yapmıştır. Benjamin'in düşünceleri ve moda arasında bir benzerlik saptanabilir; eşsiz olan marjinal eserlerin (haute couture) yerini sonsuz sayıda çoğaltılabilir kopyalar (hazır giyim) almıştır. Ancak alınıp satılanlar esas olarak hazır giyim koleksiyonlarıdır ve bunların da estetik açıdan ilgi çekici olması gerekir. Bu sorunun çözümü haute couture'un aurasını canlı tutmakta ve bu auranın marka aracılığıyla hazır giyim

koleksiyonlarına da geçtiği izlenimini vermekte yatmaktadır (Svendsen, 2008: 100-103).

Kitleleri memnun etmek için avangard olmak, çelişkili bir durum gibi görünebilir ancak yirminci yüzyılın sonlarına doğru moda, kendini kitlelere pazarlayabilmek için avangard bir duruş sergilemek durumunda kalmıştır. Moda ilgi çekmek amacıyla, kendisiyle özdeşleştirilen kavramları tersyüz etmiş ve çekiciliği pislikle örtmüştür. Sonuçta *eroïn şıklığı* ortaya çıkmış ama bu moda akımı pratikte, sokak stilinin istemsiz bir parodisi hâline gelmiştir (Svendsen, 2008: 104).

Sanat ve moda, mimari, müzik, tasarım gibi diğer alanlar arasındaki etkileşim, 1990'larda çok büyük boyutlara ulaşmıştır. Özellikle Pop Art ve Punk'ın ortaya çıkışından beri altkültürel içeriklerde kendini gösteren kültürel karışımlar, kurulu sanat akımlarına girmeye devam etmektedir. Bu durum bize, beden, güzellik ve cinsiyetin değişkenliğine, kişiliklerin aykırı ve değişken olduğuna dair postmodern duyarlılığımız ışığında hiç de şaşırtıcı gelmemektedir (Buxbaum, 1999d: 90).

3. 2. Estetik ve Meta Toplumu Açısından Sanat ve Moda Etkileşimi

Sanat yapıtlarının ve endüstri ürünlerinin meydana getirilmesi *yaratma* olarak ifade edilir. Bunlar aynı zamanda birer tasarım varlığıdır ve dolayısıyla yaratma ve tasarım birbiriyle örtüşen iki kavramdır. Yaratma, doğanın vesile olduğu; fakat insanın duygularının şekillendirdiği bir eylemdir. Başka bir deyişle, insanın doğadan elde ettiklerine kendi tinsel varlığını katması demektir. Sanatçının ve el işçisinin ortaya koyduğu ürünler, ister plastik ürünler, ister edebiyat ürünleri, ister el becerisine dayalı ürünler, isterse endüstri ürünleri olsun ampirik-duyusal duygu ve düşüncelerin aktarılmasıyla meydana gelir. İnsanın duygu ve düşüncelerini bir maddî varlığa aktarmasıyla meydana gelen, bununla birlikte ampirik dünyada var olmayan her sanat ve zanaat yapıtı bir yaratma ürünüdür. İnsan duygu, düşünce ve hayal gücünü katarak maddeyi tinselleştirir, yani ona biçim verir. Biçimin kaynağı tinsel varlıktır. Biçim kazanan madde kendi kategorilerinin dışına çıkar ve sanat varlığı olur. Bu sanat varlığına sanat yapıtı denir. Sanat yapıtı, tinsellik ve biçim kazanmış bir maddî varlık olarak *yaratılmış* bir varlıktır (Tunalı, 2009: 61-62).

Teknik ürün de endüstri ürünü de tıpkı sanat yapıtı gibi bir tasarım varlığıdır ve bu anlamda estetik bir objedir. Fakat sanat yapıtı salt estetik bir varlık iken endüstri

ürünü işlevselliğe dayalı bir üründür (Tunalı, 2009: 62). Bir endüstri ürününün işlevsel olması, insanların pratik gereksinimlerini karşılamasıyla orantılıdır. Bu bağlamda, endüstri tasarımı kapsamına giren moda ürünlerindeki yaratma eylemi sanat yaratmalarında olduğu gibi sınırsız bir özgürlüğe sahip değildir. Bununla birlikte işlevsellik, estetik değeri dışlamaz, bilâkis onunla tamamlanır. Yüzyıllar boyu ayrı tutulmuş olan işlevsellik ve estetik değerleri, endüstri tasarımı sayesinde yeniden birleşme imkânı bulur (Tunalı, 2009: 81). Her endüstri ürünü duyuşsal olarak algılanabilir bir görünüşü ifade eder. Bu görünüş, şekil, renk ve yüzey gibi biçim öğeleriyle belirlenir. Buna göre, her endüstri ürününün bir estetik işlevselliği vardır. Bir ürünün estetik işlevselliğinin belirleyici niteliği onun kullanıcıda bir estetik duygusu meydana getirmesidir. Bu hoşlanma duygusu, kullanma olayında kullanıcı ile ürün arasındaki özdeşliğin ön koşuludur (Aktaran: Tunalı, 2009: 81-82). O hâlde kullanıcıyı ürüne bağlayan ilk etken estetik işlevselliğidir (Tunalı, 2009: 82).

20. yüzyılın ikinci yarısının belki de en kayda değer özelliği, biçimler ve ortam sınırlarının ötesine geçen estetik amaç duygusudur (Bragg, 1999: 12). Öyle ki, sanata özgü olan estetik, biçimin işleve üstün gelmesi, yaratıcı düşünce gibi kavramlar moda tasarımı konusunda da gözlemlenmeye başlamıştır. Bu görüşe göre moda tasarımı resim veya heykel gibi bir sanat biçimi olarak değerlendirilir. Bununla birlikte modanın, özellikle giyim modasının işlevsel ve iletişimsel bir içeriği gerektirdiğini de inkâr etmemek gerekir. Louis Sullivan'ın "biçim işlevi takip eder" sözü bu anlamda standart bir tanımdır. İşlevselliğin biçim üzerinde üstünlük sağladığı sanat ürünlerinin yaygın olarak tasarım diye adlandırıldığı göz önüne alınırsa; moda tasarımı daha çok grafik tasarım gibi bir tasarım aktivitesi olarak kabul edilir. Farz edilebilir ki, estetik ve yaratıcı açılar sanatsal varoluşa uygun düşerken, iletişimsel ve işlevsel açılar tasarım aktivitelerine karşılık gelmektedir (Barnard, 2002a: 28).

Birçok tasarım ürünü, bir mekânda öncelikle görsel olarak görülmek üzere bulunur. Ancak daha sonra nesnenin asıl işlevi görüntüsünün önüne geçer. Bununla birlikte özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra disiplinler arası bir yaklaşımın gelişmeye başlamasıyla tasarım başlığı altına giren moda, tekstil ve seramik gibi bazı tasarım biçimleri diğerlerinden farklı olarak estetik açıları işlevsel açıları önüne geçirmiş ve genellikle güzel ve estetik olmak için üretilmeye başlanmıştır (Barnard,

2002b: 33). Moda, ticari âlemin dışında varolarak, daha otantik ve yaratıcı görsel kültür örnekleri üretebilen ayrıca otantikliğin ve yaratıcılığın tamamıyla özgür bırakıldığı çok az sayıda tasarım alanından biridir. Örneğin Londra, New York, Paris ve Milano'nun moda gösterileri, tasarımcıların tamamen kullanışlıktan yoksun, hiçbir zaman giyilemeyecek ve sokaklarda, dükkânlarda hiç görülmeyecek kıyafetler sunabildikleri yerlerdir (Barnard, 2002b: 132). Moda doğallık fikirleriyle bazen ilgilenirse de onunla yapacak çok az şeye sahiptir. Örneğin 19. yüzyıl krinolinlerinin, 1960'ların mini eteklerinin, 1990'ların transparan elbiselerinin doğallık derecesi tartışmaya açıktır. Moda bu yönüyle sanatla örtüşmektedir. Moda, kullanışlılık açısından nadiren; ancak estetik ve erotik hususlar açısından sıklıkla sorgulanmaktadır. Bu durum, modanın her türlü fonksiyonellikten kurtuluşuna öncülük etmekte ve onu saf bir biçim konusu hâline getirmektedir. Böylelikle moda salt ticaret için dayatılmayan, estetik açıları en az giyilebilirliği ve pazarlanabilirliği kadar önemli olan bir kavram olagelmektedir. Moda, gücünü sanat ve ticaret, bireysellik ve sosyal sınırlılık, doğallık ve yapaylık, estetik yenilenme ve işlevsellik arasındaki gerilimden almaktadır (Lehnert, 1999: 16-18).

Moda tasarımları gibi her türlü endüstri ürününün estetik değerini kavramak ancak *meta estetiğini* anlamakla mümkündür. Bugün toplum tarafından ihtiyaç duyulan yani bir kullanım değeri olan ve üreticiler tarafından *değişim değeri* (para) uğruna pazara sürülen her ticari ürün bir *metadır*. Paranın değişime aracılık ettiği yerde alış ve satış olmak üzere iki ayrı eylem gerçekleşir. Alıcı *kullanım değeri* (ihtiyaç) tarafındadır. Bu kullanım değeri, satıcı için metasının değişim değerini paraya dönüştürerek bağımsız hâle getiren basit ve geçici bir araçtır. Onun için önemli ve birincil olan paradır ve her meta paraya dönüştürülmeyi bekler. Satın alınan şey işe yarar ve tadı çıkarılabilir ise kullanım değeri açısından amaca ulaşılmış demektir. Değişim değeri açısından bakıldığında ise, değişim değeri para biçiminde ortaya çıktığında amaca ulaşılmış olunur. Kullanım değeri, meta üreticilerinin hesaplamalarında sadece alıcıdan beklenen ve dikkate alınması gereken bir veri rolünü oynar (Haug, 2008: 25-26).

Bununla birlikte alıcıda, ürüne duyulan ihtiyacın yanı sıra haz alma amacı söz konusudur. Metanın görüntüsü alıcı için kriter teşkil etmektedir. Burada en geniş anlamıyla metanın estetik yönü, yani duyumsal görüngüsü ve kullanım değerine

ilişkin anlamı nesneden ayrılır. Böylelikle estetik görünüş en az ürünün kendisi kadar önemli hatta ondan daha önemli hâle gelir. Salt *varlık* olan şey satın alınmaz; ama *bir şeymiş gibi görünen* varlık satın alınır. Böylelikle estetik görüntü bağımsız satış işlevi olarak plana dâhil olur. Bugün metanın estetik işlevine yönelen estetik dalına meta estetiği denilmektedir. Kullanım değeri, paranın gelişini belirleyen araç iken kullanım değeri olan şeyin görüntüsü, meta estetiğinde daha çok para için fırsat olarak değerlendirir. Görsel ve duyuşsal olan yani estetik olan, ekonomik işlevin bir aracı hâline gelir. Dolayısıyla ürün tasarımında estetik asla göz ardı edilmemesi gereken bir konu olur. Çünkü ekonomik kazanç için estetik aracılığıyla insanların zaaflarına hükmedilir. Tasarımda estetik öğeler kullanılarak insanlar gün geçtikçe daha çok özendirilip kısıktılır (Haug, 2008: 27-29).

Hatta estetik değerler, kullanım değerlerine ağır basar. Üretici firmaların tasarruf etme, daha ucuza mal ederek daha çok kazanç sağlama gibi amaçları, ürün kalitesinin düşürülmesi, kullanım süresinin kısaltılması, ürünün bilinçli olarak erken yaşlandırılması ve üretim miktarının azaltılması gibi kavramları gündeme getirmektedir. Bu şekilde kullanım değerinin nitelik ve nicelik açısından düşürülmesi, metanın estetik değerlerinin artırılmasıyla telâfi edilir. İşlevsel olmayan bir meta salt estetik değeriyle uzun süre piyasada talep görür. Bu noktada üretici firmaların izlediği politika, ürünlerin kullanım süresini kısaltmak ve talebi hızla yenilemek olmaktadır. Bu teknik *estetik yenilenme* olarak adlandırılır. Estetik yenilenme esasında *moda* sözcüğünün karşılığıdır. Müşteriler, estetik yenilenmeyi karşı konulması zor, büyüleyici bir yazgı olarak yaşarlar. Meta, estetik yenilenme içinde kendiliğinden hareket ediyormuş gibi davranır. Yaratılmak istenen görüntü, ürünlerin kendilerini kendiliklerinden değiştiren şeyler olduklarıdır. Estetik yenilenmede, yani modada planlı eskitme esastır (Haug, 2008: 59-63). Moda sürecinin doğası gereği, bir şekilde mantıklı hâle getirilen bir moda; modacılar, moda hakemleri gibi bilirkişilerden daha geniş gruplara yayılır. Daha sonra modadaki yenilenmeler güzele dair mevcut fikir birliğini allak bullak eder ve eğer yeni fikir benimsenirse *güzelin* tanımı da değişime uğrar (Craik, 2009: 174).

Buradan anlaşılacağı gibi, moda ürünleri gibi ticari ürünlerin estetiğine odaklanan meta estetiği yine moda olarak vücut bulur ve moda tıpkı sanat gibi, estetik değerlere hizmet eden bir olgudur. Estetik kavramının değişkenliğine bağlı

olarak hem sanat hem de moda, içeriğinde sürekli değişimi ve yenilenmeyi ihtiva eder (Tunalı, 2009: 87). Günümüz yaşantısına anlayışlı bir açıdan yaklaşan herkes, toplumda yeniliğe duyulan susamışlığın ve modanın geçici heveslerine karşı ilginin, yaşantımıza tat kattığını kabul etmek durumundadır. Bu sayede sanatta ve tasarımda canlandırılan yaratıcılık ve maceraseverlik ruhu, gözle görülür düzeydedir. Bazen, soyut resim alanındaki en son başarı *perdelik kumaş deseni* diye tanımlanarak dikkate alınmayabilir, ancak bu soyut deneylerin etkisiyle, perde kumaşlarının ne kadar zengin ve çeşitli desenlere kavuştuğu da gözden kaçmaz (Gombrich, 2004: 616-617).

Sanat beğenisi, tarih içinde değiştikçe anlam kaymalarına uğrar ve düne ait *güzel* kavramı geçerliliğini yitirerek yerini yeni bir *güzel* kavramına, yeni modalara bırakır. Adorno için sanatta *yeni* kategorisi meta topluma hakim olan şeyin zorunlu bir suretidir. Meta toplumu ancak üretilen mallar satıldığı takdirde var olabileceği için, alıcıları daima ürünlerin yeni versiyonlarıyla cezbetmek gerekmektedir. Adorno sanatın da bu zorunluluğa boyun eğdiğini düşünür. Meta toplumunda *yeni* kategorisi, içerikten ziyade görüntüyü belirleyen bir kategoridir. Söz konusu olan, metanın doğası değil, yapay bir biçimde metaya yüklenen görüntüdür. Sanatın, estetik adına, yeni olanı üretme yönündeki baskıya boyun eğdiğini yerde, onu geçici heveslerden ayrı tutmak neredeyse imkânsızdır. Örneğın Pop Art sanatçısı Andy Warhol'un *Campbell Konserveleri* resimlerine bakıp da meta topluma direniş göstermek için insanın böyle bir direnişini kasıtlı olarak istemesi gerekmektedir (Bürger, 2009: 123-124).

Baudrillard'a göre (2010: 34) Warhol'un *Campbell Konserveleri*, hem simülasyon açısından hem de tüm modern sanat açısından parlak bir başarı olmuştur: Bir yandan sanat, meta hâline getirilirken bir yandan da meta-nesne, meta-gösterge ironik bir biçimde bir çırpıda kutsallaştırılmıştır.

Marcel Duchamp ve Dadacıların, nesneyi tekilleştirerek sanat yapıtı düzeyine çıkararak deneyimleri; nesnenin imgesinin değerini çoğaltan Pop Art sanatçıların uğraşları; Yeni Gerçekçilerin çabaları da, sanatı zamanın uçuculuğu ve tüketimi düşüncesine yerleştirmeye katkıda bulunmuştur. Giysiler ise, nesnelerin geçtiği yolu izleyince işlevlerinin temel özelliğinden olmuş; başka bir rol üstlenmek için, düşünceye dayanak oluşturmak için giydirilmeye başlanmıştır (Givry, 1998: 18-19).

Şekil-281: Andy Warhol, *Dört Campbell Çorba Conservesi*, 1965.



Tuval Üzerine Yağlıboya ve Serigrafi, 36x24 cm (Her Biri), Kaynak: Lippard, 1996: 93.

Meta toplumunda *yeni* kategorisine ayak uyduran çağdaş sanatta, tıpkı modada olduğu gibi, duyarlık yenilenmesine bağlı olarak, *geçmiş modaların yeniden popülerleşmesi* de sözkonusudur. Gombrich'in de (2004: 625-626) değindiği gibi, tıpkı giyimde ve dekorasyonda olduğu gibi, sanat beğenisinde de modalar, geçtikten bir süre sonra yeniden gelmektedir. Örneğin, 19. yüzyıl ressamlarının dahi önemli ölçüde yararlandığı fotoğraf, 1980'li yılların sanatçılara da büyük oranda ilham kaynağı olmuştur. İlginç ve orijinal etkiler oluşturma konusunda kabul görmüş ve yaygın biçimde uygulanmıştır. Örnek vermek gerekirse, David Hockney'in (1937-) fotoğraf makinesi kullanarak, Picasso'nun 1912'de yaptığı *Keman ve Üzümler* gibi kübist resimleri andıran çoğaltılmış imgeler oluşturmaları, hem kullanılan materyal hem de oluşturulan sanat tarzı anlamında bir geçmişe dönüşü görselleştirmiştir. Sanatçının 1982'de değişik açılardan çekilmiş fotoğraflardan oluşturduğu bir mozaik olan *Annem* adlı eseri, dönemin sanat beğenisindeki son modanın bir örneğidir.

Vazquez (1973: 84-86), en geniş açıdan bakıldığında sanatsal çalışmaların kapitalist üretimin genel yasalarına tabî olduğunu ve sanatsal ürünün ticari mal hâline geldiğini belirtmiştir. Sanatçıların büyük kısmı, ücretli işçiler olarak kapitalistlerin boyunduruğu altına girerler (sanayide, reklâm sektöründe ve iletişim araçlarında istihdam edilerek), geri kalanlar ise ürünlerini pazarlamak üzere sanat pazarlarının

yolunu tutarlar. Vazquez'e göre sanatçı, piyasayı belirleyenlerin estetik yargılarının, beğenilerinin, tercihlerinin ve düşüncelerinin öznesi olan kişidir. Pazar için üretmek zorunda olduğundan piyasanın kurallarını ihmal edemez; bu kurallar sanat ürünlerinin içeriğini ve biçimini belirler. Sanatçı üzerinde baskı kurarak, onun yaratma yeteneğini ve bireyselliğini boğar.

Sanatın metalaşması ve metanın estetize edilmesi, temelleri Frankfurt Okulu'na dayanan ve özellikle okulun düşünürlerinden Theodor Adorno ve Max Horkheimer'ın İkinci Dünya Savaşı yıllarından sonra geliştirdiği *kültür endüstrisi* kavramı ile ilgilidir. Kültür endüstrisi, bu düşünürlerin kitle kültürü yerine kullandıkları bir kavramdır. Bu kavrama göre, kültürün kendisi bir endüstri, her türlü kültürel ürün de birer meta olarak kabul edilmiştir. Adorno ve Horkheimer'e göre (Aktaran: Temizel, 2012: 81) kültürel olan ve ekonomik olan, birbirine ideoloji ile bağlanan ve birbirinden (yarı) bağımsız iki bölgedir. Kültür metalaşmış, ekonomi simgeselleşmiş ve bu gelişmeler eş zamanlı olarak gerçekleşmiştir. Birbirine sıkıca bağlanmış meta ve gösterge kavramları, bunun en açık örneğidir. Kültür, açıkça ve fütursuzca herhangi bir meta sektöründeki üretimin kurallarına uyan bir sanayi hâline gelmiştir.

Kültür endüstrisi sürecini harekete geçiren, dinamik piyasadır. Simgesel biçimler pazara yönelik olarak üretilirler. Dolayısıyla kültüre damgasını vuran temel güdü, en geniş satışı yakalamak, en çabuk ve çok kâra ulaşmak hâline gelir. Böylece sanatın *var olandan başkasını görme, gördürebilme* yetisi kültür yapıtından giderek silinir, bir yapıt diğerinden ayırt edilemez hâle gelir (Aktaran: Dellaloğlu, 2003: 99).

Kültür endüstrisi gerçek bir kültür değil, kendiliğindenliği olmayan, şeyleşmiş bir sözde kültür üretmektedir. Modern kitle toplumlarında, eski günlerdeki gibi, birbirinden farklı yüksek kültür ve alt kesimlerin kültürü diye iki ayrı kültür de kalmamıştır. Bu farklılık bile kitle kültürünün stilize barbarlığı içinde yok olmuştur. Klasik sanatın en olumsuzlayıcı örnekleri bile, daha sonraki yıllarda Marcuse tarafından tek boyutlu düzmece sanat diye adlandırılacak olan kitle kültürü sanatının içinde özümsemiştir. Sanat adına ne varsa, kitle kültürünün ortamı içinde bilincine varılamayan mesajı ile hemen hemen yalnızca gerçeklik ile uyuşmayı ve yaşama yeniden biçim vermekten geri durmayı telkin eder olmuştur. Yani sanat toplumun içinde bir esir hâline gelmiştir. Adorno ve Horkheimer'ın yapmaya çalıştıkları şey,

kitle kültürü deneyimini halis estetik deneyiminden ayırmaktır. Bu da eğlence, zevk gibi kavramları sanatta gerçekleştiren tamamıyla ayırmakla gerçekleşir (Aktaran: Dellaloğlu, 2003: 100).

Kitlesel olarak üretilen lüks tüketim maddelerinin ucuzlamasıyla birlikte, sanat emtiasının (metalar) karakterinde önemli değişiklikler olmuştur. Burada yeni olan sanatın metalaşması değil, sanatın özerkliğinden vazgeçerek tüketim emtiası arasındaki yerini almış olmasıdır. Sanat ayrı bir alan olarak yalnızca burjuva toplumunda mümkün olabilmiştir. Fakat pazar yoluyla gelişen, toplumsal amaçlılığın olumsuzlanmasıyla, sanatın özgürlüğü meta ekonomisi tarafından sınırlandırılmıştır. Teknoloji yoluyla çoğaltılan ve pazarlanan sanat ve kültür ürünleri, yine aynı yolla üretilen ve pazarlanan (moda gibi) diğer meta çeşitleriyle aynı varlık alanında buluşmuş ve homojenleşmiştir (Aktaran: Dellaloğlu, 2003: 100-101).

Kültür endüstrisi kapsamı içinde, tezin *postmodernizm kavramı* başlığı altında açıklanan tüketim toplumu, kitle kültürü ve popüler kültür gibi kavramlar ön plana çıkmıştır. Bu kavramlar bir endüstriyel tasarım alanı olan moda sürecinde doğal olarak var olurken artık sanat da bu kavramların merkezinde yer almaya başlamıştır.

Tüketici toplumu ve kültür endüstrisinin İkinci Dünya Savaşı sonrası sanatsal etkileri sanat ve moda arasında çelişik duygular taşıyan bir yakınlığa sebep olmuştur. Çünkü moda, yapısal öneminin teyidi olarak örneğin Pop Art'ta resimsel çözümler araştırırken, sanat da eleştirel olarak değerlendirilecek olan kodlanmış tüketim beyanı için modaya başvurmuştur. 1950'lerde, 1960'larda ve 1970'lerde sanat piyasası, modada sürekli yenilenen sezonluk tanıtımları andıran, süratle art arda bir sanatsal tarzlar serisi üretmiştir (Lehmann, 2010: 33).

Hazır giyimin yaratıcı büyümesiyle birlikte stilistik esinlenmelere olan ihtiyaç çoğalmış, geçmiş ve yeni sanat tarihinin giderek daha çok kaynak materyal olarak hizmetine ihtiyaç duyulmuştur. Günümüzde, yapısal ve yöntemsel farklılıklarına değil sanatın üretimi ve sunumuna dair mecazlarını doğrudan kullanmaya yönelik moda endüstrisi çalışma mantığı yaygınlaşmaktadır. Çağdaş sanat modadan sadece estetik bir model olarak değil, aynı zamanda modern hayat mücedelelerinin ve risklerinin göz alıcı bir biçimde sonuna kadar harcandığı bir referans alanı olarak alıntı yapmaktadır. Çağdaş sanatta modayla olan bağlılık aynı zamanda küratöryeldir. Bu, giysilerin, çoğunlukla deneysel olarak, müze ve galerilerde sergilenmesi, sanat

ve giysinin, materyal nesnelere veya güzellik kavramıyla ilgili olarak, sergilerde eŐleŐtirilmesi veya moda endüstrisinin sanat projeleri fonundan alıŐması Şeklinde eŐitlenebilir (Lehmann, 2010: 33). “Paris’te ve diğer Fransız kentlerinde moda müzeleri kurulduğa moda tasarımcısının statüsü yükselmeye devam etmiştir. Koleksiyoncuların aradığı kalemler hâline gelmiş tasarımcı giysilerinin satışlarını müzayede evleri yürütmüŐtür” (Crane, 2003: 199).

Modanın küratöryel bilinci bazı durumlarda moda koleksiyonlarının kurumsal desteğine öncülük etmiştir;  rneğin, Hollandalı ikili Viktor & Rolf’un ilk defileleri sadece Utrecht’teki Centraal Müzesi ve Groningen’deki Groninger Müzesi’nin desteği ve kazanım politikaları ile mümkün kılınmıştır. Bu durum, modanın aĐdaŐ kültürdeki konumunu, kültürel hiyerarŐide yapısal olarak net ve sabit bir araçtan ziyade, pek çok değişken ifade biçimlerinden biri olarak tanımlamaktadır. Modanın tekstil, kumaş vb. temel materyalleri ve özellikle, belli fotoğraflar, podyum performansları vb. ile gerçekleştirilen sunum biçimleri, kültür endüstrisinin yeni modernist gösterimiyle uyum içinde olmak için aĐdaŐ sanatta kullanılmaktadır (Lehmann, 2010: 33).

Şekil-282: Sarah Applebaum, Meta Battaniye, 2010.



Kaynak: “Sanal”, 2011.

3. 3. Üretim Açısından Sanat ve Moda Etkileşimi

Sanat ve moda dünyalarının birbiriyle kurduğu en derin yakınlık, yaratım yani yapıtın oluşturulması sürecinde yer almaktadır. Ressamları, yeğledikleri renk, çizgi ya da biçime göre birbirinden ayırmaya dayanan geleneksel yaklaşım tarzları için de geçerlidir. Gerçekten de bazıları Dior gibi, biçimi desene göre tasarlarlarken, bazıları da Balenciaga gibi, hacimden yola çıkmışlardır. Modanın çeşitli yaratım süreçlerini inceledikçe, çok sayıda plastik deneyimle ve sanattakine benzeyen bir tarzla karşılaşmaktadır. Lacroix'nın organzayı yırtması Hains'in kâğıtlarını anımsatmış; Jean-Charles de Castelbajac'ın (1949-) oyuncak ayıları üst üste yığması Arman'ın tarzını çağrıştırmış; Kawakubo'nun makası kumaşı keser hâlde bırakması, Matisse'in kesilmiş kâğıtlarla yaptığı renk çalışmalarını andırmıştır (Givry, 1998: 28).

Bir resmin yapılışı ile bir tasarım ürününün yapılışı arasında üretim aşamaları açısından farklar olduğunu ileri sürmek abesle iştigal etmektir. Sanatsal çalışmanın, benzeri olmayan, aşkın bir süreç olduğu savı, özgül tarihi koşullar içerisinde üretilmiş, yanlış genellemeler sonucu sanatın gerçek doğası olarak kabullenilmiş, geçerliliği olmayan bir tezdır (Wolff, 2000: 23).

Sanat ve moda kendi prosedürlerini belirlemek için belli yöntemleri paylaşmaktadır. Özel elbise tasarımı gibi sanat eskizleri de önce kabataslak tasarlanır sonra kâğıda, tuvale vs. aktarılır. İki boyutlu yüzeydeki resim, sanatçının bitmiş işi olarak ortaya çıkarken, moda tasarımı için bitmiş ürünün sadece ilk basamaklarından biridir. Yalnızca bu prosedür benzerlikleri, modern resmin ve modanın karakterini tanımlamaya yetmez. Ancak modacının, giysilerini yaratma konusunda neden ressam ve heykeltıraşlara güçlü bir yakınlık hissettiğini açıklama yollarından biridir. 19. yüzyılda modacılar, tasarımlarını ve tasarımlarının referans çerçevesini (müzik parçalarını, tarihleri, alegorileri veya resim tarzlarını anımsatan giysi devrimleri başlıklarında görüldüğü gibi) geliştirmede kendilerini sanatçılar gibi görmüşlerdir. Aynı zamanda öznel beden algısında da sanatçı gibi hissetmişlerdir ki dolayısıyla cinsel alışkanlıklara meydan okuyuşu harekete geçirmişlerdir. 2000'lerin erken dönemlerinde bu meydan okuyuş sanatçı ve modacının geleneksel yakınlaşmasıyla yapısal bağlılıktan daha az önemli olmuştur. Bu bağlılık modacı Maison Martin

Margiela'nın kâğıt şablonları veya tuvaleri uygun bir giysi olarak giyilmesini önerdiğinde bir kez daha vurgulanmıştır (Lehmann, 2010: 32).

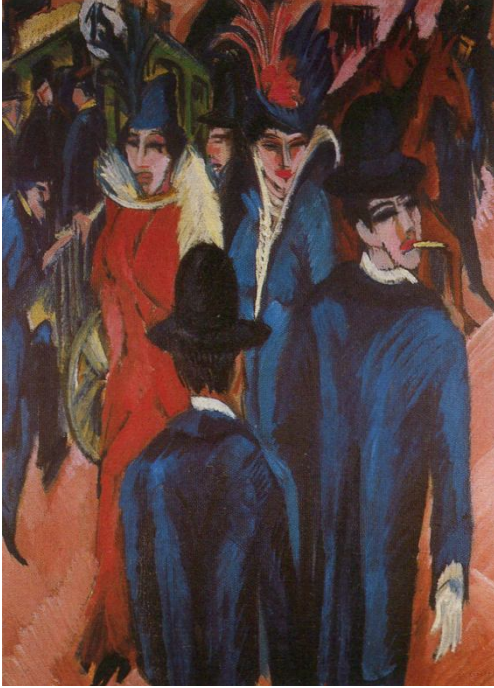
Üretim teknikleri açısından sanat ve moda arasındaki ilişki kumaş tasarımı ile resim arasında bir paralelliğe de göndermede bulunabilir. Yusuf'a (1998: 13) göre, renk, motif ve doku aracılığıyla kumaşı özgür kılma tutkusu, bastırılmayan ve yüksek oranda orijinal bir yeteneğin sonucudur. Kimi sanatçılar bu eylem için tuvali tercih ederken, moda dünyasında tuvalin yerini kumaş alır.

Alışlagelmiş bireysel sanat ya da tasarım biçimlerinin topluma ne ifade ediyor olduklarını tanımlayan *dâhilî göstergeler* üretim açısından sanat ve moda ilişkisini tanımlamada etkili olabilecek bir husustur (Barnard, 2002b: 174-175). Dâhilî göstergeler, biçim ve toplumsal yapı arasında bir ilişkiyi işaret ettikleri için geleneksel göstergeler olarak da adlandırılabilir. Farklı sanat ve tasarım türleri dâhilî göstergelerle açıklanabilir. Örneğin bazı resimlerde dâhilî göstergeler olan fırça izlerini yok etmek yönünde çaba harcanırken, bazılarında fırça izleri ve resmin yapılış şekli özellikle vurgulanmaya çalışılmıştır. İlki gerçekçi olarak nitelendirilirken, diğeri modern, postmodern, hatta avangard olarak nitelendirilir. Tasarım çalışmalarını da bu dâhilî göstergeler açısından ele almak mümkündür. Bazı tasarım çalışmaları, sanki insan yapımı değillermiş ve bu gezegende sihirli bir biçimde yer alıyorlarmış gibi görünür. Bazılarınınsa yapım izleri kasıtlı olarak o kadar belirgindir ki, sanki bitmemiş görüntüsü verir (Barnard, 2002b: 179-180). Mobilya ve mimari gibi tasarım alanlarının yanısıra, moda da yapım yöntemlerinin ilgi çekmeye başladığı bir alan hâline gelmiştir. Modern resmin, yapım yöntemlerini ve araçlarını *bu resimdir* dercesine gösterdiği gibi moda da, yapım yöntemlerini ve araçlarını *bu giysidir* dercesine göstermekte, görünmez olan yapıyı ilginç ve özel bir açıdan görünür kılmaktadır (Back, 1985: 12; Loschek, 2009: 187). Giysilere formlarını veren elementlerin yani dâhilî göstergelerin *görünür* kılınması dekonstrüktivizm ile açıklanır (Loschek, 2009: 187).

1990'ların başlarında bir grup moda tasarımcısı, kıyafetlerin kenarlarını bitmemiş bir şekilde ve dikişlerini açıkta bırakmış, daha çok kıyafetlerin yapımında ve güçlendirilmelerinde kullanılan kumaşlar kullanmış ve renkleri siyah, beyaz ve doğal kremler şeklinde sınırlandırmıştır. Martin Margiela ve Ann Demeulemeester

gibi tasarımcıların da aralarında bulunduğu bu kişiler dekonstrüktivist olarak ortaya çıkmış ve postmodern tasarımcılar oldukları düşünülmüştür (Barnard, 2002b: 181).

Şekil-283: Ernst Ludwig Kirchner,
Belirgin Fırça İzleriyle Dışavurumcu
Berlin Sokak Manzarası Resmi, 1913.



Tuval Üzerine Yağlıboya, 121x95 cm, Berlin
Brücke Müzesi, Kaynak: Cumming, 2008:
363.

Şekil-284: Martin Margiela, Yırtık
Kol Ağzlarıyla Dekonstrüktif Bir
Tasarım, 2000.



Kaynak: Worsley, 2011: 188.

Couture üretimi bağımsızlık fikrini, öznel sanatçıyı benimsemiş ve büyüyen ticari baskı ve moda endüstrisinin kalkınmasıyla birlikte endüstriyellemeye rağmen bu duruşu geliştirmiştir. Moda endüstrisinde, bazen sanatsal diye ifade edilen, 21. yüzyılın başlarında couture'ü moda piyasasına bir temel olarak yerleştirmiş olan üretim sürecinin sağlayamadığı stilistik yenilenmeye duyulan ihtiyaçla ifade edilen belirgin bir diyalektik vardır. Tasarımcılar, üretim açısından kendilerini dokumacılık gibi yan endüstrilerdeki üretim sürecinden farklı bir yere koymuşlardır. Bu bir bakıma ressamların, üretim konusunda tuval veya kâğıt yapımcılarından ayrılmalarına benzemektedir. Böylece, haute couture'ün doğuşundan itibaren moda kendi yöntemsel temeliyle çelişen bir tasarım sürecine alışmak zorunda kalmıştır. Bunun sebebi, sanat ve modanın değişken yapıları ve modanın sanatın etrafında meraklı dönüşü ile açıklanabilir. Kitlesele üretimde var olan ve bireysel bir yaratımda

bulunan moda diyalektiği, sanat piyasası tarafından benimsenmiştir. Bu diyalektik, özellikle Andy Warhol ile birlikte Pop Art'tan beri gelişen, bitmiş bir eser görünümünü arzulayan ve asıl üretim zanaatkâr, tasarımcı ve stüdyo asistanı gibi kişilere devredildiği için sanatçıya yabancılaştırılan bir nesnel bolluğuyla birlikte kendini sadece yaratımda göstermemiştir. Aynı zamanda sanatın, reklâmlarda, galeri açılışlarında veya müze mağazalarda moda prensibini giderek daha çok çağrıştırdığı sunum, tanıtım ve tüketim biçimlerinde de göze çarpmaktadır. Ve aslında günümüzde müzik, mimari ve benzeri disiplinlerin kuruluşları gibi çağdaş sanat kuruluşları da, *yüksek* sanat tüketimine bağlı olan kültürel güvenilirliği kapsayan moda şirketleri tarafından çalıştırılmaktadır (Lehmann, 2010: 32).

Moda alanında bazen üretim sürecini, alımlama (kabul) ve tüketimden ayırmak zordur, çünkü bu üç bölümün karşılıklı ilişkisi modanın metodolojik bağını oluşturmaktadır. Moda geniş oranda, tarzı ve tüketim seviyesini mümkün olduğunca doğru belirlemeye çalışan trend tahminleri ve pazar analizleri ile tasarlanır. Buna paralel olarak moda alanı bilindik tanıtım araçları dışında bile doğrudan tasarımcı ve üreticinin ilgisini yansıtır. Bu tabii ki galericilerden veya komisyonculardan gelen talep sayesinde etki bırakan sanatsal yaratımdan çok farklı olarak ortaya çıkar, ancak hâlâ kendi kendine yaratıcı özerk ve kurumsal bağımsızlığını garanti altına almak için öznelciliği öne sürer (Lehmann, 2010: 33-34).

Sanatçıların ve modacıların üretim tarzlarının şekillenmeye başladığı eğitim kurumları, sanat ve moda arasında üretimsel açıdan gelişen ilişkinin de kaynağı kabul edilebilir. Avrupa'da ve Amerika'da sanat ve tasarım eğitimi, sanatçı ve tasarımcıların eğitimlerinin içeriği ve doğrultusu her zaman ateşli tepkilere sebep olmuştur. Tarih boyunca kimin sanatçı ya da tasarımcı olarak eğitildiğine, kimin sanatçı ya da tasarımcı olabildiğine veya nasıl sanatçı ya da tasarımcı olabildiğine karar vermenin en açık göstergesi eğitim kurumları olmuştur (Barnard, 2002b: 123). Postmodern çağda salt sanat ya da salt tasarım okulları yerine sanat ve tasarımın bir arada bulunduğu okullar yaygınlaşmış bu okullarda, eğitim gören sanatçı/tasarımcılar aynı sanatsal kaygılardan yola çıkarak, birbirlerine yakın üretim teknikleriyle birbirlerinin yaratımlarına yakın eserler meydana getirmişlerdir.

Weimar Almanya'sındaki Bauhaus'tan sonra, İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'sının Ulm'daki Hochschule für Gestaltung (Tasarım Yüksekokulu) ve

Michigan'daki Cranbrook Sanat Akademisi, devletin, görsel kültür üretimini desteklediği okullardır. Almanya'da kurulan bir diğer okul Hochschule ise toplu üretimle ilgilenmekle birlikte görsel kültürün toplumsal, kültürel ve felsefi kapsamını çok önemli bulmuştur. Finn Eliel Saarinen tarafından kurulan Cranbrook Sanat Akademisi, tasarımın sanatsal bir faaliyet olması gerektiği görüşüyle, yirminci yüzyılın ilk yarısında büyük ölçüde ticari olan Amerikan tasarım dünyasını zenginleştirmiştir (Barnard, 2002b: 124-125).

Sanat eğitimi, özellikle İngiliz sanat ve tasarımını belirleyen ortak faktörlerden biri olmuştur. Britanya'daki sanat okulları, diğer Avrupa kıtası ülkeleri ve Amerika'daki sanat okullarından farklı bir biçimde organize olmuştur. Yirminci yüzyılın ikinci yarısının başlangıcında bu okullarda ders programı geleneksel akademilerdekenden daha esnek olmuş ve eğitmenler çoğunlukla sanatçı ve tasarımcılardan oluşmuştur. İngiltere'deki Architectural Association (AA), Kraliyet Sanat Koleji, Saint Martins Sanat ve Tasarım Koleji, Goldsmiths Koleji, Corsham (Bath Sanat Akademisi), Leeds, Newcastle ve Glasgow sanat okulları farklı dönemlerde İngiliz sanat, tasarım ve modası üzerinde belirleyici bir etkiye sahip olmuştur. Özellikle 1950'lerin başından beri bir girişimler serisi, sanat ve tasarım, güzel sanatlar ve uygulamalı sanatlar arasındaki farklılıkları anlamsız kılmak için, çoğu kez sanatsal bir uygulamaya öncülük eden bir köprü kurmaya çabalamıştır. Sanat öğrencilerinin olduğu kadar tasarım öğrencilerinin de tecrübeli sanatçılarla birlikte çalışması özel bir İngiliz görsel kültürü karakteristiğinin sağlanmasını sağlamıştır (Bragg, 1999: 10-11). Sanatçı statüsü elde etmek için, moda tasarımcılarının sanat okullarında eğitim görmelerinin yaygınlaşmasına farklı ve eleştirel bir bakış açısı getiren McRobbie (1998: 64), modanın bu baskın sanatlar ve meşru kültür alanlarında kendine bir yer yaratmak için çabaladığını ancak akademide işçilik ve üretime dair tüm izlerin göz ardı edildiğini öne sürmüştür. Ona göre bu süreç, öğrencilerin dikiş dikemediklerine dair beyanlarında kendini gösterir. McRobbie'e göre, moda sanat okullarında bir farklılık elde etmek adına çok çabalar, ancak bu hedefte bulduğu desteğin yanı sıra, popüler kültürle farklı çağrışımları (daha çabuk tüketilmek gibi), terzilikle ilgili yönleri gibi sebepler nedeniyle, pek çok şekilde engellenir.

3. 4. Tüketim Açısından Sanat ve Moda Etkileşimi

“Tüketim, yeniden üretimdir... Çünkü bir ürün ancak tüketildiğinde gerçek bir ürün olur. Örneğin bir elbise ancak giyildiğinde gerçek bir elbisedir; içinde kimsenin yaşamadığı bir ev gerçek bir ev değildir; ürün saf doğal hâlini koruyan nesneden farklı olarak bir ürüne dönüşebilmek için tüketilmek zorundadır. Ürün tüketildiğinde, tüketim, ürünü tamamlayan son dokunuşu yapmıştır” (Marx, 1973: 91).

Marx’ın tüketime atfettiği önem, hem sanat ürününün hem de tasarım ürününün alıcıya ulaşma biçimlerinin, ürünün kaderini belirleyici nitelikte oluşunu anlamamıza yardımcı olabilir. Yakın geçmişte ve günümüzde sanat ve moda, estetik yenilenmeye bağlı olarak alışılmış yöntemlerin çok dışında tüketim biçimleri sergilemektedir. Bununla birlikte sanat ve moda, yirminci yüzyılın ikinci yarısında, hem tüketim biçimleri açısından hem de alıcıda uyandırdıkları izlenim açısından benzerlik gösteren alanlar olagelmıştır. Bu alt bölümde sanat ve moda arasında tüketim tarzları bağlamında meydana gelen yakınlaşmalar irdelenmiştir.

Sanat ve modada, tablolar kadar elbiselerin de ortaya çıkardığı duyarlıklar, aralarındaki bağlaşımların temel noktasını oluşturmaktadır. Hem moda hem de sanat üçlü bir ilişkiye; yapıt, yaratıcı ve izleyici ilişkisine başvurarak estetik bir hazzın oluşmasını sağlamaktadır. Başlangıçta bireysel bir araştırma olarak tasarlanan konular da, insanların duygularını ve yorumlarını sorgulayarak baştan çıkarmanın nesnesine dönüşmektedir. Gerek tabloyu, gerek elbiseyi çevreleyen esin, benzer bir biçimde büyüyü, az bulunurluğu ve lüksü yaratmaktadır. Yapılmak istenen şey, göze haz duygusu yaşatmak, onu büyülemektir (Givry, 1998: 19-21).

Yaratım sürecinin ötesinde bir giysiden yayılan ideoloji ya da kavram da, kimi kez bize bir tabloyu ya da bir heykeli seyrederken tattığımız duyguların yankısını getirebilmiştir. Miyake’nin uzamda eriyen silüetleri fütüristlerin dağılan biçimlerini anımsatırken, piliselerin yüzeyinde titreşen siyah ışık da ressam Soulages’ın fırçasının izlerindeki siyah ışığı anımsatmıştır. Kenzo’nun lüksün, sükûnetin ve şehvetin şarkısını söyleyen renkleri, Matisse’in dans ettirdiği renklerle uyum içinde olmuştur. Alaia’nın şerit elbiselerinde dolaşan uzam, Fontana’nın benzer bir ilkeyle ifade ettiği uzama ilişkin kavramları andırmıştır. Bu örnekler sonsuza kadar çoğaltılabilir. Çünkü burada söz konusu olan, yaratımın biçimsel paralelinin ve

düşüncenin çağrışımının da ötesinde, duyarlılığa ilişkin kendiliğinden ve insanca yakınlıklardır (Givry, 1998: 28).

Sanatın [sergilerde] ve modanın [defilelerde ve mağazalarda] paralel tüketimi, işlevsel yönü için satın alınan eşyalardan nesnelere sosyal önemi için satın alındığı gösteriş amaçlı tüketime hareket eden modernitede değişimin son kısmında gelmektedir. Başlangıçta sanat, tümüyle ahlâki olduğu anlaşılan duyguları eğitmek için, eğitimsel amaçlar uğruna tüketilmiştir. Sanat, baskın kültür maneviyatını yüceltmiş ve kurulu politik sistemi belgelemiştir. Aydınlanma Çağı boyunca sanat tüketimi bireyselleşmiş algı hudutlarında işlemeye başlamış ve ideal güzellik iletişiminin geçici ve uzamsal açılar üzerine temellendirildiği ve artık değişmez bir güç olmadığı anlaşılmıştır. Sosyal olarak değişken ve tek bir yapısal düzene daha az bağımlı olan orta sınıfın yükselişiyle sanat, verilen tepkilere ve tüketicilerin eleştirisine yüzünü dönmüştür. Sanat artık elde edilemez bir duygusal ideali veya tinsel mükemmelliği temsil etmeyi bırakmış, klasik olmayanı, popüler olanı ve söyleminde içgüdüsel olanı sunmuştur. Özel bir tüketicinin kişisel dünya görüşü, önceden bir kültürün tamamını ayartan evrensel bir algının yerine geçmiştir. Batı modernizmi, genel estetik ilkelerini ve sanatın sosyal anlamını kurması beklenen yarı bilimsel araştırmalara dayanarak, bu *özellik* ile mücadele etmiştir. Ancak aynı deneysel *ilkelerin*, önce gasp ettiği ve üzerinde yeni bireyselleştirilmiş kurallar tanımlamak için sosyo-kültürel geçmişine sünger çektiği her sanat hareketine ayak uydurduğu görülmüştür. Postmodern süreçte bizim sanat algımızı tanımlayan geç modernizm deyişleri ile sanat tüketimi, yüzünü ahlâk yüceltmeden eğlenceye dönmüştür (Lehmann, 2010: 34).

Karşıt olarak moda; koruma, alçak gönüllülük ve dekorasyondan oluşan pragmatik bir güçler birliğinden kaynaklanmaktadır. Giysiler başlangıçta, sıcaklık, örtünme ve süslenme temin eden kullanım değeri için elde edilmiştir. Daha sonra çabucak, ihtişam ve kumaş, aksesuar bolluğu ile sergilenen sosyal statüye işaret eden yaygın tüketim göstergesi hâline gelmiştir. Bununla birlikte terzilik tutkuları hâlâ, toplumun refahını tehdit eden ürünlerin tüketimini yasaklayan kanunlara ve geleneklere dayanarak sınırlandırılmaktadır. Tüketici ne kadar para harcarsa harcasın, belli renkler veya materyaller asalet veya ruhban sınıfı koşullarına takılmıştır. 18. ve 19. yüzyıllarda tüketim giderek daha fazla gösteriş amaçlı bir hâle

gelmiş; öyle ki moda materyal zenginliğinin en belirgin göstergesi olarak tüketilmiştir. Kasaba evleri veya arabalardan daha ihtişamlı olan giysiler, giyen kişinin arzuladığı sosyal konumun bir işareti olarak rol oynamıştır. Çünkü moda daha doğrudan, mimari ve sanat koleksiyonlarına kıyasla daha ucuz servet göstergesidir. Gösteriş amaçlı giysi tüketimi, sonradan görmeler tarafından aslında varolmayan finansal ve sosyal başarılarının sahte bir görüntüsünü sergilemek için uygulanmıştır. Sanattan farklı olarak moda tüketimi öncelikle bilgi veya eğitim üzerine değil, görsel bilinç, bir duyarlık tipi ve öz servet algısı üzerine kuruludur. Açıkcası couture tıpkı güzel sanatlar gibi toplumun en zengin kesimleri tarafından elde edilir ancak moda, sürekli değişimi resim veya heykeldeki tek seferlik bir harcamadan daha ziyade sezonluk bir harcamaya mal olsa bile, orta sınıflar için hâlâ nispeten ekonomiktir. Sanat, az ya da çok kamusal bir alanda, satın almak zorunda kalmaksızın nesneyi seyretmek suretiyle tüketilebilmektedir. Sonra gelen ve sanatın takdiri, yorumlaması, analizi, tartışması olan zihinsel tüketim subjektif öznel bir alanda gerçekleşir. (Bu, aynı tüketimin sonuçlarını halka açık olarak duyuran sanatçı, eleştirmen, küratör veya galericilerin gibi profesyonel bakış açısından farklıdır). Modada ise bir giysi, giyilerek ve soyunma odası veya yatak odası gibi kişisel sınırlardan mağaza, işyeri veya sosyal bir topluluk gibi kamusal bir alana hareket ederek tüketilir. Modern medya bireylere kendi ev ortamı mahremiyetinde sanat tüketebilmelerini giderek daha da olanaklı kılmaktadır. CD'lere kaydedilen konserler, DVD'lere kaydedilen filmler ve internet üzerindeki sanal müzeler, ihtiyacı, kamusal alandan kişinin kendi hayal gücüne geçirmektedir. Bununla birlikte sanatta kamudan özele hareket etme ilkesi ve ters olarak modada özelden kamuya hareket etme durumu hâlâ bu iki alanı birbirinden ayrabilmektedir. Gösteriş açısından giysi tüketmek ve kendini geri planda tutarak sanat tüketmek materyalist nesnel ve öznel düşünce arasında bir ayrım sergilemektedir. Burada sanat eseri belirsiz bir biçimde, daha geniş kültürel bir söyleme entegre edilen ve kişisel tüketime kolaylıkla tahsis edilemeyen daha uzak bir ideal olarak kalırken, moda doğası gereği, bireye çok yakın olmasına rağmen, bir meta olmakla sınırlandırılmaktadır (Lehmann, 2010: 34-35).

Kültür endüstrisinde tüketim alışıldığı gibi, modanın kısa ömürlü kutupları ve sanatta kalıcı yapıların oluşturulması arasında işlemektedir. Bir nesneyi *tüketilebilir* olarak algılama, onun sınırlı ömrünü karakteristik olarak kabul etme ve nesneyi aynı

tüketimin bir belgesi veya illüstrasyonu olarak algılama arasındaki ayrım modayı sanattan ayırmaktadır. Bir nesne *moda* olarak kabul edildiğinde, hemen var olmayı durdurur. Sosyolog George Simmel'in 20. yüzyılın başlangıcında öne sürdüğü gibi, moda var olmaya başladığı anda ölmeye başlar, örneğin bir elbisenin kesimi veya bir ceketin biçimi kültürel ana akımda benimsendiğinde, aynı zamanda eskimeye başlar. Meta kültüründeki hayat mücadelesini garanti altına almak için moda, sürekli olarak kendini yeniden keşfetmek ve öncekini alt edecek yeni bir tarz öne sürmek zorundadır. Karşıt olarak modern sanatın, kendi ilerici biçimleri kutsandığında varolduğu görülmüştür. Sanat en geçici performansında bile kalıcı değerlere hak iddia etmektedir, oysa giysilerin kalıcı olmak gibi bir niyeti yoktur. Çünkü aksi takdirde tekstil ve moda endüstrisi, üretimi durdurmak zorunda kalacaktır. Bununla birlikte geçicilik ve kalıcılığın dialektiği ayrı ayrı modern sanat ve modern modanın alımını biçimlendirmektedir. Sanat modernitedeki değişimin giderek artan hızını yansıtmak ve yorumlamak için değişken kalmak zorundadır, ancak asılsız olarak algılanmasın diye de kalıcı olmak zorundadır. Moda, esaslı kültürel bir olay olarak kabul görmek için kalıcı olma eğilimindedir (bir tasarımcının en büyük başarısı bir *klasik* yaratabilme), ancak kavramsal sebepler kadar materyalinin doğası gereği de geçici olmaya ihtiyacı vardır (Lehmann, 2010: 35).

Meta toplumunda geçicilik ve kalıcılık diyalektiğine uyum sağlayan sanat ve moda, tüketim noktasında her ne kadar bazı sınırlara sahip olsalar da, sanatın artık bir meta olarak kabul edildiği ve modanın sanat kategorisine dâhil olduğu İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde, bu iki alanın tüketim biçimlerinin iç içe geçtiği yoğun olarak hissedilmiştir. Moda mağazaları, bir pazar stratejisi olarak farklılık yaratmak adına, sanattan rol çalarak birer sanat mekânı gibi düzenlenmeye başlamış, müze ve galerileri andırmıştır. Yanı sıra moda şovları/sergileri, sergi salonlarına, galerilere ve müzelere geçiş yapmış, sanat ise alıcısına ticari mekânlarda veya sanat mekânı olmayan yerlerde de ulaşmaya başlamıştır.

Bir toplumdaki görsel kültürün bütün yönleriyle ilişkili olabilen gösterge sistemlerinden neyin sanat ve tasarım olup neyin olmadığını tanımlayabilen *harici göstergeler*, sanat ya da tasarım olarak sayılabilecek şeylerin bulunabilecekleri yerler ya da durumların yanında, toplumun o sanat ya da tasarıma verecekleri tepkileri de içerir. Harici göstergeler, insanın belirli bir zaman ve mekânda geçirebileceği

deneyimlerin yapısını gösterir (Barnard, 2002b: 174-175). Örneğin bir sanat galerisi, içinde bulunanların sanat olacağına dair bir göstergedir. Tiyatroda önceden duyurulmuş oyun süresi, oturma düzeni, perdenin açılması vb. şeyler de kişinin gerçek hayattan ziyade, bir oyunla ya da bir tiyatro gösterisiyle karşı karşıya olduğunu gösterir (Williams, 1981: 132).

Demek ki bir sanat galerisindeki harici gösterge sistemleri, açılış zamanlarının duyurulması, duvarlarda resimlerin ya da kaideler üzerinde heykellerin sunulması, odaların ve koridorların dizilişleri ve iplerle diğer sınırlayıcı araçların düzenlenişlerinden oluşur. Bu tür elemanlar kişiye, sanatın içinde olduğunu hissettirir; belirlenen bir sırada ilerlemesi gerektiğini ve çalışmalara çok yaklaşmaması gerektiğini ifade eder. Aslında bu birçok açıdan lüks mağazalardaki durumdan farklı değildir. Bazı ünlü sanatçılar tarafından tasarlanmış tasarımları satan ve birçok modern tasarım müzesinden, ödeme şekillerinde kredi kartı kabul etmesi gibi ufak nüanslarla ayırt edilen mağazalar vardır (Barnard, 2002b: 176).

Moda tüketimi ile ilgili alanlardan biri olan bu tür mağazalar ve alışveriş merkezleri son dönemlerde çağdaş sanat alanlarını andırmaya başlamıştır. Tasarımcıların giysileri genellikle, içi yüksek kültür imajı yaratmak amacıyla dekore edilmiş, bir sanat galerisinden farksız mağazalarda satılmıştır. Tasarımcının estetik mesajının etkisini artıran çevreler yaratmak için sanatçı, mimar ve dekoratörlere çok yüksek ödemeler yapılmıştır (Crane, 2003: 216). Taylor'a (2005: 453) göre bu durum modayı, ticari bağlamından çıkararak ticaretle sanat arasında kalan, tanımlanması güç bir bağlama taşımıştır.

Bir görüşe göre, bu mağazalar halkı süzgeçten geçirme etkisine sahiptir. Bu çeşit mağazalar müşteriden mutlak güven talep eder ve giysilerden hoşnut kalmama ihtimali olan müşterilerin bu mağazalarda alışveriş etme cesareti göstermeleri az olasıdır. Sanat galerilerinde olduğu gibi alışveriş, satıcının giysileri bilgi sahibi müşteriye anlattığı ve yorumladığı bireysel iletişim süreci yoluyla gerçekleştirilmektedir (Aktaran: Crane, 2003: 216). Tasarımcılar bu tarzları hedef toplumsal grupların dışında kalan bireyler için nispeten ulaşılmaz saymışlardır. Paris'te bir tasarımcı gazetelerde yer alan makalesinde bazen giysilerini anlayamayan insanları mağazasına getirdiğini söylemiştir. Başka bir Fransız tasarımcı ise şu ifadeyi kullanmıştır: "Benim müşterilerim modayı bilirler; benim giysilerimi

sevebilmeniz için bir ölçüde moda eğitimi almış olmanız gerekir... Benim giysilerim hem beden hem de akıl için bir atmosfer yaratır. Askıdayken hiçbirşey ifade etmezler. Müşteri onları denemeye cesaret etmelidir” (Aktaran: Crane, 2003: 216). Moda tüketiminin bu biçimi sanat tüketimiyle benzerlik göstermektedir. Sanat galerilerinde veya müzelerde belli bir sanat tarzını nitelendiren eserleri anlamlandırmak için, alıcının bir düzeyde sanat eğitimi almış olması ya da en azından tarza ilgisinin, yatkınlığının olması gerekir.

İtalyan moda markası Prada'nın New York'taki alışveriş merkezi *New York Epicenter*, müze ve galeri estetiğiyle ticari bağlamından ayrı bir yere oturtulan moda mağazaları ve alışveriş merkezlerine önemli bir örnektir. İleri teknoloji ile donatılmış bu binada deneme kabinleri mekânın içine yerleştirilmiş şeffaf camlardan oluşmakta, müşteri içeri girdiğinde bir düğme ile camı karartabilmektedir. Kabinlerin içinde yer alan aynalarda bir dizi kamera ve plazma ekran bulunmakta, müşteriler denedikleri ürünlerin üstlerinde nasıl durduğunu fotoğraflayarak görebilmektedirler. yanısıra Prada dileyen müşterilerin fotoğraflarını arşivleyerek ileriki alışverişlerinde onlara özel bir katalog sunabilmektedir. Mağazanın bir diğer etkili uygulaması da kıyafetlerin birer enstalasyon gibi tavanlardan sarkıtılan cam kafesler içinde sergilenmesidir. Bu kafeslerin içinde yer alan raflar, askılıklar ve diğer sergileme üniteleri ışık, ses ve görüntü düzenlemeleriyle donatılmıştır (Lobo, Giammalvo ve Quinn, 2003: 22). Belçikalı avangard tasarımcılardan bazıları mağazalarında ticari moda ile sanatsal yaklaşımlarını bir arada sergileyebilecekleri mekânlar yaratmışlardır. Antwerp Altılısı'ndan Dries van Noten, 1989 yılında *Modepaleis* isimli mağazasını tarihi bir katedral binasını dönüştürerek kurmuştur. Burada tarihi doku, sanat ve moda birbiriyle buluşmuştur. Walter van Beirendonck 1998'de Modepaleis'in yanına *Walter* isimli mağazasını açmış, bu mağazanın vitrinini sanatçı Narcisse Tordoir'in (1954-) yürüttüğü *Window* (Vitrin) isimli sanat galerisine dönüştürmüştür. 1999'da Ann Demeulemeester, ünlü mimar Paul Robbrecht'in (1950-) tasarımını yaptığı mağazasını Güzel Sanatlar Müzesi'nin yanına açmış, alışveriş, sanat ve deneysel mimariyi birbirine bağlamıştır (Martinez, 2007: 2460).

Öte yandan, harici göstergelerle yaratılan farklı beklentileri kasten karıştıran sanatçılar ve modacılar da vardır. Bunu yapmanın birçok şekli vardır. Birincisi, Carl Andre ve Marcel Duchamp'ın yaptığı gibi, gündelik yaşamda kullanılan nesnelere

galerilerde sergilenmesidir. Andre, 1966 yılında Tate galerisinde yüz yirmi adet yangın tuğlasını *Equivalent VIII* adlı bir heykel olarak sergilemesiyle ün kazanmıştır. Duchamp ise ondan altmış yıl önce bir pisuarı New York'ta *Çeşme* (veya *Pisuar*) adı altında sergileyerek benzer bir şöhrete ulaşmıştır (Barnard, 2002b: 178-179). Bunun gibi, Andy Warhol tarafından dönüşüme uğratılan *Campbell* çorba kutuları bilincimize bir sanat eseri olarak yerleşmiştir. Bu durum seri olarak üretilmiş nesnelerin estetik algısına farklı bir mana katmaktadır. Madonna'nın, 1990'daki turnesinde Jean Paul Gaultier tasarımı ince çizgili takım elbise giymesindeki ironi veya çok şık bir gösteride, işçilikli bir gece kıyafetinin ironik bir biçimde bir zenne tarafından giyilmesi, harici göstergelerle yaratılan beklentiyi kasten allak bullak etmekte ve tasarımın anlamı üzerine yeni bir söylevin üretilmesini de beraberinde getirmektedir (Finkelstein, 2007: 189).

Şekil-285: Carl Andre, *Equivalent VIII*, 1966.



Yangın Tuğlaları, 12.7x68.6x229.2 cm, Tate Müzesi, Londra, Kaynak: "Sanal", 2011.

Modanın müzelerde, galerilerde, sergi salonlarında sergilenmeye başlaması da gündelik yaşamda kullanılan nesnelerin galerilerde sergilenmesi yoluyla harici göstergelerle yaratılan farklı beklentileri kasten karıştırmak ile açıklanabilir. Bir yandan bu moda sergileri, müze ve galerilerdeki moda koleksiyonları tüketim açısından sanat ve moda etkileşimine ışık tutmaktadır. Svendsen'e göre (2008: 96) "bu kurumların sıradan nesnelere daha büyük bir şeye 'sanat'a dönüştürmek konusunda sözümona sihirli yetenekleri vardır". Genel olarak 1980'lerde başlayan

moda sergileri, müzelerde ve sanat galerilerindeki moda koleksiyonları, 20. yüzyılın ikinci yarısında estetik yenilenme örneklerinden biri olmuştur. 1983-84'te New York Metropolitan Sanat Müzesi'nde düzenlenen Yves Saint Laurent retrospektifi bunun ilk örnekleri arasında sayılabilir (Craik, 2009: 186-187). Serginin küratörü Richard Martin, Saint Laurent'in, kendi modalarına, sanata yüklenen algılarla yaklaştığını ve sanatı takdir ettiğini gözler önüne sermiştir (Mackrell, 2005: 153). 1985'te, Louvre Müzesi *Musée de la Mode et du Textile*'ı açmış ve avlusunda hazır giyim defilelerine ev sahipliği yapmıştır (Craik, 2009: 187).

Günümüzde giysiler artık basit zanaat işleri olarak görülmemekte, müzeler modayı büyük oranda bir sanat biçimi olarak sunmayı tercih etmektedir. Moda/sanat işleri, tıpkı kinestetik nesnelere olduğu gibi, biçim, renk ve hareket gibi boyutlarıyla temsil edilmektedir. Moda aynı zamanda giderek daha çok, özel akımlar ve trendlerin sembolüğü olarak kendi sosyal ve kültürel bağlamında ele alınmaktadır. Başlangıçta müzeler için hiç de uygun olmadığı düşünülen moda sergileri büyük oranda başarılı olduğunu kanıtlamış ve dünya çevresinde müze kültürünün yeniden canlanmasına katkıda bulunmuştur. Halk bu moda sergilerini sevmiş, sponsorlar tarafından desteklenmiş ve küratörler yeni bir uzmanlık alanı kazanmıştır. Bu durum aynı zamanda izleyicilerin sanat ve moda etkileşimindeki yeni olasılıkları kavramasına yardımcı olmuştur (Craik, 2009: 187).

Sanat ve moda arasındaki kesişme, çoğu müze ve galeri tarafından benimsenmiştir. Modacılar müzelere gittikçe daha çok ilgi duymaya başlamıştır. Öncü moda tasarımcılarından ve moda evlerinden bazı önemli müze/galeri sergileri aşağıdaki tabloda verilmiştir.

Tablo-1: Sanat Mekânlarında Sergilenen Moda.

Yıl	Modacı	Etkinlik Merkezi
1967	Mariano Fortuny	Los Angeles Eyalet Müzesi
1974	Paul Poiret	Jacquemart-André Müzesi
1978	Cristobal Balenciaga	Modern Sanat Müzesi (MoMA)
1978	Missoni	Modern Sanat Müzesi (MoMA)
1980	Mariano Fortuny	Lyon Tarihi Tekstil Müzesi
1980	Pierre Cardin	Modern Sanat Müzesi (MoMA)

1980	Jean Muir	Leeds City Sanat Galerisi
1982	Charles James	Brooklyn Müzesi
1983	Yves Saint Laurent	Modern Sanat Müzesi (MoMA)
1985	Cristobal Balenciaga	Lyon Tarihi Tekstil Müzesi
1985	Pierre Balmain	Paris Moda ve Kostüm Müzesi
1985	Mariano Fortuny	Kyoto Kostüm Enstitüsü
1985	Norman Hartnell	Bath ve Brighton Kostüm Müzesi
1985	Gianni Versace	Victoria & Albert Müzesi, Londra
1985	Salvatore Ferragamo	Strozzi Sarayı, Floransa
1986	Christian Dior	Sanat ve Moda Müzesi, Paris
1986	Paul Poiret	Paris Moda ve Kostüm Müzesi
1986	Valentino	Valentino Akademisi, Bompiani, Milano
1991	Yves Saint Laurent	Sanat ve Moda Müzesi, Paris
1991	Hubert de Givenchy	Paris Moda ve Kostüm Müzesi
1991	Pierre Cardin	Victoria & Albert Müzesi, Londra
1993	Rei Kawakubo	Kyoto Kostüm Enstitüsü
1994	Madame Vionnet	Lyon Tarihi Tekstil Müzesi
1996	Christian Dior	Modern Sanat Müzesi (MoMA)
1997-98	Gianni Versace	Modern Sanat Müzesi (MoMA)
2000-01	Giorgio Armani	Guggenheim Müzesi, New York
2002	Yves Saint Laurent	Pompidou Sanat ve Kültür Merkezi
2002	Adrian	Metropolitan Sanat Müzesi
2002-03	Gianni Versace	Victoria & Albert Müzesi, Londra
2003-04	Ossie Clark	Victoria & Albert Müzesi, Londra
2004	Vivienne Westwood	Victoria & Albert Müzesi, Londra
2006	Cristobal Balenciaga	Moda ve Tekstil Müzesi
2006	J.-D. De Castelbajac	Victoria & Albert Müzesi, Londra
2007	Christian Dior	Versailles Sarayı
2008	Zandra Rhodes	RMIT University, Melbourne
2008	Victor & Rolf	The Barbican, Londra

Kaynak: Craik, 2009: 188; Mackrell, 2005: 154-155; Mendes ve De la Haye, 2010: 288-289.

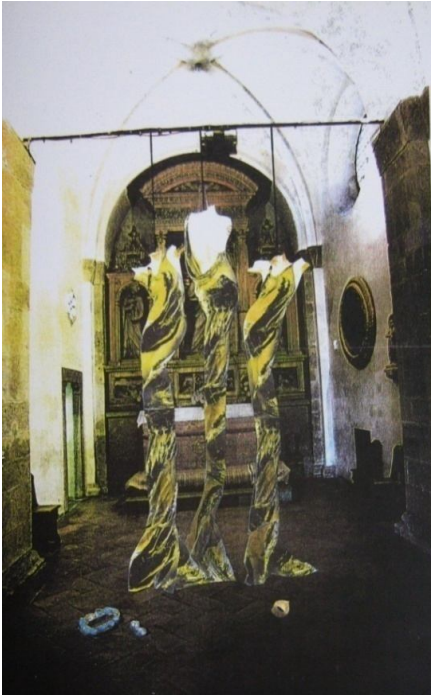
New York Guggenheim Müzesi'ndeki Armani sergisi müze tarihinde en çok ziyaret edilen sergi olmuş, daha sonra Bilbao'ya, Berlin'e, Londra'ya, Roma'ya ve Las Vegas'a da taşınmıştır. Giorgio Armani serginin açılışında yaptığı konuşmada, 20. yüzyılın en ilham verici sanatçılarından yanında yer almak üzere seçilmekten gurur duyduğunu söylerken, sponsorluk ücreti olarak Guggenheim'e yaptığı cömert bağış konusunda tek bir söz etmemiştir. Sergi birçok eleştiriye hedef olmuş, bunun nedeni biraz da serginin Armani'nin en iyi yaratımlarından oluşan bir retrospektif olmak yerine en yeni koleksiyonlarına odaklanması olmuştur. Bu yüzden birçok insan Armani'nin Guggenheim'da kendisine bir reklâm köşesi satın aldığını düşünmüştür. Moda evlerinin sanat kurumlarında yer alma konusundaki çabalarının arkasında yatan düşünce, bu kurumların büyük simgesel anlamlar taşımaları ve moda evlerinin bu anlamlardan kendine pay çıkarmak istemesidir. Eğer insan bir nesneye simgesel bir değer katmak isterse, bunun en kolay yolu nesneyi büyük simgesel değerleri olan başka nesnelere yanına koymaktır. Çünkü *değer* bulaşıcıdır. Öte yandan bir nesne simgesel değerini başka bir nesneye geçirirken, süreç içinde kendi simgesel değerinden bir parça kaybeder; modanın sanat kurumlarına sızmasına izin verilmesi de büyük ölçüde bundan dolayı eleştirilmiştir. Yine de modern dünyada sanata böyle özel bir simgesel değer biçilmesi, sanatın reklâm bağlamında bu kadar çok kullanılmasının nedenlerinden biridir (Svendsen, 2008: 96-97).

Moda sergilerinin önemi; yeni izleyici kitlesi ve yeni moda tüketim alanlarının yaratılması, tasarımcıların ve markaların büyük çapta farkındalık yaratması şeklinde ortaya çıkmıştır. Bu, hem moda koleksiyonlarının büyümesini hem de tüketici davranışını etkilemiştir. Issey Miyake'nin *Bodyworks*'u gibi gezici sergiler de bu bağlamda önemli olmuştur. Müze ve galerilerde moda sunumu ayrıca, bu nesnelere ilgili muhitten sanat dünyasının merkezine geçirmektedir (Craik, 2009: 187).

Bunun yanı sıra yakın zamanlarda sanat ve moda arasındaki ilişkiyi ifade eden sergiler açılmıştır. Giysi temalı grup sergileri arasında; 1986-88'de İngiltere Birmingham'da Ikon Galeri'de açılan *Kavramsal Giysi*, 1993'te Connecticut Ridgefield'da Aldrich Çağdaş Sanat Müzesi'nde açılan *Modanın Düşüşü*, 1993'te Florida Miami'de Uluslararası Florida Üniversitesi Sanat Müzesi'nde açılan *Günümüz Amerikan Sanatı: Metafor olarak Giysi*, 1994'te Wisconsin Sheboygan'da John Michael Kohler Sanat Merkezi'nde açılan *Düzensiz Elbise*, 1993-94'te

Bağımsız Kütatörler A.Ş.'nin düzenlediği *Boş Elbise: Günümüz Sanatının Vekili Giysi* vb. sayılabilir (Harris, 1998: 32-35). 1996'da Floransa Bienali *II Tempo e la Moda* ve 1997'de Soho Guggenheim Müzesi'nde düzenlenen *Art/Fashion* (Sanat/Moda) sergisi ise direkt sanat ve moda etkileşimini ele alan sergilerdir (Troy, 2003: 3; Mackrell, 2005: 154-155). 1998'de Londra Hayward Galerisi'nde açılan *Addressing the Century: 100 Years of Art and Fashion* (Yüzyıla Hitaben: Sanat ve Modanın 100 Yılı) sergisi de önemli bir örnektir (Troy, 2003: 3; Aktaran: Barnard, 2002a: 168). Galeri müdürü Susan Ferleger Brades'e göre bu sergi, moda ve sanat akımlarının üst üste bindiği zamanları sergilemek için sanat, moda, fotoğraf ve tiyatro tasarımı örneklerini bir araya getirmiştir (Aktaran: Barnard, 2002a: 168). 2007'de Victoria & Albert Müzesi'nde açılan *Couture'ün Altın Çağı: Paris ve Londra, 1947-1957* sergisi ise 2000'li yıllarda müzelerde açılan moda sergilerine önemli bir örnektir (Mendes ve De la Haye, 2010: 289).

Şekil-286: Donna Karan, Floransa Bienali'nde Sergilediği Tasarımları, 1996.



Del Bigallo Müzesi. Kaynak: Celant, 1996: 440.

Şekil-287: Rifat Özbek, Floransa Bienali'nde Sergilediği Tasarımları, 1996.



Horne Müzesi. Kaynak: Celant, 1996: 457.

Harici göstergelerle yaratılan farklı beklentileri kasten karıştırmının ikinci yolu, geleneksel olarak sanatsal kabul edilen nesnelere ya da çalışmaların sanat

galerisi olmayan yerlerde sergilenmesidir. Sözgelimi, genellikle kar, buz, çim ya da diğer doğal malzemeleri kullanarak yaptığı çalışmaları ormanlar ya da açık arazilerde sergileyen Andy Goldsworthy ya da Richard Long'un çalışmaları gibi Arazi Sanatı çalışmaları bu tür bir stratejiye örnek gösterilebilir. Bu durumda *sanat galerisini* gösteren harici göstergeler olmasa da, yapılanlar birer *sanat* ürünüdür (Barnard, 2002b: 179).

Şekil-288: Andy Goldsworthy, *Goodwood'taki Kemer*, 2002.



Kum Taşı, Taşların Ağırlığı 100 Tonun Üzerinde, Cass Heykel Vakfı, Kaynak: Cumming, 2008: 474.

Çağdaş sanat sergilerinin moda mağazalarında ve alışveriş merkezlerinde sergilenmesini bu kategoride değerlendirmek mümkündür. Modanın sergilendiği ve satışa sunulduğu mağazalar ve alışveriş merkezleri son dönemlerde enstalasyon, performans, tiyatro ve müzikal etkinliklere ev sahipliği yapan mekânlar hâline gelmiştir. Aslında sanat eserlerinin mağaza vitrinlerine taşınması yeni bir durum değildir. 1923 yılında New York'ta kadın giyim eşyaları satan *Bonwitt Teller* firmasının reklâm ve tanıtım sorumlusu Estelle Hamburger, şirketi Manhattan'daki bir ticarethaneden moda ve sanatın bulunduğu bir merkez hâline getirmek için girişimlerde bulunmuştur. Hamburger, Brooklyn Müzesi ile irtibata geçerek mağazanın vitrinlerini sanat tarihi ve dekoratif tasarımın aynı tarzda hayat bulduğu mekânlara dönüştürmüştür. Mağazanın vitrini müzedeki kompartımanlar gibi düzenlenmiş ve her bir vitrine açıklayıcı kartlar yerleştirilmiştir (Clifford, 2003: 59).

Aynı yıllarda New York'taki *Lord & Taylor* isimli mağazalar zincirinin moda ve dekorasyon bürosu sorumlusu olan Dorothy Taylor, mağaza sergilemelerinde moda ürünlerinin yanında modern sanat eserlerine yer vermiştir. Taylor mağazayı dokuz odaya bölerek bu odalarda o dönemin modalarının yanında Fransız modernistleri Juan Gris, Pablo Picasso, Raoul Dufy ve Georges Braque gibi ressamın eserlerini de sergilemiştir (Clifford, 2003: 61). Bonwitt Teller mağazası, harici göstergeleri karıştırarak sanatı ve modayı buluşturma geleneğini sürdürmüş, 60'lı yıllarda Pop Art eserlerini ve moda ürünlerini bir arada sergilemiş, vitrin tasarımlarını da sanatçılara yaptırmıştır. Günümüzde hâlen sanatın ticari mekânlarda sergilenmesi ve modayla sanatın aynı mekânlarda bir arada sergilenmesi geleneği devam etmektedir.

Şekil-289: Andy Warhol'un Sanat ve Moda Ürünlerini Beraber Sergilediği Vitrin Düzenlemesi, 1961.



Bonwit Teller Mağazası, New York, Kaynak: Foster, 2009a: 98.

Prada, 1990'lı yıllardan beri müze estetiğinden faydalanarak moda ürünlerini birer sanat nesnesi gibi sunduğu mekân düzenlemelerinin yanı sıra modanın yanında çeşitli sanatsal projelere ve çağdaş sanat sergilerine de ev sahipliği yapan bir kuruluşun mimarıdır. Bevolo'nun da (2010: 41) belirttiği gibi, 1995'te kurulan *Fondazione Prada* adı verilen bu kültür merkezi, sanat sergilerine Anish Kapoor ve Dan Flavin gibi önemli sanatçıların retrospektifleriyle başlamış ve devamında birçok sanatçıyı ağırlamıştır. Kâr amacı gütmeyerek sanatçıları destekleyen bir kuruluş olan *Fondazione Prada*'nın yöneticiliğini Guggenheim Müzesi'nin küratörü olan Germano Celant yapmıştır. *Fondazione Prada*'yla birlikte gelişen galeri sahipliği, çağdaş sanat

koleksiyonculuğu ve modern mimari uygulamaları patronluğu gibi kültürel açılarının hepsi Prada'nın imajını ve kurumsal kimliğini iyileştirmeye yönelik devrimler olarak ortaya çıkmıştır (Ryan, 2012: 156). Celant, Fondazione'yi "Sonunda sanat, moda, mimari, tasarım hatta alışveriş bir araya geldi. O gerçek bir tiyatro. Modern dünya için modern bir gösteri." diye tanımlamıştır (Aktaran: Ryan, 2012: 156). Prada'nın sanat ve modanın yanısıra sinema ve diğer özel etkinlikleri bir araya getirdiği bir başka projesi, 2009'da Güney Kore'nin başkenti Seoul'da gerçekleştirdiği bir enstalasyon olan *Transformer*'dir. Dört yüzlü geometrik bir yapıdan oluşan bir eğlence çadırı olan *Transformer*'in her bir yüzü ayrı bir disiplini işaret etmiş ve yönü her çevrildiğinde o yöne ait olan disiplini harekete geçirmiştir (Ryan, 2010: 34).

Şekil-290: Prada *Transformer*'ın Dış Cephesinden Bir Görüntü, 2009.



Seoul, Güney Kore, Kaynak: Barbara, 2011: 21.

Şekil-291: Nathalie Dijurberg, Prada *Transformer*'da Enstalasyon *Bana Dön*, 2009.



Seoul, Güney Kore, Kaynak: "Sanal", 2011.

Harici göstergelerle yaratılan farklı beklentileri kasten karıştırmanın üçüncü yolu ise sanatçının hem sergileme alanını hem de bu harici göstergeleri kullanarak, geleneksel olarak sanat kabul edilen nesne ya da gösterilere meydan okumasıdır. Fütüristler ve konstrüktivistlerin 20. yüzyılın başlarındaki çalışmaları gibi, 1960 ve 1970'lerin Performans Sanatı da buna örnek gösterilebilir (Barnard, 2002b: 179).

Genellikle modanın en “sanatsal” yönünün kendini sergileme biçimi olduğu düşünülür. Sanatsal tasarımıyla bir tiyatro sahnesi hâlini alan moda defileleri de harici göstergelerin kasten karıştırıldığı ve moda-sanat etkileşimine gönderme yapan tüketim biçimleridir. Defilelerin, eksantrik ya da avangard giysiler içeren, bazen söz konusu etkinlik için özel olarak bestelenen müziklere yer veren, büyük paralar kazanan, müzikal komedilerin taklitlerinden sanat gösterilerine kadar değişen tiyatral gösteriler hâline gelmesi 1980'lerde başlamıştır (Crane, 2003: 193). Moda şovunu etkileyici bir toplumsal olaya dönüştüren ilk tasarımcı Paul Poiret'tir. Jean Patou da bunu daha ileri bir boyuta taşımış ama yirminci yüzyılın sonuna doğru moda şovlarının nasıl bir hâl alacağını ikisi de kestirememiştir. 1980'ler ve 1990'larda moda şovları her zamankinden de olağanüstü bir hâle gelmiş ve gittikçe daha yaratıcı mekânlarda düzenlenmeye başlamıştır. John Galliano'nun bir masal ormanına dönüştürdüğü futbol stadyumu buna örnek gösterilebilir. Thierry Mugler, 1984-85 sonbahar / kış koleksiyonunu sergilemek için Meryem'in İsa'yı doğurmasını anlatan bir gösteri düzenlediğinde çita daha da yükselmiştir. Tasarımcı, podyumu rahibeler ve meleklerle doldurmuştur. Gösterinin finalinde ise mankenlerden biri bir duman bulutu içinde ve pembe konfetiler saçarak gökyüzünden inmiştir. Zamanında Mugler, giysileri gölgede bırakacak bir gösteri düzenlediği için eleştirilmiştir, ama kısa bir süre sonra bu tür moda şovları istisna olmaktan çıkıp standart hâle gelmiştir. Bu gösterilerdeki amaç yapılabilecek en büyük reklâmı yapmak olmuş; artık haute couture de eğlence endüstrisinin bir parçası hâline gelmiştir. Bahsedilen bu şovların merkezinde süper modeller yer almıştır. Worth giysilerini sunmak için canlı manken kullanan ilk moda tasarımcısı olmuş ancak o bile bir gün giysilerin onları tanıtan süpermodellerin gölgesinde kalacağını tahmin edememiştir. Ne zaman ki moda şovları, giysileri sunmaktan ziyade bir markaya çekicilik katma amacıyla yapılmaya başlanmış, o zaman fotomodeller podyumu ele geçirmiştir (Svendsen, 2008: 99-100).

Ginger Gregg Duggan bu moda defileleri örneğini, sanat ve moda arasındaki sembiyotik ilişkinin varlığından yola çıkarak ifade etmeye çalışmıştır. Her iki disiplinin birlikte faaliyet gösterdiği ve birbiriyle rekabet ettiği sembiyotik bir ilişkiyi paylaştığını söyleyen Duggan, bahsettiği ilişkiyi Alexander McQueen ve John Galliano gibi tasarımcıların defilelerinin nasıl bir tiyatro sahnesi hâlini aldığını gözlemleyerek keşfetmiştir. Örneğin Galliano'nun 1997 sonbahar defilesinin set tasarımı, sahne eşyaları ve makyajlarla canlandığı tiyatro etkisi bunu örneklemektedir. Caroline Evans bu konuya daha eleştirel bir açıdan yaklaşarak, moda şovlarını kapitalizm bağlamında, imajın gerçekliğin önüne geçtiği bir gösteri olarak değerlendirmiş ve defilelerin ticari kökenleri ve hedefleri gizlemek için faaliyet gösterdiğine dikkat çekmiştir (Aktaran: Barnard, 2002a: 168).

McQueen, çoğunlukla avangard bir estetik anlayışla oluşturduğu koleksiyonlarına *Dağlık Bölgede Tecavüz* ve *Altın Duş* gibi isimler vermiştir. Bu koleksiyonlar normal giysiler kadar önemsiz şeyler değil de *sanat* olduklarını adeta haykırışlardır. McQueen'in Givenchy için hazırladığı 1997 yaz koleksiyonu *Seç Parçala*'nın baş karakteri, on sekizinci yüzyılın sonlarında dünyayı dolaşıp egzotik nesnelere -ve kadınlar- toplayan ve bunları laboratuvarında parçalara ayırıp tekrar birleştiren bir cerrah ve koleksiyoncudur. O dönemin filmlerinde de oldukça tercih edilen *seri katil* teması, Victoria devrinin modalarıyla ilişkilendirilmiştir. *Seç Parçala* bir moda şovundan ziyade estetik açıdan gayet başarılı bir *performans* olmuştur. McQueen birincil amacının seyirciden bir tepki almak olduğunu ifade etmiştir ve tiksindirici bir şovu hoş bir kokteyl biçiminde geçen bir şova yeğ tuttuğunu söylemiştir. Bu, tam anlamıyla sanatsal ve avangard bir duruştur (Svendsen, 2008: 103). McQueen'in entalasyon, performans ve tiyatro sanatlarını ihtiva eden moda şovlarından biri olan *Voss*; mekânı, mankenlerin sergilediği performanslar, ortaya kurulan dev bir küp ve bu küpün üzerinde izleyicilere döndürdüğü aynalarla, kıyafetleri tanıtan bir defile değil, moda dünyasına eleştirel bir bakış atan tiyatral bir performanstır. Tıpkı Performans Sanatı'nda olduğu gibi izleyiciler gösteriye dâhil edilmiştir. Şov başlamadan önce izleyiciler aynalarla karşı karşıya kalmış, kendilerinin, diğerlerinin ve mekânın yansımalarını aynalarda izlemek zorunda kalmış; modanın etrafında seyir ettiği dünyayı gözden geçirmek ve bu dünyada kendilerine ait olan yeri düşünmek durumunda bırakılmışlardır. Şovun

devamında aynalarla kaplı oda içinde, bu defa onlara bakan izleyicileri göremeyen sadece aynaların yansısında kendilerini izleyebilen mankenler yürüyüşe geçmiştir. Şovun sonunda ise başka bir küp açılmış, bu küpün içinde fetiş yazarı Michelle Olley'in çıplak bedeninin bir tüpe bağlandığı görülmüştür. Oda mankenlerle ve etrafındaki nesnelere bir akıl hastanesi odasına dönüşmüştür. McQueen, delilik, şişmalık, fetiş, içgüdüler gibi Batı'nın ötekileştirdiği kavramları sahneye, moda dünyasının ortasına taşımıştır (Lindgren, 2011: 19).

Şekil-292: Alexander McQueen, İlkbahar / Yaz 2001 *Voss* Defilesi İçin Aynalı Bir Küp Biçiminde Tasarlanmış Mekân.



Kaynak: Lindgren, 2011: 62.

Duggan'ın sözünü ettiği sembiyoz (ortakyaşam) aynı zamanda, Vanessa Beecroft (1969-) gibi çağdaş sanatçıların kendi şovlarında moda dünyasının işaretlerini kullandığı durumlarda da görülmektedir. Beecroft, Gucci tarafından sponsorluğu yapılan 1998 performansında Gucci iç çamaşırları ve stiletto giyen 50 modeli sunmuştur (Aktaran: Barnard, 2002a: 168).

Burada moda ve sanat arasında, sembiyotik bir ilişkinin haricinde, belki doğrudan ve çok büyük bir ilişkiden söz edilemeyebilir, ancak bir özdeşliğin ve nitelikçe eşitliğin varlığı inkâr edilemez. Sanat mı, tasarım mı, moda mı gibi soruları, birinin bir diğerini gölgelediği anlamına gelebilecek basit bir “evet” veya “hayır” ile cevaplamak eşit oranda imkânsızdır (Barnard, 2002a: 168).

Son olarak, Man Ray'den gelen bir geleneğin devamı olan, moda çekimlerinde sanata ait unsurların kullanımı da tüketim açısından sanat ve moda etkileşimini örnekleyen durumlardan biridir. 20. yüzyılın ikinci yarısında ve günümüzde çekilen moda fotoğrafları göstermiştir ki; bir meta ürünü olarak moda tasarımları hiçbir şekilde sıradan bir biçimde sergilenmemekte, sanatın değerlerinden faydalanmakta, sanat ise endüstriyel ürün tanıtımındaki yardımcı rolünü sürdürmeye ve gazete tezgâhlarındaki yerini korumaya devam etmektedir.

Şekil-293: Cecil Beaton, *Vogue* Dergisi İçin Jackson Pollock Eserinin Önünde Gerçekleştirdiği Moda Çekimi, 1951.



Kaynak: "Sanal", 2010.

Şekil-294: Mascha Mioni, *Molin Tag (Poppy Day)* İsimli Tasarımı İçin Kendine Ait Bir Resmin Önünde Gerçekleştirdiği Moda Çekimi, 1999.



Kaynak: Leventon, 2006: 117.

3. 5. Görüntüsel Esinlenme Açısından Sanat ve Moda Etkileşimi

Bu bölümde diğer sanat ve moda etkileşimi kategorilerinden farklı olarak, sanatçıların ve modacıların yaratımlarından; birbirlerinden ilham aldıklarına dair bir görüntü sergileyen sanat ve moda ürünleri üzerinden okunan görsel anlamda direkt bir etkileşim ele alınmıştır. Sanat ve moda alanları arasında gerçekleşen görüntüsel esinlenme açısından sanat ve moda etkileşimi bağlamında; moda tasarımcılığına soyunan veya modacıardan ve onların kullandıkları moda elementlerinden ilham

alan sanatçuların çalışmalarına ve sanatçılardan, onların eserlerinden ve yarattıkları tarzlardan ilham alan modacıların çalışmalarına değinilmiştir.

Moda kurumlarının faaliyet gösterdikleri çevreler, tasarımcıları, ürünlerini tüketiciye farklı bağlamlarda sunmak için yeni stratejiler geliştirmeye sevk etmiştir. Geçmişte ürünler en çok şu bağlamlarda kullanılmıştır: *bir zanaat biçimi olarak moda* ve *bir sanat biçimi olarak moda* (Crane, 2003: 176). Zanaatkârlar yaratılarında faydaya önem verir, sanatçı-zanaatkârlarsa yaratılarının güzelliğinin ve estetik niteliklerinin üzerinde dururlar. Lüks moda tasarımcılarının çoğu sanatçı-zanaatkârlardır. Sanatçılar, zanaatkârların vasıflarını kullanırlar ama yarattıkları nesnelere kullanışlı ve güzel olmaktan ziyade bu değerleri tersine çevirmek için yaratılmışlardır. Sanatçuların amacı benzersiz, diğer nesnelere tamamen farklı bir iş çıkarmaktır. Bunlar ideal rollerdir; gerçek tasarımcılar nadiren bunların birinde uzmanlaşırlar. Daha çok kariyerleri boyunca birinden diğerine geçer ve bazen de işlerinin farklı alanlarında bunları harmanlarlar (Aktaran: Crane, 2003: 176). Moda tasarımcısının rolüne ilişkin bir görüş, onların sanat imgelerine yeniden odaklanarak ve bu imgelerde rötuşlar yaparak, bunları satılacağına kesin gözüyle bakılan ürünlere dönüştürdükleri yönündedir. Özgün kaynakları, tıpkı bir koronun bir kilise şarkısında soliste cevap vererek ya da solistin söylediklerini tekrar ederek yaptığı gibi yankılayarak pekiştirirler (Aktaran: Crane, 2003: 241)

Bourdieu ve ardından McRobbie (Aktaran: Crane, 2003: 176), moda tasarımını sanatla ilişkilendirmenin, moda ürünlerine anlam yüklemenin ve mesleğe saygınlık kazandırmanın bir yolu olduğunu savunmuştur. Tasarımcılar sanat dünyasının üyeleriyle estetik ya da toplumsal ilişkilerini sergileyerek saygınlık kazanmaya çalışmaktadırlar. Moda pazarındaki değişiklikler, tasarımcıların işlerini sanat bağlamına oturtan değişikliklere yol açmaktadır. Bu kişiler rekabetin yoğun olduğu pazarlara yerleşme kaygısıyla bazen avangard ve postmodern imgeler sunmuşlardır.

Sanat, terzilere müthiş bir biçim, imge ve plastik deneyim repertuarı kazandırmıştır. Neredeyse her biri birer koleksiyoncu ve estet olan modacılar, kreasyonlarının esin kaynağı olarak sanatçılarla olan yakın ilişkilerinden ve onların sanat kültüründen, tıpkı romancıların gerçeklikten yararlanması gibi yaralanmışlardır. Sanat tarihinin zengin dağarcığının öğelerini alıntıyla belirlenmiş bağlamlara yerleştirmişler ve kendi yaratımlarını biçimlendirmişlerdir (Givry, 1998: 26).

Moda, sanatı çağdaş bir yorumlama için görsel bir model olarak kullanılmaktadır. Batı kültüründe güzel sanatlara atfedilen yüceltilmiş konum, moda tarafından kendi yaratımlarının kültürel merkezini yüceltmek için benimsenmektedir. Moda tasarımı resimsel bir tarz veya bir motife ilişkin bir tutum sergilediğinde veya özel bir sanat eserinden alıntı yaptığında, sanatçının veya sanat eserinin tarih içerisinde biriktirdiği statü ve değer aynı anda moda tasarımına transfer edilir (Lehmann, 2010: 31). Benzer biçimde sanat, moda ürününü ve modaya ait bir unsuru sanat materyaline dönüştürdüğünde, eserin dönemin ruhunu yansıtmasında etkili olmasının yanı sıra modanın metasal karakteri ve genelgeçer tavrı sanata transfer edilir. Bu nakletme işlemi iki şekilde olur:

1- Sanatçı moda tasarımcısı olur veya moda unsurlarını sanatsal yaratımlarında kullanır.

2- Modacı, sanata ait bir tarzı elbise üzerinde veya moda sunumunda dekoratif bir unsura dönüştürür.

Giysi, aksesuar, makyaj ve benzeri alanlarıyla moda, sanatçılar için, özellikle portre ressamlığında, ilham kaynağı olmaktadır. Batılı ressamlar eserlerini yaratırken ister istemez, modellerin dönemin modasını yansıtan kostümlerinin etkisi altında kalmışlardır. Örneğin Henri Matisse ve Pablo Picasso'nun tuvallerinde özel tasarım (couture) giysiler giymiş kadınların resmedilmesi, tasarımcının yaratımının abartı biçimleri ve renklerinin ressamın eserine nasıl rehberlik ettiğinin göstergesidir. Burada moda tarafından, canlı tekstiller, bedeni vurgulayan veya gizleyen kumaşlar; kişiyi büyük göstermek için geniş kollar, boyutlar veya biçimler, tarlatanlar, kabarık kalçalar vs. aracılığıyla öne çıkarılan yeni beden algısı, sanatçının beden sunumuna da ilham kaynağı olmuştur (Lehmann, 2010: 32).

Sanat tarihçisi Anne Hollander'ın da belirttiği gibi, modanın ve algıların değişmesiyle birlikte bedeninin sunumu da değişmekte, giysi yoluyla inceltilmiş bel ve dolgunlaştırılmış kalçalar moda olduğunda, çağdaş sanatta resmedilen çıplak figürler de çok ince belli ve dolgun kalçalı olarak resmedilmektedir. Bu açıdan bakıldığında sanatta moda etkisini görmek kaçınılmazdır. Buradan şu sonuç çıkmaktadır; moda ikinci bir hayalî beden yaratır. Bu ikinci bedeni kumaşlar ve çeşitli materyaller yardımıyla oluşturur ve insan bedeni algımızı değiştirir (Lehnert, 1999: 15).

Giysi tuval üzerindeki istisnaî yerini, modelin ifadesinin tamamlayıcısı olarak bulmuştur. İster gerçekçi ister stilize, giysi resmi sanatçının damgasını taşır. Degas'ın *Dansöz'ü*, Greco'nun *Keşiş'i*, Picasso'nun *Ütücü Kadın'ı*, giysinin insanlık durumunu açıkladığını ve duygu ürettiğini kanıtlamaktadır (Waquet ve Laporte, 2011: 44-45).

Giysiler yakın dönemde çağdaş sanat biçimi olarak ortaya çıkmış, kültürel teori ve toplumsal rol çalışmalarının yaygınlaşmasıyla anlam kazanmıştır. Giysilerin etkili ve imalı özelliklerinden yararlanan sanatçılar, kimlik yapılanması konularını keşfetmek için giysilerin sosyal, psikolojik ve cinsel kodlarını kullanmışlardır (Harris, 1998: 35).

Şekil-295: Eduardo Paolozzi, Kumaş ve Elbise Tasarımı, 1953.



Kaynak: "Sanal", 2012.

Şekil-296: Lucio Fontana, Bini-Telese İçin Elbise Tasarımı, 1961.



Kaynak: Celant, 1996: 89.

1952 yılında Paris'te Ellsworth Kelly beden ve şehir arasında saf bir farklılık ilişkisi oluşturmuştur. O, giysiyi bütün öznel taleplerden arındırmış, saf ve ana elementler evreninde ele almıştır. Giysiyi, onu bir yüzeyler ve renkler dizisine çeviren bir yapıya dönüştürmüştür. Giysi, çevrenin kaosuna müdahale eden görsel bir sema, bir alan işi olmuştur (Celant, 1996b: 35).

Bu uzamsal giysi algısı çeşitli açılardan, salt görüntü ile ilgilenen sanatçıların veya kitle iletişimleriyle ilgilenen sanatçıların ilgi odağı olmuştur. Her iki sanatçı grubu da hayatın ve olayların rastlantısal akışının bilincindedir. Ancak ilk grup bu akışı kontrol etmenin ve sistemleştirmenin mümkün olduğuna inanırken, ikinci grup bu akışı benimsemeyi ve onunla bütünleşmeyi amaçlamıştır. İlk strateji, giysilerden mücevherlere uzanan beden süsleme alanında görseli oluşturan kalıplar arasında dolanıp duran ve görseli fiziki matematiksel etkilere konu ederek genellikle Op Art etkili giysi tasarımları gerçekleştiren Getulio Alviani (1939-) (tasarımcılar Germana Marucelli ve Rudi Gernreich işbirliği ile), Paolo Scheggi (1940-1971), Max Bill (1908-1994), Gabriele de Vecchi (1938-2011) gibi sanatçıların ilgi alanına girmiştir. Sonraki strateji ise sanatın, tüketici nesnelere ve reklâmı içine alan kitle-kültürel bir ortamla birleşmesini inceleyen Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Arman, Daniel Spoerri, Yayoi Kusama (1929-) ve Christo gibi Pop Art ve Neo-Dada sanatçılarının ilgi konusudur. Giysi, işaretleri, ticari markaları, nesnelere, ilüstrasyonları, günlük reklâm grafiği ve televizyondan edinilen alıntılarını, çizgi romanları ve filmleri kendine çeken manyetik bir yüzeye dönüştürülmüştür (Celant, 1996b: 35).

Şekil-297: Getulio Alviani, Germano Marucelli İçin Yaptığı Op Art Etkili Giysi Tasarımı *Pozitif Negatif*, 1964.



Kaynak: Celant, 1996: 92.

Şekil-298: Getulio Alviani, Germano Marucelli İçin Yaptığı Giysi Tasarımı *Çember+Dörtgen*, 1965.



Kaynak: Celant, 1996: 93.

İlhamını tüketici piyasası görüntülerinden ve popüler kültürden alan Pop Art'ın moda dünyasıyla bağlantı kurması kaçınılmaz olmuştur. 1960 civarında öncelikle New York ve Londra'da ortaya çıkan Pop Art akımına mensup sanatçılar, gündelik nesnelerin cesur ve renkli versiyonlarını birer sanat eseri hâline getirmişlerdir. Bunu yaparken bu nesnelerin var olan biçimlerini sıklıkla genişletme, tekrar veya yalıtma yoluyla bozmuşlardır. Söz konusu sanatçıların çoğu bu anlamda oldukça ünlenmiş ve çalışmaları 1960'ların ikonları hâline gelmiştir: Andy Warhol ve Campbell konserveleri, Coca-Cola şişeleri ve Marilyn Monroe portreleri; Roy Lichtenstein ve çizgi roman resimleri; Jasper Johns ve Amerikan bayrakları; Robert Indiana ve büyük *Aşk* resmi bunlardan sadece birkaçıdır (Milosch, 1999: 97).

Çok geçmeden Pop Art sanatçılarının bir kısmı modaya ilgi duymuş ve *giyilebilir sanat* üretmeye başlamışlardır. Modayla çok yakından ilgilenen Warhol, kariyerine vitrin tasarımı, moda şirketleri ve moda dergileri için ayakkabı çizimleri yapan *ticari bir sanatçı* olarak başlamıştır. Pop Art'ta ün kazandıktan sonra kendi resimleri üzerine temellendirdiği giysiler tasarlamıştır. Bunlardan bazıları, *Fragile* elbisesi (1963), *Brillo Box* elbisesi (1964), *S & H Yeşil Pullar* bluzu (1965), *Campbell Çorba Konservesi* tişörtüdür (1980). Warhol, modaya gerçek bir ilgi beslemiş, giysi koleksiyonları yapmış ve moda tasarımcılarıyla yakın ilişkiler kurmuştur. Warhol'un dergisi *Röportaj*, Cecile Beaton ve Helmut Newton (1920-2004) gibi moda fotoğrafçıların işleri kadar, Yves Saint Laurent, Calvin Klein, Halston tasarımcıların yaratımlarına ve Diana Vreeland (1903-1989) gibi moda editörlerinin yazılarına yer vermiştir (Milosch, 1999: 97).

Şekil-299: Andy Warhol, Ayakkabı Tasarımları.



Kaynak: "Sanal", 2012.

Şekil-300: Andy Warhol, *Brillo Box* (1964) ve *Fragile* (1962) Elbiseleri.



Kaynak: "Sanal", 2012.

Şekil-301: Andy Warhol, *Genç Robert Rauschenberg*, 1962.



Kaynak: Celant, 1996: 99.

Şekil-302: Claes Oldenburg, *Büyük Mavi Pantolon*, 1962.



William Harris Koleksiyonu, Chicago,
Kaynak: Lippard, 1996: 19.

Şekil-303: Yayoi Kusama, *Çiçekli Ceket*, 1964.

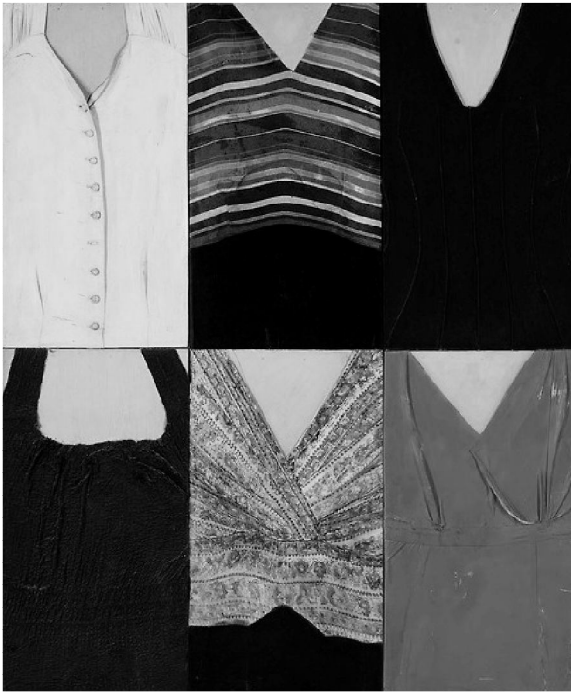


Kaynak: Celant, 1996: 98.

Tıpkı Warhol gibi moda tasarımcılığına soyunan Rauschenberg ve Lichtenstein de çeşitli giysi tasarımları yapmışlardır. Pop Art ve moda birbirleri için yaratılmış gibidir. İleriki yıllarda da bu düşüncenin izinden giden Jenny Holzer ve Keith Haring gibi sanatçıların da içinde bulunduğu bir sanatçı grubu, 1982’de düzenlenen *Documenta 7* boyunca sanatı sokağa taşımak amacıyla tişörtler üretmiştir (Svendsen, 2008: 98).

Giysiler, çoğu kez resimsel çalışmalara da konu olmuştur. Pop Art sanatçısı Anthony Berlant kadın giysilerini sıklıkla, bir resim malzemesi olarak tuvale germe yoluyla çeşitlemeler yapmıştır (Marmer, 1996: 155). 1960’lı yıllarda Tom Wesselmann, Allan Kaprow ve Claes Oldenburg gibi Pop Art sanatçılarının işlerinden ilham alan bir diğer sanatçı Mimi Smith (1942-), hem içerik hem biçim olarak giysilerin metaforik anlamlarından faydalanan sanatçılar arasında yer almıştır (Harris, 1998: 31).

Şekil-304: Anthony Berlant, *Les Six*, 1964.



Tutkal, Giysi ve Boya, 36x36 cm, David Stuart Galerisi, Los Angeles, Kaynak: Marmer, 1996: 155.

Şekil-305: Mimi Smith, *Geridönüşüm Ceket*, 1965 (1993 versiyonu).



Kaynak: Harris, 1998: 34.

Şekil-306: Robert Rauschenberg, *Maya* (ön ve arka), 1974.



Kaynak: Celant, 1996: 112.

Şekil-307: Roy Lichtenstein, *İsimsiz Gömlek*, 1979.



Kaynak: Celant, 1996: 114.

Şekil-308: Daniel Spoerri, *Avcı Gömleği*, 1974.



Kaynak: "Sanal", 2012.

1960'larda oldukça ses getiren Pop Art etkili kâğıt elbiseler, bazı sanatçıların yaratımlarına ilham kaynağı olmuştur. Bazı sanatçılar ise direkt modacı kimliğine bürünerek belli firmalar için kâğıt elbiseler tasarlamışlardır. Bu sıradışı giysiler,

sanat ve moda arasındaki aşikâr bağı gözler önüne sermiştir. 1960'lara ait bu espri duygusu daha sonraki dönemlerde de zaman zaman etkisini göstermiştir. Rosenquist'in 1998'de Hugo Boss için, dokusuz kumaş olarak bilinen DuPont marka Tyvek'ten yani, elyafların kimyasal, mekanik veya ısı yoluyla bir araya getirilmesiyle üretilen kumaş benzeri materyallerden oluşturduğu konsepti erkek giyimine cesur bir yaklaşım getirmiştir. Bu tasarımlar, 1960'ların kâğıt elbise modasının yansımaları niteliğinde olmuştur ("Sanal", 2012). Sanatçı ve tasarımcı Helen Storey (1959-) ise 2008 Wonderland projesi için, suyla temas ettiğinde çözünen, geri dönüşümlü polivinilalkolden plastik elbiselerle atılabilir modayı sanatsal bir çerçevede örneklendirmiştir (Worsley, 2011: 149).

Şekil-309: James Rosenquist, Hugo Boss İçin Takım Elbise, İlkbahar 1998.



DuPont Tyvek. Kaynak: "Sanal", 2012.

Şekil-310: Helen Storey ve Tony Ryan İşbirliği ile Oluşturulan Wonderland Projesi, Suda Eriyen Elbiseler.



Kaynak: Hallett and Johnston, 2010: 11.

1960'larda moda, ideolojik mesajlarını ve araçlarını açığa çıkaran eleştirel ve yapısal bir analize maruz kalmıştır. Moda tasarımcıları kadın erkek cinsiyetlerini bulanıklaştıran veya en azından katı sınırları tartışmaya açık hâle getiren giysi tasarımlarını ön plana çıkarmanın bilincine varırken, sanatçılar elbise ve ideoloji arasındaki bağlantıyı ortaya çıkarmıştır. Bu dönemde Joseph Beuys, Louise

Bourgeois, Nam June Paik ve James Lee Byars (1932-1997) gibi sanatçıların spesifik giysileri, şamanizmden bereketli doğa ironisine, iletişim şehvetinden mükemmel olmanın yüceliğine kadar bir estetik vizyonun temelinde yer almıştır (Asbaghi, 1996: 28-29).

1966 ve 1980 yılları arasında, Arazi sanatı, Beden Sanatı ve Arte-Povera'nın gelip çatmasıyla sanat yorumu nesneden bitkisel ve hayvansal varlıklar gibi doğal olan gerçek şeylerin gerçekçi anlamlarına geçmiştir. Bu sanat formları çevreyi kuvvetlendirme biçimleridir ve objektif, görüntüsel, optik veya popüler bir savunma biçiminden dağlar kadar farklıdır (Celant, 1996b: 35). Sanatçılar çöllerden ve ormanlardan etkilenmeye başlamış, doğayı kullanarak ondan özerk hayatla doldurulmuş materyalleri seçip almıştır. Amaç, bir benzerlik yaratmak veya sanatla dünyanın yeniden emilimini gerçekleştirmektir (Asbaghi, 1996: 29). Giysi bu amaca hizmet eden materyallerden olmuştur. Öyleki; bu birleşmenin işaretleri, Piero Gilardi (1942-), Alighiero Boetti, Louise Bourgeois, Vito Acconci, Richard Tuttle (1941-), Franz E. Walter ve James Lee Byars gibi sanatçıların işinde giysinin çevrede kamufle edilmesinde görülmüştür (Celant, 1996b: 35).

Şekil-311: Piero Gilardi, Elbise Tasarımı, 1967.



Kaynak: Celant, 1996: 108.

Şekil-312: Alighiero Boetti, Elbise Tasarımı, 1967.



Kaynak: Celant, 1996: 106.

Şekil-313: James Lee Byars, *Beş Kişilik Elbise*, 1969.



Wide White Space Galerisi, Antwerp, Kaynak: Warr and Jones, 2003: 182.

Şekil-314: Louise Bourgeois, *Bir Şölen Kostümü*, 1978.



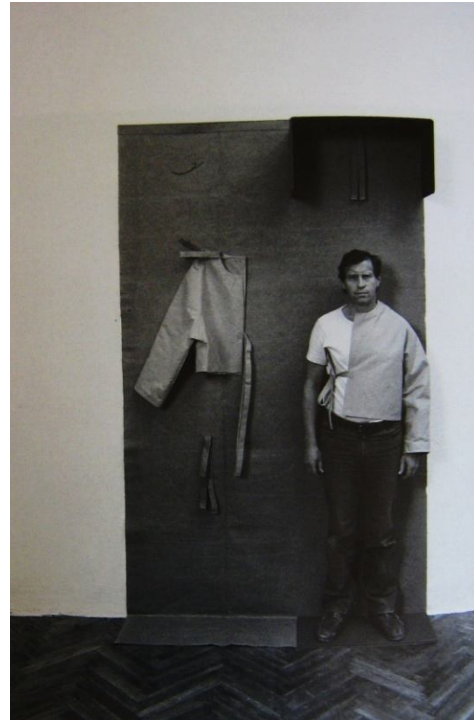
Kaynak: Warr and Jones, 2003: 182.

Şekil-315: Stuart Brisley, *Kavşaktan Sızdırma*, 1981.



Enstalasyon, Çeşitli Boyutlarda; Tahtalar, Giysiler, Teneke Kutular, Gazeteler ve Kemikler, Çağdaş Sanatlar Enstitüsü, Londra, Kaynak: Kolektif, 2001: 64.

Şekil-316: Franz Erhard Walther, *Durak ve İki Parçalı Yelek I*, 1982.



Kaynak: Celant, 1996: 116.

1980'lerde giysinin sanat alanındaki varlığı artık bir ilham olmaktan çıkmış, bir gereklilik olmuştur. Bu gereklilik, 1950'de modanın kılık kıyafeti ve sunumu demokratikleştirme ve estetikleştirme için küresel bir proje hâline gelmesinden beri güncelliğini korumaktadır. Bir zamanlar kullanışsız ve anlamsız, ağır ve acayip olan moda, artık orijinallik ve sürekli değişimin çok fazla konu edildiği bir kimlik arayışına karşılık gelmektedir. Sanat ve moda arasındaki farklılık yok olmaya eğilim göstermektedir (Celant, 1996b: 36). Judith Shea (1948-) biçim ve biçimsizlik, tarihi ve güncel arasında bir diyalektik oluştururken, Rosemarie Trockel (1952-) ideal olan ama gerçek ve işlevsel olmayan bir birleşim üzerine yapılandırılan absürd giysiler yaratmıştır. Giysinin sosyal ve politik, cinsel ve psikolojik, biçimsel ve görsel değeri ve önemi yenilenmiştir. Sanatçıların onu nasıl heykelsi bir araç olarak benimsediklerini anlamak güç değildir. Jana Sterbak (1955-) kadınların köleştirilmesi ve işkence görmesini eleştirmek için giysiyi bir araç olarak kullanırken, Charles Le Dray (1960-) bir zamanlar fazla kırılğan ve duyarlı olduğu için olumsuzlanan bir tekniği geri kazanmayı amaçlamıştır. Diğer taraftan Jan Fabre (1958-) bu tekniği rüya ve kâbus yaratıklarının bir portresini çizmek için, Oliver Herring (1964-) ise şahane görüntüler ve ışık figürleri yapılandırmak için benimsemiştir. Wiebke Siem (1954-) giysiyi, bedeni heykelsi dekorlarla süslemek amacıyla kullanırken, Beverly Semmes (1952-) içinde bedenin olmadığı giysilerle, bedeni mimari ve çevreyle türdeş kılmayı amaçlamıştır (Asbaghi, 1996: 29).

Amerikalı sanatçı Robert Gober, Amerikan ırkçılığının travmasına işaret ettiği bir yerleştirmesinde görüldüğü gibi, giysi ögesinden ilham alan sanatçılar arasında yer almıştır. Amerika'nın ırk ve cinselliğe dair imgeleminde korkunun, arzunun ve acının girift örüntülerini canlandırdığı 1989 tarihli iki odalı yerleştirmesinde Gober, mekândan mekâna, imgeden nesneye bir dizi karşıtlığı gözler önüne sermiştir: Kadın-erkek, bekâr erkekler-gelin, siyahî-beyaz, gelinliğin temizliği-bozulmuş yiyecek, saflık-kirlenme, düş-gerçeklik ve hepsinden önemlisi, cinsel farklılık-ırksal farklılık (Foster, 2009b: 175-177). İngiliz sanatçı Caroline Broadhead (1950-) ise kumaş panellerini birleştiren kavisli dikişler aracılığıyla, sanki canlıymış gibi bir tür hareketlilik duygusu verilen giysilerle sanat yapmıştır. Broadhead'in figürleri, Max Klinger'in *Eldiven*'i gibi, 19. yüzyıl sanatçılarının yaşayan giysiler fantezilerini çağrıştıran heykeller biçiminde bir görünüşe sahiptir (Bragg vd., 1999: 204).

Şekil-317: Jana Sterbak, *Ne Şekilde Yaşadığımı Görmeni İstiyorum (Elbise)*, 1985.



Enstalasyon, Tel Örgü Elbiseye Dolanmış Yalıtımsız Kablo, Elektrik Kordonu ve Enerjisi, Slayt Gösterimi, 144.8x121.9x45.7 cm, Kaynak: "Sanal", 2012.

Şekil-318: Jane Fabre, *Yüzlerce Böcekten Oluşan Elbise Heykel; Duvara Monte Edilen Melekler*, 1993.



Kaynak: Celant, 1996: 127.

Şekil-319: Beverly Semmes, *Mor Kadife Sabahlık ve Bulut Şapkalı Figür*, 1991.



Enstalasyon, Kaynak: Celant, 1996: 136.

Şekil-320: Chiharu Shiota, *Ten Anısı*, 2001.



Enstalasyon, Beş Elbise, Toprak, Su, Duş, Kaynak: "Sanal", 2012.

Şekil-321: Robert Gober, *Cat Litter*, 1989.



Enstalasyon, Paula Cooper Galery, New York,
Kaynak: Honour ve Fleming, 1999: 879.

Şekil-322: Caroline Broadhead, *Sallanan Elbise II*, 1992.



Kaynak: Bragg vd., 1999: 204.

Şekil-323: Ray Charles, *Fall'91*, 1992.



Karışık Teknik, yüks. 244 cm, Özel Koleksiyon,
Kaynak: Kolektif, 2001: 64.

Şekil-324: Oliver Herring, *Ceketli Kraliçe Yatağı*, 1993-94.



Örgü Gümüş Mylar. Kaynak: "Sanal", 2012.

Sanatçılar eserlerinde giysilerin yanı sıra çeşitli giysi aksesuarlarından da ilham almışlardır. Amerikalı sanatçı Gaza Bowen'nın (1944-2005) kadın ayakkabılarından esinlenerek yarattığı enstalasyonları bunlara örnek gösterilebilir. Kimlik politikalarına gönderme yapan çalışmalarında Bowen, temizlik ve mutfak gereçlerinden oluşturduğu ayakkabılar serisiyle kadının Amerikan kültüründeki rolünü ve yaşam tarzlarını eleştirmiştir (Leventon, 2006: 142). Vito Acconci'nin *Uyarlanabilir Duvar Sütyeni* isimli çalışması da bir giyim unsurundan esinlenilerek oluşturulmuş bir enstalasyondur. Bu eser, dev boyutta bir sütyen biçiminde, stereo ses, ışık ve çeşitli ileri teknoloji açıları barındıran, yumuşak bir radyo müziği çalan kompleks bir yapıdır (Kaynak: Tobler, 1999: 5).

Şekil-325: Gaza Bowen, *Amerikan Rüyası*, 1990.



Küçük Kadın İçin Ayakkabılar Serisinden, Karışık Teknik, Kaynak: Leventon, 2006: 143.

Şekil-326: Vito Acconci, *Uyarlanabilir Duvar Sütyeni*, 1990.

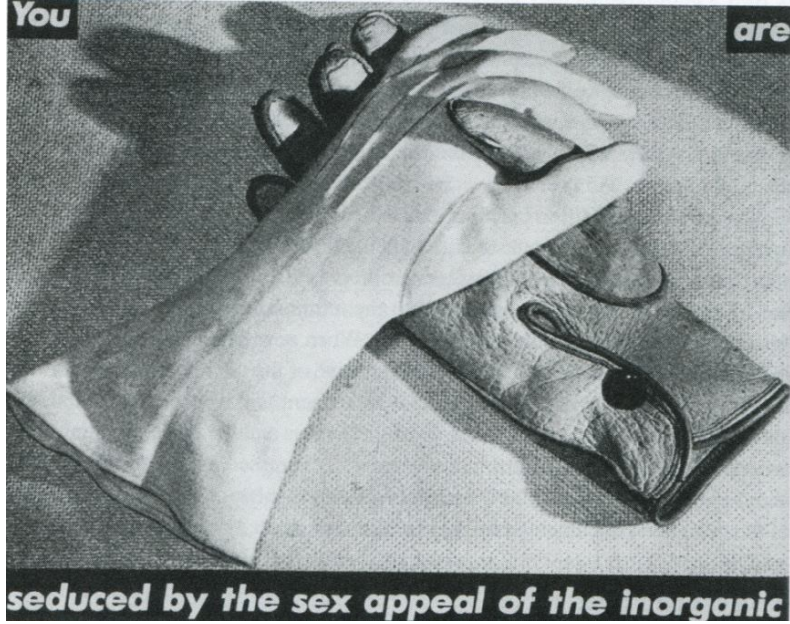


İnşaat Demiri, Plaster, Kanvas, Çelik Kablo, Ses ve Işık, Her İki Göğüs Formu 243x243x91cm, Kaynak: Tobler, 1999: 5.

Giysiler ve giysi aksesuarları sanatçıların esinlendiği tek moda materyalleri değildir. Moda dergileri ve moda dünyasını lanse eden görüntüler bazı sanatçıların yaratımlarında ilham kaynağı olmuştur. Sözelimi Dada sanatçısı Kurt Schwitters, Amerikalı sanatçılar Barbara Kruger ve Richard Prince, bazı kolaj çalışmalarında moda dergileri maddeselliğini kaynak materyal olarak kullanan sanatçılar arasında yer almıştır (O'Neill, 2005: 178). Kavramsal çalışmalarında fotoğrafı sıklıkla kullanan Barbara Kruger, moda dergilerinden aldığı ilhamla eserler oluşturmuştur.

Bir kadın ve bir erkek eldivenini buluşturduğu fotoğraf çalışması bunlardan biridir. Kruger'ın bu çalışması sadece meta kültürünün fetişistik niteliklerini sergilemekle kalmamış aynı zamanda tarihi geçmiş bir basılı materyalin meta kültürünü yeniden yorumlamasını sergilemiştir (O'Neill, 2005: 185).

Şekil-327: Barbara Kruger, *İsimsiz*, 1981.



Kaynak: O'Neill, 2005: 184.

Yeni kavramsal sanatçı Ciny Sherman da fotoğraf çalışmalarında moda unsurlarını sanatın içinde kullanan sanatçılar arasında yer almıştır. *İsimsiz#131* (1983) adlı çalışmasında Gaultier'in giysilerini kullanmış olması buna örnek gösterilebilir (Svendsen, 2008: 98).

Tekrarlı sunumlarla ilgilenen Prince ise çoğunlukla moda dergileri olmak üzere dergilerden fotoğrafik görselleri toplamış ve bunları yeniden fotoğraflamıştır. Prince, *Four Women Looking in the Same Direction* (Aynı Yöne Bakan Dört Kadın) gibi çalışmalarında magazin kültüründeki tekrarları incelemiştir. Bunda, sadece bir pozlar ya da ifadeler serisini ön plana çıkarmayı değil, aynı zamanda bu tekrarların kültürel davranış ve algısal duyarlılık tekrarlarını nasıl meydana getirdiğine dikkat çekmeyi amaçlamıştır (O'Neill, 2005: 185).

Şekil-328: Richard Prince, *İsimsiz (Four Women Looking in the Same Direction)*, 1977.



Dört Adet Renkli Fotoğraftan Oluşan Set, Kaynak: “Sanal”, 2012.

The Fashion isimli moda dergisinin 2001 yılına ait ikinci sayısında yer alan, moda tasarımcıları Viktor & Rolf’un moda ve sanatı içine alan bir projesi, moda dergilerinin sanatsal yaratımlara ilham kaynağı olduğu örnekler arasında sayılabilir. Tasarımcılar bu projede, tarihi natüromort resimlerin benzer biçimlerini dergi fotoğrafları ve kupürlerinden hazırladıkları bir origami biçiminde sunmuşlardır. Kâğıt bir vazunun içinde kâğıttan yapılmış laleler ve bir tuvalin arkasında asılı duran gazete makaleleri çalışması bu projenin parçalarıdır. Yaratıcı bir ifade biçimi olan projede, raf ömrü tükenen moda dergilerinin yırtma yapıştırma yoluyla sanatsal bir çalışmaya materyal oluşu ele alınmıştır (O’Neill, 2005: 175-176).

Sanaçılar modayı ve moda unsurlarını eserlerine yansıtırlarken veya direkt moda tasarımcılığına soyunurken moda tasarımcıları da sanatçıların yarattığı etkiyi bire bir yansıtıp motife ya da biçime bağlı kalan ve gerçeğinin nerdeyse aynısı olan bir anlatıma başvurmuşlardır; Kenzo’nun Van Gogh’a ya da Monet’ye, Cardin’in Magritte’e ve Gaultier’in Pollock ya da Lidner’e ilişkin çalışmaları bu tür çalışmalardandır. Buna karşılık Yves Saint Laurent gibi modacılar sanatçıların gerçek sözcüleri durumuna gelmişler ve yalnızca onlardan alıntılar yapmakla yetinmeyerek giysinin bulunduğu mekânın düzenini de onların üslûplarına uygun biçimde donatmışlardır. Yves Saint Laurent bu anlamda hem öncü hem de belli sanatçıların onuruna en çok koleksiyon hazırlayan modacı olmuştur (Givry, 1998:

33). Laurent, 1965'te Mondrian'ın bir eserinden ilham aldığı kokteyl elbisesiyle sanat ve moda arasında doğrudan bir etkileşimi ifade etmiş ve bunu 1966'daki *Pop Art koleksiyonu* izlemiştir (Laver, 2002: 266; Lehmann, 2010: 31-32).

Estetik trend tarihleri ve kültürel tarihler, sanat, mimari ve modanın ikonik örneklerinin anımsatıcısıdır. Bir dönemin ruhu, çoğunlukla özel bir tasarımcının şaheserleri, hatta bir elbise tarafından temsil edilir. Örneğin Laurent'in *Mondrian Elbisesi*, *Swinging Altmışları* simgelemektedir. Ardından gelecek olan Pop Art koleksiyonunun müjdesici olan bu elbise Laurent'in ününü, özellikle tutucu couture kültürü ve orta yaşlı müşteri kitlesinden ziyade gençlik kültürünü cezbederek, zamanın ruhunu kavrayan bir modacı olarak güçlendirmiştir (Craik, 2009: 177). Mackrell (2005: 148) haute couture'e yeni bir zarafet ve entelektüellik getiren bu elbiseyi "sanat ve modanın kaynaşması" olarak tanımlamıştır. Aynı zamanda *Harper's Bazaar*'ın Eylül 1965 sayısında bu tasarım "yarının elbisesi" şeklinde vurgulanmıştır. Elbiselere bir tuvalmiş gibi yaklaşan Mondrian konsepti bir fenomen olmuş ve üreticiler kitle piyasası için bu tasarımların ucuz kopyalarını üretmişlerdir.

Buradan yola çıkılarak denilebilir ki, bir modacı sanat tarihinden esinlenirken diğer taraftan kitlesel üretim ve tüketime de uyum sağlamak durumundadır (Craik, 2009: 178). Bu noktada *moda bilmecesi* kavramı devreye girmektedir. Troy'a (2003: 334) göre moda bilmecesi, kitle tüketimine ve endüstriyelmiş bir ekonominin koşullarına konu edilmiş estetik bir objeyi karakterize etmektedir. Yani Craik'in de (2009: 190) ifade ettiği gibi moda nesnelere estetik idealleri ve bu nesnelere kamu tarafından tüketim ürünleri olarak tüketilerek popülerleştirilmesi arasındaki çelişkili durum *moda oyunu* ya da *bilmecesi*yle açıklanmaktadır.

1966'da bir Alman kadın dergisi sanat ve moda etkileşimine şöyle dikkat çekmiştir: "Modada Mondrian tarzı, Yves Saint Laurent'ın Paris'te ilk kış koleksiyonunu sunduğu 2 Ağustos 1965'ten beri varolmaktadır. Bir yandan da moda, bütün modern sanat temalarının gelişimine büyük oranda katkı sağlamaktadır. Öyle ki moda, Op Art, Mondrian, geometrik moda, Courregés tarzı vb. başlıklarla, güneş gözlüklerinden eşarplara, ayakkabılardan mücevherlere kadar, kısmen şık, kısmen çılgın binlerce aksesuar tanıtmaktadır. Bu tarzlar tarihte, renk kontrastlarının kombinasyonu şeklinde tanınabilir, çünkü siyah-beyaz uyumu 1966 baharına damgasını vurmuştur" (Buxbaum, 1999d: 90).

Şekil 329: Piet Mondrian, *Tableau I*, 1921 ve Yves Saint Laurent, *Mondrian Günlük Elbise*, Güz 1965.



Tableau I: Ludwig Müzesi, Köln; Mondrian Günlük Elbise: Metropolitan Sanat Müzesi, New York, Kaynak: Givry, 1998: 16-17.

Yves Saint Laurent tıpkı Schiaparelli gibi hayatında yer alan sanatçılardan etkilenmiştir. *Mondrian Elbisesi* kırk yıl öncesine ait bir sanat eserinden esinlenilmiş olsa bile bu tutum yaşam sanatını ve zamanının modern tavrını mükemmel bir biçimde özetlemektedir. Benzer biçimde René Magritte'ten ilham aldığı *Pop Art Elbisesi* onun, modanın giyimden daha fazlası olduğuna dair düşüncesinin göstergesidir (Evans, 1998a: 82-83). Braque, Velasquez, Eugène Delacroix (1798-1863), Picasso, Hockney, Poliakoff, Matisse, Van Gogh, Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Lichtenstein ve Warhol gibi sanatçılar onun koleksiyonlarına ilham kaynağı olan diğer sanatçılar arasında yer almışlardır (Polan and Tredre, 2009: 113; Givry, 1998: 33; Waquet ve Laporte, 2011: 45).

Laurent'in çıplak bir bedenini ana hatlarını sergileyen Pop Art elbiseleri, Tom Wesselmann'ın *Büyük Amerikan Çıplağı* resimlerini çağrıştırmıştır (Boodro, 2011: 373). Bununla birlikte genellikle Pop Art görünümünden esinlenerek yarattığı kendine ait görselleri de kullanmıştır. Laurent'in yanı sıra 1960'ların Pop Art akımının cesur ve ikonografik görünümünden kopya çeken pek çok moda tasarımcısı olmuştur. Sıklıkla *Warhol görünümü* diye adlandırılan bir tarz gelişmiştir. Warhol'un arkadaşı olan Amerikalı moda tasarımcısı Betsey Johnson, New York'ta transparan

plastik, metalik veya atılabilir kâğıt mini elbiseler ve takım elbiseler satan Paraphernalia butiğinin açılmasında etkili olmuştur. Pop görsellerini sunan bu giysiler, serigrafi baskı yöntemi kullanılarak floresan renklerde üretilmiştir. Amerikalı tasarımcı Halston, Warhol'un 1972'de ürettiği *Çiçekler serisinden* ilham aldığı büyük çiçek desenleriyle elbiseler tasarlamıştır (Milosch, 1999: 97).

Şekil-330: Yves Saint Laurent, Pop Art Elbiseleri,1966.



Kaynak: Worsley, 2011: 135.

Şekil-331: Jean-Charles de Castelbajac, Fotoğraflardan Postcard Ceket.



Kaynak: Milosch, 1999: 97.

1960'larda görülen Pop Art sanatçıları ve modacılar arasındaki etkileşim ve işbirliği daha sonraki dönemlerde de sürmüştür. 1980'ler boyunca Pop Art etkili Graffiti resimleriyle tanınan Keith Haring, *Pop Shop* adını verdiği bir New York mağazası açmış ve diğer ürünlerin yanı sıra kendi çalışmalarını bastırıldığı tişörtler ve rozetler satmıştır. 1983'te modacı Vivienne Westwood ile işbirliği yapmış ve Westwood'un *Cadılar* isimli koleksiyonu için çalışmıştır. Westwood ise Haring'in eserlerini floresan renklerde baskılı kumaşlar üzerinde yeniden yorumlamıştır (Worsley, 2011: 135).

Keith Haring'in popüler kültürdeki etkisi, ikonlaştığı dönem olan 1980'lerden beri sürekli artmış ve çeşitlenmiştir. Bugün insanların bedenlerine yaptırdığı dövmelede, tırnaklarına sürdüğü ojelerde, giysilerden ev mobilyasına kadar her türlü

endüstriyel tasarım ürününde, saç tasarımlarında hatta paskalya bayramlarında boyanan yumurtalarda, pasta kurabiye gibi gıda ürünlerinin tasarımlarında dahi Haring'in eserlerinin izlerini görmek mümkündür.

Şekil-332: Keith Haring, Beden Sanatı, 1983-84.



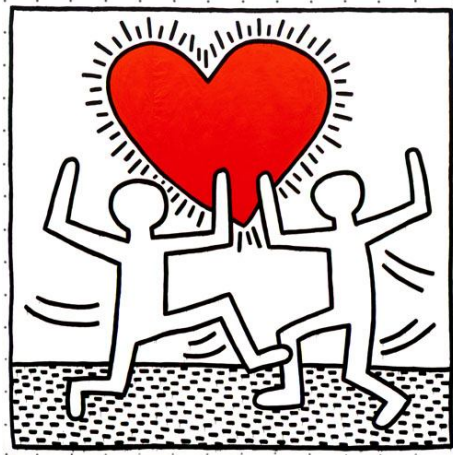
Kaynak: "Sanal", 2010.

Şekil-333: Mariel Haenn, Rihanna'ya *Rude Boy* Şarkısının Klipi İçin Tasarladığı Zebra Baskılı Kostüm, 2010.



Kaynak: "Sanal", 2010.

Şekil-334: Keith Haring, *İsimsiz*, 1982.



Muşamba Üzerine Akrilik Boya, 457x457 cm,
Kaynak: "Sanal", 2010.

Şekil-335: Nicholas Kirkwood, *Keith Haring Koleksiyonu*, Ayakkabı Tasarımı, 2011.



Kaynak: "Sanal", 2010.

Graffiti sanatı, Victor & Rolf, Moschino ve Martin Margiela gibi işlerine şehirli bir duygu katmak isteyen çok sayıda tasarımcıyı etkilemiştir (Worsley, 2011: 33), Stephen Sprouse 2000'lerin ilk yıllarında Marc Jacobs ile işbirliği yapmış, Louis

Vuitton bavul ve çantalarını Graffiti motifleriyle bezemiştir. Bunlar dünya çapında butik ve alışveriş merkezlerinde yok satmıştır (Worsley, 2011: 33; Currid, 2009: 37).

Şekil-336: Patricia Field, *Keith Haring by House of Field* Koleksiyonundan Parçalar.



Kaynak: "Sanal", 2010.

Şekil-337: Stephen Sprouse, Louis Vuitton için Graffiti Baskılı Çanta ve Cesur Renkli Bir Ceket, 2009.



Kaynak: Worsley, 2011: 32.

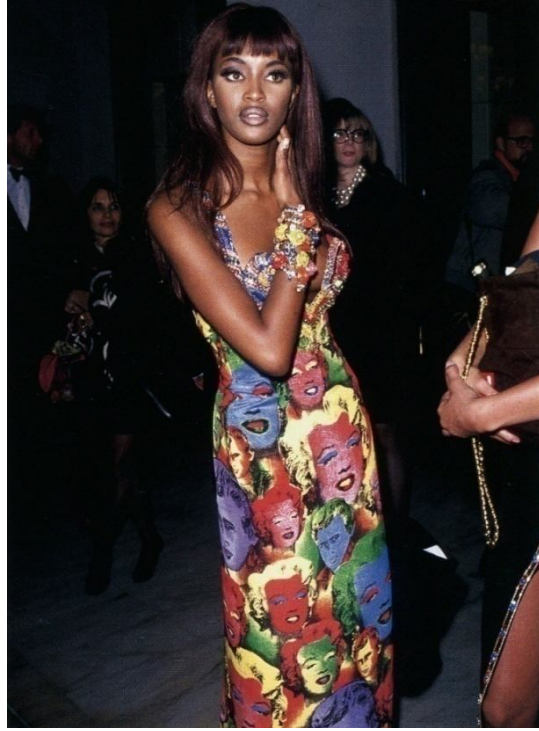
1990'larda kışkırtıcı, eğlenceli yaklaşımıyla Pop Art, moda dünyasında yer almaya devam etmiştir. Warhol'un meşhur resimlerini kullanması için tüm hakları verilen Stephen Sprouse, Onun sanatı üzerine temellendirdiği birbirinden farklı koleksiyonlar tasarlamıştır. 1988 tarihli *Kamuflaj* serisi bunlardan biridir. Vivienne Tam tarafından tasarlanan, Mao Zadong'un tekrarlı resimlerinin basılı olduğu gösterişli tasarımlar ve Jean-Charles de Castelbajac'ın *Campbell Konserveleri*'ni, usta ressamların resimlerinin cafcıflı reproduksiyonlarını veya çizgi film karakterlerini ihtiva eden tasarımları Andy Warhol'a birer saygı gösterisi niteliğinde olmuştur. Gianni Versace'nin Pop Art giysileri lüks ve en göz alıcı tasarımlar olarak dikkat çekmiştir. Versace'nin yine Warhol'dan esinlendiği *Marilyn Monroe elbisesi* (1991) ve Roy Lichtenstein'in *Whaam!* adlı çalışmasından esinlendiği *Whaam! elbisesi* (1996), Pop Art'ın kitsch, ironi ve güzellik karışımını çok iyi yansıtan tasarımlar arasında yer almıştır (Milosch, 1999: 97). Lichtenstein'in *Whaam!* adlı eserinden ilham alan bir diğer modacı da Moschino'dur.

Şekil-338: Franco Moschino, *Wham! Elbisesi*, 1988.



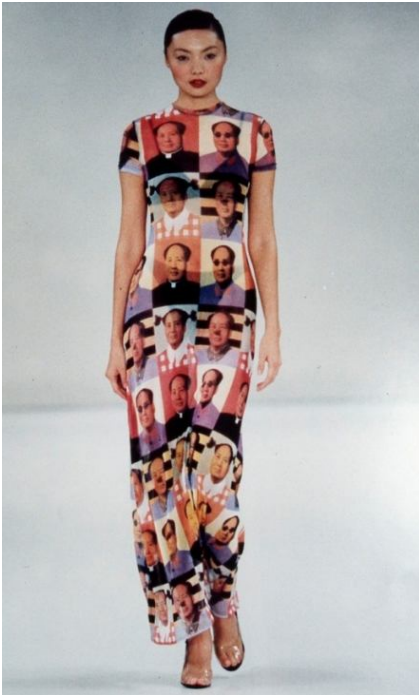
Kaynak: Evans, 1998a: 83.

Şekil-339: Gianni Versace, *Warhol Dress*, İlkbahar / Yaz, 1991.



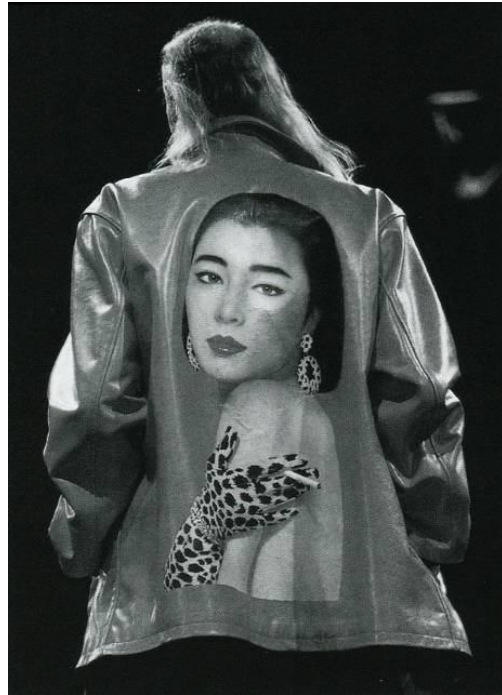
Kaynak: Worsley, 2011: 135.

Şekil-340: Vivienne Tam, *Mao Koleksiyonu*, 1994.



Kaynak: Sanal, 2012.

Şekil-341: Yohji Yamamoto, Pop Art Etkili Hollywood Tarzı Asya Güzelliğini İşlediği Ceket, Sonbahar / Kış 1991/92.



Kaynak: Mendes ve De la Haye, 2010: 273.

Pop Art ve moda etkileşimi günümüzde de yoğun biçimde görülmektedir. Örneğin, 2003'te *Superflat* isimli kendine ait Pop tarzıyla tanınan Japon sanatçı Takashi Murakami (1962-) Louis Vuitton'da çalışan modacı Marc Jacobs ile işbirliği yapmış ve parlak renkleri ve çizgi film tarzı estetiği ile Vuitton giysi aksesuarlarına yeni bir soluk getirmiştir (Worsley, 2011: 135).

Modacıların ilham aldığı ve büyük oranda kullandığı bir diğer sanat akımı Op Art'tır. Op Art uygulayıcılarının işleri, algısal bir belirsizliktir ve sıklıkla, renkte ustaca yapılmış hileler veya siyah-beyaz motifler ve çizgiler aracılığıyla baş döndürücü bir hareket izlenimi uyandırmıştır. Bu optik illüzyonların grafik sadeliği, Op Art'ın tekstile ve moda tasarımına uyarlanmasını mümkün kılmıştır (Buxbaum, 1999d: 90). Moda dünyası Op Art'ı benimsemiştir. Özellikle 1965'ten sonra siyah beyaz zıtlığı ve geometrik desenlerden yararlanan Op Art modası tekstil tasarımlarında ve aksesuarlarda kendini göstermiştir (Komsuoğlu vd., 1986: 28).

Şekil-342: Rudi Gernreich, Hayvan Desenli Op-Art Giysi Tasarımları, 1966.



Kaynak: Buxbaum, 1999d: 91.

Yves Saint Laurent 1963'te *Op Art* görünümünü moda dünyasına sunmuştur (Buxbaum, 1999d: 90). Amerikalı bir elbise üreticisi Larry Aldrich (1906-2001) ise,

Op Art sanatçısı Bridget Riley'in eserlerinden esinlenilerek üretilen kumaşlardan yapılmış elbiseleri piyasaya sürmüştür. 1963-1966 arasında sadece moda değil çok sayıda kaplama kumaş ve duvar kâğıdı tasarımları vb. Riley'in eserlerinden izler taşımıştır. Mary Quant 1966'da siyah beyaz çizgili Op Art ceketini tasarlamıştır (Worsley, 2011: 135).

1966'da *Neue Mode* dergisi Op Art modasını şöyle tanımlamıştır: “Baskı desenlerdeki bu yeni dalga Op Art diye adlandırılmaktadır. Bu akımda romantizmden eser yoktur. Çarpıtılmış geometrik desenler, bu çarpıcı ve göz alıcı tarzın tipik özellikleridir. Gerek helezon biçiminde desenler gerekse stilize edilmiş daireler veya dikdörtgenler, beyaz üzerine siyah renk olacak biçimde tasarlanmıştır. Bu moda, özellikle 20'li yaşlardaki gençlerde büyük ilgi uyandırmıştır” (Buxbaum, 1999d: 90).

Şekil-343 ve 344: Gae Aulenti Tarafından Tasarlanan ve Centro Fly Tarafından Üretilen Op Art *Siyah ve Beyaz* Katlanan Sandalyeler (solda), 1966 ve Bu Eserin Etkisinde Bir İtalyan Giysi Tasarımı, 1966.



Kaynak: Garner, 2003: 78.



Kaynak: Yapp, 2005f: 246.

Şekil-345: Carnaby Caddesinde Op Art Elbiseleriyle Salınan İki Manken, 1965.



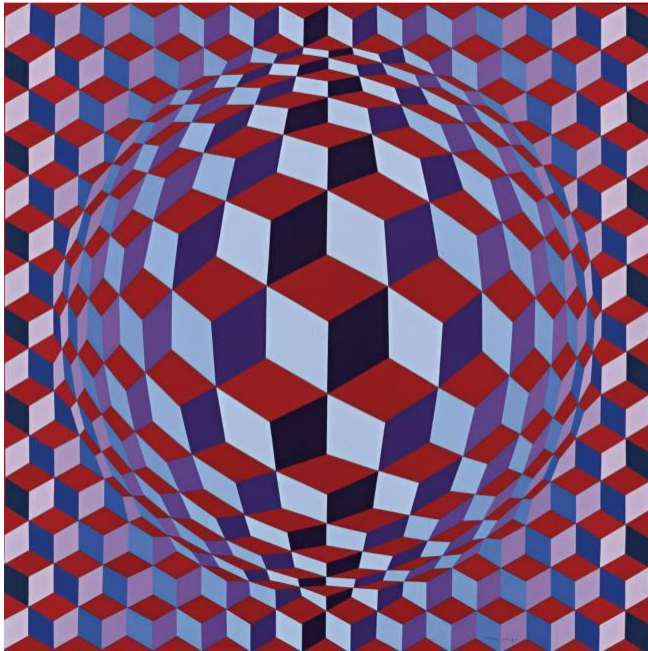
Kaynak: Kitchen-Smith, 1998: 113.

Şekil-346: Op Art'ın Günümüze Yansımaları, Givenchy İlkbahar / Yaz 2010 Koleksiyonu.



Kaynak: Worsley, 2011: 134.

Şekil-347: Victor Vasarely, *Chey-N*.



Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x70 cm, Kaynak: "Sanal", 2013.

Şekil-348: Issey Miyake, Sonbahar / Kış 2011/12.



Kaynak: "Sanal", 2013.

1930'lara dayanan modada sürrealist görünüm moda ve Sürrealizm arasında bir aşk ilişkisine dönüşmüş ve bu ilişki yıllarca varlığını sürdürerek pek çok modacıya ilham kaynağı olmuştur. Yves Saint Laurent ve İtalyan moda tasarımcısı Franco Moschino şüphesiz moda ve Sürrealizm ilişkisinin mimarı Schiaparelli'den en çok etkilenen tasarımcılar olmuşlardır. Laurent, 1980'de *Les Yeux d'Elsa* adını verdiği nakışlı bir tasarımı ile Schiaparelli'ye olan hayranlığını dile getirmiştir. Aynı zamanda çok sayıda büyük sanatçıya fantastik nakışları aracılığıyla saygı gösterisinde bulunmuştur. Fransız sürrealist ressam ve heykeltıraş Georges Braque'ın sıklıkla resmettiği güvercinleri Laurent'in bir tasarımına konu olurken İspanyol sürrealist ressam Dali'nin meşhur *Dudaklar*'ı pullarla süslenmiş bir ceketinde resmedilmiştir (Evans, 1998a: 82-83). René Magritte de eserlerinden sıklıkla ilham alınarak koleksiyonlar oluşturulan bir sürrealist bir sanatçıdır. Martin (1996: 53) Magritte'in ayak biçimindeki ayakkabı resimlerini Foucault'un, benzerlik ve gerçeği ifade etme açılarından ele aldığını aktarmıştır. Pek çok modacı Magritte'ten ilham alarak ayak biçiminde ayakkabı tasarımları yapmıştır. Versiyonlarını günümüzde de görmek mümkündür. Martin bu durumu, giyim eşyasını önce resmin gözler önüne serdiği sonra modanın, sanatın izinden gittiği şeklinde bir ifadeyle yorumlamıştır.

Şekil-349: Georges Braque, *The Birds*, 1953.



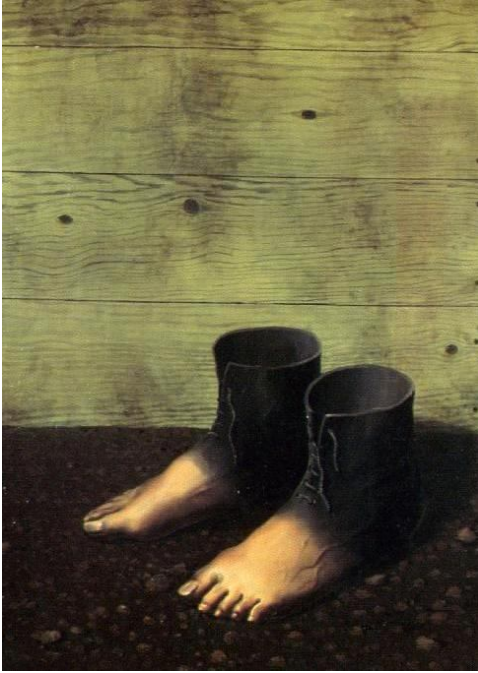
347x501 cm. Louvre Müzesi, Paris, Kaynak: "Sanal", 2012.

Şekil-350: Yves Saint Laurent, 1988.



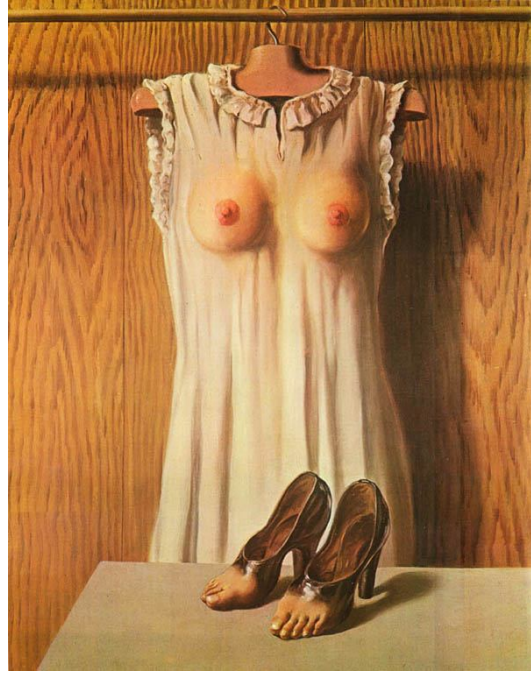
Kaynak: Evans, 1998a: 75.

Şekil-351: René Magritte, *Kırmızı Model*, 1935.



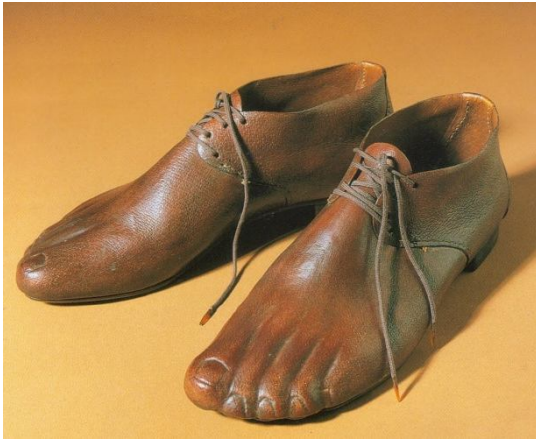
Kaynak: Derrida, 2009: 312.

Şekil-352: René Magritte, *Yatak Odasında Felsefe*, 1947.



Kaynak: Derrida, 2009: 312.

Şekil-353: Pierre Cardin, *Erkek Ayakkabıları*, 1986.



Kaynak: Martin, 1996: 97.

Şekil-354: Vivienne Westwood, *Yüksek Topuklar*, İlkbahar / Yaz 2000.



Kaynak: Fukai ve Suoh, 2002: 607.

Bazı modacılar çoğunlukla, modanın sınırlarını doğal espri duygusuyla eritme eğilimi göstermişlerdir. Örneğin İngiliz moda tasarımcısı Paul Smith sık sık gazete montajları ve meyve, balık vb. baskılı kâğıtların fotografik tekrarlarını kullanmıştır. Vivienne Westwood'un tasarımlarında görülen takviyeli kabarık etekler, sürrealist eserlerde görülen bedende biçim bozmayı yansıtır. İrlandalı şapka tasarımcısı Philip

Treacy (1967-) tasarımlarında sürrealist fanteziler yaratmış ve bunu yaparken de İngiliz moda tasarımcısı John Galliano gibi isimlerle çalışmıştır (Evans, 1998a: 83). 1997’de İngiliz alışveriş merkezi Selfridges, sürrealist vitrin dekorasyonu yaratmaları için John Galliano ve Moschino’yu görevlendirmiştir. Moschino ve Viktor & Rolf, her ikisi de 2009 koleksiyonları için René Magritte’in eserlerinin temalarından olan, pipo, bulutlar ve melon şapka motiflerine yer vermiştir (Worsley, 2011: 89). Moda giderek daha çok, kaynağını geçmişten alan bir olgu olmaktadır. Sürrealizm bir etki olarak ilgi görmeye ve ilham vermeye devam etmektedir (Evans, 1998a: 83).

Postmodern moda yaratımlarında, eklektik bir anlayışla, tarihsel süreçlere ve geçmiş sanat akımlarına göndermeler yapıldığı görülmüştür. Bu yönde sanattan esinlenen modacılar arasında özellikle Vivienne Westwood, koleksiyonlarında *resim geleneğini* cesaretli bir biçimde yorumlamada başarılı olmuştur. François Boucher (1703-1770), Ingrid ve Tissot’un vb. bayan temsilcisi olarak Westwood, korse, krinolin ve tarlatanları yeniden diriltmiştir. Bir aylaklık yaşamına ait kadınsı sembollerin, kostüm tarihi kataloglarında sonsuza dek gizlendikleri ve sadece müzelerin camlı dolaplarında sergilendikleri varsayılmıştır. Oysa Westwood’un elinde, Louvre Sarayının kare avlusunda (Cour Carrée) yeniden boy göstermiştir (Simon, 1995: 235). Westwood’un, bir dış giyim olarak, yeniden gündeme getirdiği korseler, onun en kendine özgü tasarımları arasında sayılmaktadır. Bu korseler, üzerlerindeki resimli baskılarla yansıttıkları dönem itibariyle romantik ve retro bir tarz sergilemiştir. Bunlardan bir tanesi Fransız ressam François Boucher’in *Daphnis ve Chloe* isimli eserinden esinlenerek hazırladığı *Boucher Korsesi*’dir (“Sanal”, 2011). Westwood 1994 defilesinde Franz-Xaver Winterhalter’dan (1805-1873) ve İkinci İmparatorluğun diğer sanatçılarından alıntılar yapmıştır (Lehmann, 2010: 32).

Büyük bir olasılıkla, seksenli yıllarda Doğu’nun etkisiyle ortaya çıkan minimalist yaklaşıma bir tepki olarak biçimlenen bu *geçmişin imgelerine başvurma* olayı, tutucu bir tepki göstererek ait olduğumuz ve bugünkü varoluşumuz bakımından tarihimizin ne denli önemli olduğunu göstermiştir. Westwood’un yanı sıra John Galliano da çılgınca kostümler ve akıl almaz ayrıntılarla kimi zaman belirli bir yüzyılın, sözgelimi on dokuzuncu yüzyılın havasını, zaman zaman da bir dönemin örneğin on sekizinci yüzyılın anlayışını yansıtmak istemişlerdir. Beğeniden yana olan, antikaya ya da portre resimlerine ilgi duyan bu modacılar, tarihten

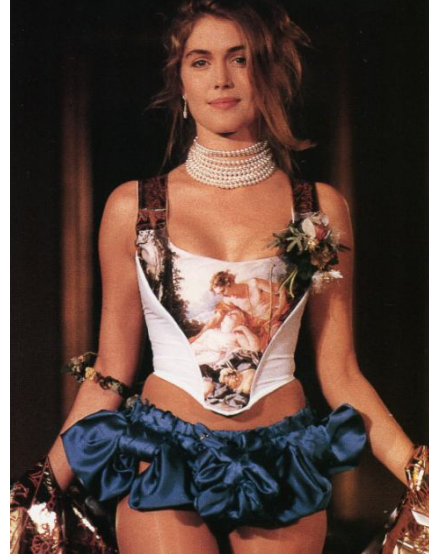
beslenirken onu yalnızca estetik bir değer kaynağı olarak değil, aynı zamanda ideolojik ve ahlakî bir değer kaynağı olarak görmüşlerdir (Givry, 1998: 26-27).

Şekil-355: François Boucher, *Daphnis ve Chloe*, 1743-45.



(Detay), Tuval Üzerine Yağlıboya, 109.5x154.8 cm, Kaynak: "Sanal", 2011.

Şekil-356: Vivienne Westwood, *Portre Koleksiyon*'dan *Boucher Korsesi*, 1990/91.



Kaynak: Richards, 1998c: 28.

Şekil-357: J. A. Dominique Ingres, *Prenses Broglie'nin Portresi*, 1853.



Metropolitan Sanat Müzesi, New York, Kaynak: Givry, 1998: 30.

Şekil-358: John Galliano, Ingres'den Esinlendiği Bir Giysi Tasarımı.



Kaynak: Givry, 1998: 31.

Şekil-359: John Galliano, Gustav Klimt ve Sonia Delaunay'ın Resimlerinden İlham Aldığı Kumaş İşlemesiyle Dior İçin Bir Haute Couture Tasarım, İlkbahar / Yaz 1997.



Kaynak: Mendes ve De la Haye, 2010: 272.

Çağdaş moda tasarımcıları gün geçtikçe daha çok geçmiş dönemlerin veya kendi dönemlerinin sanat akımlarından ve bu dönemlerin sanatçıların yarattığı eserlerden esinlenerek giysiler ve aksesuarlar tasarlamaktadırlar. Sözcüğümlü son dönemlerde Picasso, Van Gogh, Piet Mondrian, René Magritte, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Jackson Pollock vb. pek çok sanatçının eserleri moda yaratımlarına ilham kaynağı olmuş, bu sanatçıların anısına koleksiyonlar hazırlanmıştır. Jackson Pollock'un Soyut Dışavurumcu hareketli resimleri, giysilerden aksesuarlara, ev eşyalarına kadar çoğu endüstriyel ürünün dış yüzeyini süslemiştir. İlginç kostümleriyle oldukça dikkat çeken ünlü şarkıcı Lady Gaga'nın, Frank Fernandez (1986-) tarafından çiğ etten tasarlanmış 2010 tarihli elbisesi, çok konuşulmuş ve vejeteryan kesimin tepkisini çekmiştir. Bu tasarım, sanatçı Jana Sterbak'in 1987 tarihli *Vanitas: Albino İştahsızlık İçin Çiğ Et Elbise* isimli eserini çağrıştırmaktadır. Burada aynı zamanda, çift taraflı bir esinlenme söz konusudur. Sterbak, bu eserini oluştururken bir giysi formundan yararlanmış, Fernandez de tasarımını gerçekleştirirken bu giysi formundan oluşturulmuş eserden yararlanmışır.

Şekil-360: Jackson Pollock, II Numara, 1948.



Kaynak: "Sanal", 2011.

Şekil-361: Ashley Rowe, Sonbahar / Kış 2010.



Kaynak: "Sanal", 2011.

Şekil-362: Vincent Van Gogh, Vazoda On İki Ayçiçeği, 1888.



Kaynak: Beaujean, 2005: 55.

Şekil-363: Rodarte, İlkbahar / Yaz 2012.

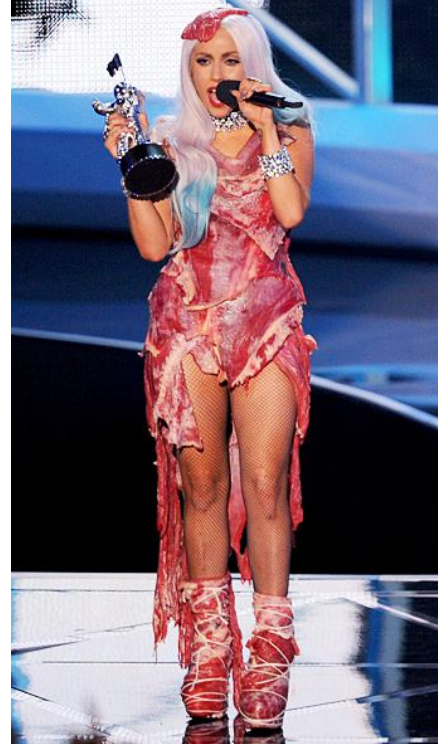


Kaynak: "Sanal", 2013.

Şekil-364 ve 365: Jana Sterbak, *Vanitas: Albino İştahsızlık İçin Çiğ Et Elbise*, 1987 (solda) ve Frank Fernandez, *Lady Gaga İçin Çiğ Et Elbise Tasarımı*, 2010.



Paris Modern Sanat Müzesi, Kaynak: “Sanal”, 2011.



Kaynak: “Sanal”, 2011.

Damien Hirst gibi son dönemin en dikkat çekici sanatçılarından yola çıkılarak üretilen tasarımlar, günümüzün görüntüsel esinlenme açısından sanat ve moda etkileşimini örnekleyen yaratımları arasında sayılabilir. Damien Hirst, 1960’ların Andy Warhol’u gibi sanatı ve sanatın dâhil olduğu tüm alanları etkisi altına almış ve sanatın popüler kültür hizmetine sunulmasını bir kez daha vurgulamıştır. Eserleri pek çok moda ve aksesuar tasarımcısı tarafından “gündelik nesnelere” uyarlanmıştır.

Şekil-366: Damien Hirst, *Büyük Patlama*, 2006.



Tuval Üzerine Kelebekler ve Ev Yapımı Yıldız Boya, 213.4x213.4cm, Kaynak: "Sanal", 2011.

Şekil-367: Damien Hirst, *Güzel İç Klostrofobi Resmi*, 2008.



Tuval Üzerine Ev Yapımı Tutkal, 243.8x213.4 cm, Kaynak: "Sanal", 2011.

Şekil-368: Damien Hirst, Levi's İçin Giysi Tasarımları.



Kaynak: "Sanal", 2011.

Şekil-369: Damien Hirst, Trençkot Tasarımı, Libertine İlkbahar / Yaz 2005.



Kaynak: "Sanal", 2011.

Şekil-370: Hirst'ün Eserlerinden İlham Alınan Çeşitli Moda Unsurları.



Kaynak: "Sanal", 2011.

Şekil-371: Damien Hirst, Flumequine, 2007.



Oyma Baskı, 116.84x83.36 cm, Kaynak: "Sanal", 2011.

Şekil-372: Damien Hirst, Manolo Blahnik Ayakkabı Markası İçin Bot Tasarımı, 2002.



Kaynak: "Sanal", 2011.

Günümüzde, belki direkt etkilenme grubuna girmese de bazı moda ve sanat eserleri arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Sanatçıların ve modacıların ortak bir ruhla meydana getirdikleri bu yapıtlar, ilk bakışta birbirlerini taklit ettikleri

izlenimini uyandırabilir. Aşağıda bu anlamda yan yana getirilmiş bazı yaratımlara yer verilmiştir.

Şekil-373: Henri Matisse, Melez Dansçı, 1950 ve Mariska Karasz, Günlük Giysi, 1927.



Henri Matisse, *Melez Dansçı*: Guaş, Kolaj, 295.5x154 cm. Matisse Müzesi, Nice; Mariska Karasz, *Günlük Giysi*: Metropolitan Sanat Müzesi, New York, Kaynak: Givry, 1998: 28-29.

Şekil-374: Picasso, Oturan Adam, 1917 ve Christian Francis Roth, Giysi, Bahar 1991.



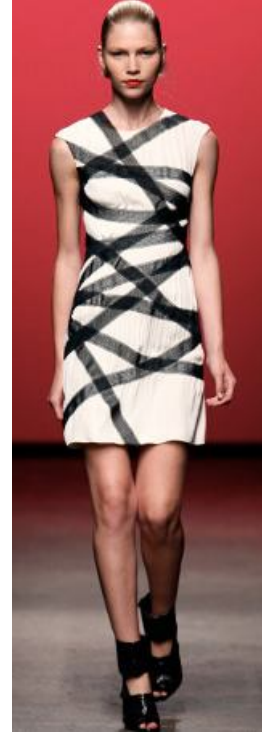
Picasso, *Oturan Adam*: Tuval Üzerine Yağlıboya, 104.2x54.2 cm. Picasso Müzesi Barcelona, Kaynak: Givry, 1998: 32-33.

Şekil-375: Man Ray, *Vénus Restaurée*, 1971.



Hazır Nesne, 71 x 41 x 28 cm, Kaynak: "Sanal", 2011.

Şekil-376: Thakoon, İlkbahar 2009.



Kaynak: "Sanal", 2011.

Şekil-377: Sol Le Witt, *Duvar Zemin Plakası I*, 1976.



Boyalı Tahta, 109.9x109.9x109.9 cm, Kaynak: "Sanal", 2011.

Şekil-378: Yves Saint Laurent, İlkbahar 2009.



Kaynak: "Sanal", 2011.

Şekil-379: Kevin Francis Gray,
Sıkı Tutun, 2006.



Fiberglas Reçine, Cam Kristal Boncuk, 83x100 cm, Kaynak: "Sanal", 2011.

Şekil-380: Costume Dept., Kakül Kapüşon, Sonbahar / Kış 2009.



Kaynak: "Sanal", 2011.

Şekil-381: Paul McCarthy,
Blockhead, Enstalasyon, 2003.



Kaynak: "Sanal", 2011.

Şekil-382: Junya Watanabe,
Sonbahar / Kış 2009.



Kaynak: "Sanal", 2011.

Şekil-383: Hermann Nitsch, 1960'lardan Vahşet İçinde Bir Performans.



Kaynak: "Sanal", 2012.

Şekil-384: Charlie le Mindu, Sonbahar / Kış 2011.



Kaynak: "Sanal", 2012.

Moda endüstrisi ve sanat arasındaki uzlaşma özellikle 1980'ler ve 1990'larda sanatçılar ve modacılar arasındaki işbirlikleri ile de kendini göstermiştir. Modaepleri sanatsal açıdan saygınlıklarını artırmak için tanınmış sanatçıları işe almaya başlamıştır. Örneğin Cindy Sherman, Comme Des Garçons için Nan Goldin (1953-) ise Helmut Lang ve Matsuda için moda fotoğrafları çekmiştir. Tracey Emin (1963-), Vivienne Westwood için reklâm kampanyası hazırlamıştır. Julian Schnabel Azzedine Alaia'nın, Frank Gehry (1929-) ise Issey Miyake'nin dükkânlarının iç dekorasyonunu yapmıştır. Hugo Boss, Guggenheim müzesinin işbirliği ile bir sanat ödülü tesis etmiş; Calvin Klein birçok serginin sponsorluğunu yapmış ve Gucci, heykeltıraş Richard Serra ve performans sanatçısı Vanessa Beecroft'un sponsorluğunu yapmıştır (Svendsen, 2008: 96). *Vogue*'un 2000 Ocak sayısı için Tracey Emin, Marc Quinn (1964-) ve Chapman kardeşler Kate Moss'un portrelerini ve heykellerini yapmıştır (Svendsen, 2008: 99). Yine 20. yüzyılın sonuna doğru, Tony Cragg ve Karl Lagerfeld, Mario Merz ve Jil Sander, Damien Hirst ve Miuccia Prada, Oliver Herring ve Rei Kawakubo, Jenny Holzer ve Helmut Lang, Roy Lichtenstein ve Gianni Versace ikililerinin yaratıcı işbirlikleri, görüntüler ve nesnelere, fikirlere ve mekânlar girdabında tutkuyla gerçekleştirilmiştir (Celant, 1996a: 142). Yanı sıra Keith Haring ve Vivienne Westwood (1980'ler) ve 2000'li yıllarda Takashi Murakami ve Marc Jacobs; Stephen Sprouse ve Marc Jacobs işbirliklerinde

olduğu gibi sanatçı-modacı etkileşimleri varlığını sürdürmektedir (Worsley, 2011: 33, 135).

Moda ve sanat arasındaki etkileşim, modanın sanatsal bir anlatım olarak mimari öğelerden ilham almasında da kendini sıklıkla göstermiştir. İlk bakışta modanın mekân tasarımıyla olan bağlantısı tuhaf gibi görünse de, pilileme, zımbalama, kesim ve drape gibi dikiş teknikleri yapı dizaynına dâhil edilirken, giysiler *giyilebilir yapılar* hâline getirilmiştir. Aslında birkaç yerde moda ve tasarım dersleri sanat okullarından, sanat tarihi ve tekstil bölümlerinden kaldırılıp, mimarlık fakültelerine yerleştirilmiş ve tasarım, inşa edilmiş çevreyle bağdaştırılmıştır. Bu, üç boyutlu giysi ve moda elementlerini ön plana çıkarmıştır. Moda ve mimari giderek daha çok birbirine geçmektedir (Craik, 2009: 174-175).

“Sanat, moda ve mimari arasında çok sayıda alışveriş gerçekleşmektedir. Bu üç disiplinin, birbirini cezbetmek için ortak tutkular çevresinde dönüyorlarmış gibi görünmeleri, yaşamın sanatı tamamen dönüştürdüğünü anlamamıza yardımcı olur”. Aralarındaki ilişki yoğundur. Sanatçılar, modacıların da ilgi odağı olan *fantezi ve tutku* temalarını kullanmaktan zevk alırken, mimarlar sanatsal prensiplerin fiziksel göstergesi olan yeni biçimler yaratmak için sanatı kullanırlar, diğer taraftan modacılar ise sanatın *hayalgücü, yapı ve kimlik* yorumlamalarını ödünç alırlar (Quinn, 2003b: 133)

Bu farklı estetik alanlar, döneminin estetik ruhunun *bal kabı* çevresinde farklı sanatsal biçimlerdeki tadı yakalamak için dönüp duran, her biri diğerinden alıntılar yapan, etkileşim hâlinde olan, ancak kendi karakteristiğini de koruyan arılara benzemektedir. Moda; sanat ve mimari gibi komşu estetik alanları, kendi sınırlarını genişletmek ve diğer sanatsal biçimlerde kodlanmış olan estetik gelenekleri egzajere etmek için kullanmaktadır. Moda tasarımı bu kavramları, baskın sanatsal hayalgücü, sistemler ve kimlik kavramları temeline oturtarak onları giysi ve beden dekorasyonu temalarına aktarmaktadır (Quinn, 2003a: 136). Bu fiziksel biçimlere dönüştürmede moda, beden ve sosyal alan -özel ve kamu kapsamı- arasındaki ilişkiyi tanımlamaya çalışır (Quinn, 2003b: 135).

Bu bağlar ve birleşmelere rağmen, mimaride modayı dışlayan görüşler de olmuştur. Modernizmin gelişiminde sanat, mimari ve moda arasında kuşkusuz bağlantılar olmasına rağmen, mimari bazen tasarım ve inşaatçılıkta kısa ömürlü

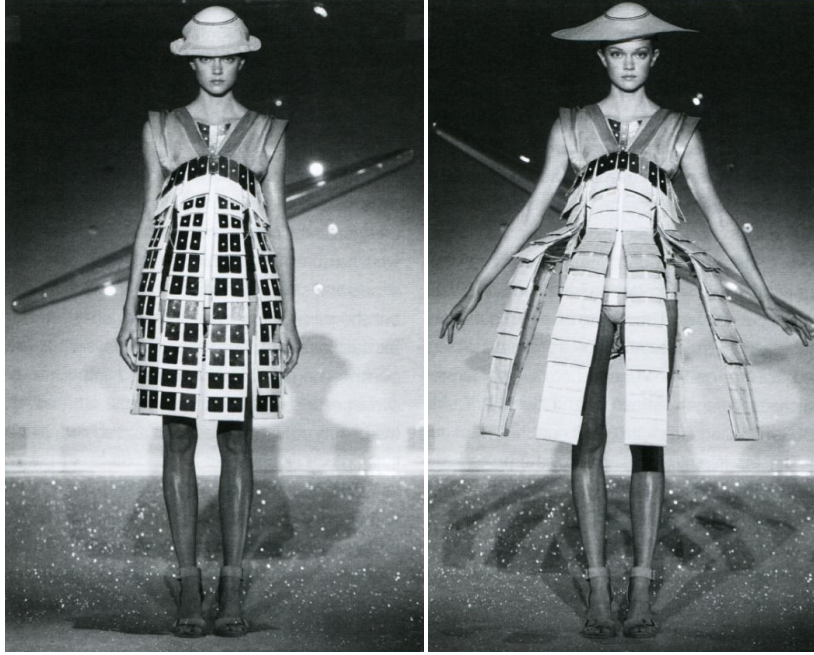
modaları hor görmüştür (Craik, 2009: 175). Bu karşı görüş sahiplerinden biri mimar Le Corbusier'dir (1887-1965). Corbusier dış mekânın *daha derin* dışavurumlarını karakterize eden *özü* araştırmıştır. Tarz farklılıklarının ve sadece ilüzyon ve sahte tavırlardan ibaret olan gelip geçici *moda saçmalıklarının* (ciddiyetsizlikleri) ilgi alanına girmediğini ifade etmiştir (Aktaran: Wigley, 2001: 38).

Sanat, mimari ve moda arasındaki yoğun ilişki, avangard mimarların zar yapıları ve mobil inşaatlar yaratmak için moda tasarımı prensiplerini kullandığı postmodernist kültürde daha da ön plana çıkmıştır (Quinn, 2003b: 4). Aynı şekilde çoğu avangard moda tasarımcısının, sanat ve moda tarihinden olduğu kadar, hem yapısal hem de mekânsal mimari ilkelerinden etkilendiği açıktır. Bu etkilenmeyi Quinn'in (2003b: 5) giysi tanımlamasından da çıkarmak mümkündür: "Giysiler, beden ve içgiyim üzerinde sarmalanırlar, dış giyim ve ceketler bedenin dış dolgusunu oluştururlar. Bu sistemde giysilerin sadece bir giyinme biçiminden daha fazlası olduğu söylenebilir. Onlar hem kendi kimliğimizi hem de toplumdaki yerimizi belirleyen -özel alanlar ve kamu alanları arasındaki ilişkiyi tartışan- bir yapıyı oluştururlar".

Moda ve mimari uygulamalarındaki benzerlikler, özel ve kamu alanları arasında farklı şekiller ve ilişkiler meydana getirmek adına kat kat örtülme ve yapılandırma vasıtasıyla tanımlandığından, bu iki alan giderek daha çok ortak bir ilkeler serisini paylaşmaktadırlar (Aktaran: Craik, 2009: 177). Her ikisi de kitle, hacim, hudutlar ve akışla uğraşmakta, her ikisi de dekonstrüksiyonist ilkeleri gözetmekte, her ikisi de yeni teknolojiler, lifler ve işlemlerdeki gelişmelere dâhil olmakta, her ikisi de ağırlıklı olarak kent alanı ve yaşam tarzının perde arkasından etkilenmekte ve onlar hakkında tartışmaktadır (Craik, 2009: 177).

Hüseyin Çağlayan pek çok koleksiyonunda, hem tıpkı mimari yapılar gibi bedenin etrafında bir yapı iskelesi gibi kurulup inşa edilmesi hem de podyumda şekil değiştirerek uzamsal bir estetik sergilemesi açısından mimariyi anımsatan tasarımlar sunmuştur. Van Twist'in de (2005: 6) belirttiği gibi Çağlayan mimari, sanat ve moda arasındaki sınırları zorlayan tasarımcılar arasında önemli bir tutmaktadır. 2007 ilkbahar / yaz şovu onun mimari unsurları *sanatına* entegre edişini örnekleyen çalışmalarına örnek gösterilebilir.

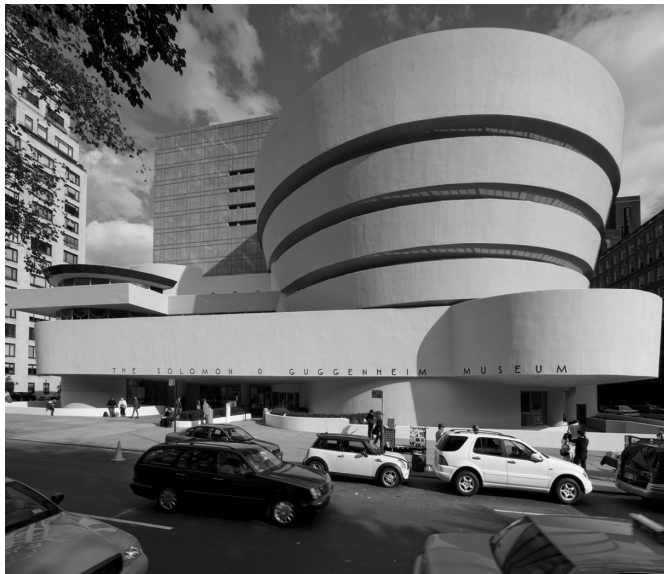
Şekil-385: Hüseyin Çağlayan, Podyumda Şekil Değiştirerek Uzamsal Bir Estetik Sergileyen 2007 İlkbahar / Yaz Şovu.



Kaynak: Craik, 2009: 176.

Doğrudan bir mimarın etkisinde kalınarak hazırlanmış kreasyonlar da vardır. Rick Owens'ın (1961-) Frank Lloyd Wright'tan (1867-1959) ilham aldığı 2012/13 sonbahar / kış koleksiyonu ve Sarah Burton'un (1974-) Antoni Gaudi'den (1852-1926) ilham aldığı 2012 ilkbahar / yaz koleksiyonu bunlara örnek gösterilebilir.

Şekil-386 ve 387: Frank Lloyd Wright, Solomon Guggenheim Müzesi Tasarımı (solda) ve Rick Owens, Wright'tan İlham Aldığı 2012/13 Sonbahar / Kış Koleksiyonu.



Kaynak: "Sanal", 2012.



Kaynak: "Sanal", 2012.

Şekil-388: Antoni Gaudi, *Casa Battlo*.



Barcelona, Kaynak: “Sanal”, 2012.

Şekil-389: Sarah Burton, Antoni Gaudi'den İlham Aldığı 2012 İlkbahar / Yaz Koleksiyonu.



Kaynak: “Sanal”, 2012.

3. 6. Sanat ve Moda İçin Nihai Sözler

Sanat ve moda arasındaki etkileşim, disiplinler arasındaki bir üstünlük arayışından değil, her birinin sahip olduğu ifade tarzının sınırlarını genişletme teşebbüsünden ve birbirlerinin değerlerine yakınlık duymalarından gelmektedir. Çoğu durumda hem sanatçı hem de moda tasarımcısı, arabulucu bir sahada yaratıcılıklarını birleştirecek bir benzerlik arayışında kendi genel tanımlarına ters düşmektedirler. Onların ortak yönlerini anlamının anahtarı, dillerini bütünleştiren özgürleştirici işlemin çekiciliğinde yatmaktadır. Hem sanatçılar hem de modacılar, bir araya geldikleri ve birbirlerine ayna tuttıkları ortak bir nokta bulmak için çabalamaktadırlar. Bu, sanat ve moda kimlikleri için alışılmadık ve umulmadık bir taklit eylemine yol açmaktadır (Celant, 1996a: 145).

Yüz yıl önce sanat ve moda arasındaki ilişki, zihinsel görüntünün duyuşal etkisi olan bir bileşik duygu dünyasında araştırılmıştır. Günümüzde insanlar sanatı ve modayı, çağdaş sanat ve çağdaş moda için eşit derecede önemli olan beden, cinsiyet ve kimlik gibi konular vasıtasıyla birbirine bağlama eğilimindedirler (Martin, 1999:

153). Bu benzerliklere rağmen Craik'e (2009: 175) göre, moda ve diğer estetik biçimler arasında (sadece sanat ve mimari değil aynı zamanda fotoğraf, sinema, tasarım, müzik ve müze sergilerine yeni yaklaşımlar vb.) hâlâ çelişik duygular içeren bir ilişki söz konusudur.

Martin (1999: 153) bunu, sanat ve modanın aynı amaçlar ve kriterler için kafa kafaya vermeyen iki farklı alan olmasına, bunun sebebini de modanın ticari olması ve bu yüzden de sisteminin, sanat sistemi ve kültüründen farklı işlemesine bağlamıştır. Martin'e göre moda sadece sanattan nemalanırken ve değişim ve dönüşüm savaşına yüzeysel olarak katılırken, sanat daha derin dürtüler taşımakta ve sosyal ve kültürel değişim tutkusunda daha eleştirel girişimlerde bulunmaktadır.

Sanat ve moda sözcükleri, birbiriyle o denli çelişik içindedir ki bir araya gelmemeleri için büyük çaba gösterilmiştir. Kimi zaman sanatın içinin boşaldığını görmekten, kimi zaman da modanın, kendisiyle ilgili olmayan soylu bir rolü üstlenmesinden korkulmuştur. İnsanın yalnızca gözleriyle dokunabildiği sanat, ezeli ve ebedî olanla eşanlamlıdır; oysa ancak giyildiği zaman varolabilen moda, tam tersine yalnızca o anın yüreğinde iz bırakabilen geçici olanı sürükler peşinden. Aslında sanat ile moda iki kardeştir; biri erkek, diğeri kız; birbirlerine düşmandırlar; estetiğin erdem ve erdemsizliklerini simgelerler. Birinin saygınlığı ve yüceliği öbürünün hafifliğine burun kıvrır. Ama tarihi izleyince görülecektir ki, önsel olarak uzlaşmayan bu iki deyim yolları yine de kesişmiş, dahası aykırı bir biçimde birleşmiştir (Givry, 1998: 16).

International Herald Tribune'da moda editörü olan Suzy Menkes, gerçek modanın işlevsel olması gerektiğini, bu yüzden ya uygulamalı sanat ya da zanâat olarak kabul edilmesi gerektiğini öne sürmüştür. Ona göre eğer bir giysi giyilemez durumda ise, o moda değildir. Ama sanat olabilir (Aktaran: Svendsen, 2008: 107). Svendsen'e (Svendsen, 2008: 107) göre bu, sorunlu bir bakış açısıdır. Menkes giyilemezliği sanat olanla olmayanı ayırt etmek için bir kriter olarak kullanmıştır. Bu, Adorno gibi yazarlar tarafından bulunmuş geleneksel bir kriterdir. Bu kriter ilk olarak Kant tarafından formüle edilmiştir. Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde, özgür güzellik ve bağımlı güzellik ayrımını yapmıştır. Bu ayrım, estetik deneyimin ne ölçüde nesnel bir amaca hizmet ettiğiyle ilgilidir, diğer bir deyişle estetik deneyimin birşey için kullanılıp kullanılmayacağı ile ilgilidir. Kant'a göre estetik

yargıya konu olan bir nesnenin herhangi bir amacı olmamalıdır, nesne ancak bu koşulda gerçek anlamda bir sanat eseri olarak kabul edilebilir veya tamamen estetik bir yargının nesnesi olabilir. Yanı sıra çağdaş sanat kapsamındaki bazı eserler belirgin bir biçimde işlevsel olmaya çalışmaktadır. Sanatın son zamanlardaki gelişimine bakılacak olursa, işlevsizliğin sanat için işlevsiz bir kriter hâline geldiği görülür.

Modacı Zandra Rhodes'a göre moda, günümüzde üretilen sanata nazaran zamanı yakalamak konusunda daha başarılı, daha sanatsaldır; çünkü moda sanatın büyük ölçüde ilgisini kaybettiği bir güzellik kavramı üzerinde durmaktadır (Aktaran: Svendsen, 2008: 107). Bu, Menkes'in bakış açısına kıyasla daha az sorunlu bir bakış açısı değildir. Rhodes, gerçek sanatın güzellik üzerine odaklanması gerektiğini düşünür ama geçtiğimiz 150-200 yıl içerisinde sanatta, edebiyatta ve felsefede bu bakış açısını şiddetle eleştiren estetik anlayışlar gelişmiştir (Svendsen, 2008: 107).

Nathalie Khan'ın farklı bir yaklaşımı vardır. Ona göre, sözgelimi Margiela'nın eserlerini tasarım değil de sanat yapan özellik, Margiela'nın bu eserlerde, kendisinin de bir parçası olduğu moda endüstrisi üzerine dönüşlü bir yorum yapmasıdır. Bu tür bir dönüşlülük 1980'lerden beri haute couture'da oldukça tercih edilen bir özellik hâline gelmiştir. Belçikalı ve Japon modacıların eserlerinde bu gözlemlenebilir. Sanatçının kendi kullandığı araç üzerine bir söz söylemesi, modern sanattaki dönüşlülükle yakından ilişkilidir. Sanat kuramcısı Clement Greenberg'e göre bu dönüşlülük modern sanatın görevidir; bir sanat türü kendi kimliğini, kendine özgü olanı bulmak, kendini kanıtlamak ve mutlak özerkliğini ilân etmek durumunda kalıyorsa, içinde mutlaka modernizmin özünden bir parça taşır. Her sanat disiplini kendini *eleştirmelidir*, ancak bu şekilde kendi disiplininin özünde ne olduğunu bulabilir ve ancak bu şekilde kendini gerçekleştirmek konusunda bir adım atabilir. Çağdaş avangard modanın, giysileri belirli bir araç olarak ele alarak, bu türden bir araştırma yaptığını söylemek mantıksız olmaz. Öte yandan modern sanat dönüşlülük sürecini tamamladığı zamanlarda moda bu sürece daha yeni başlamıştır. Sanatsal açıdan en gelişmiş giyim modası bile sanatın gerisinde kalır ve moda sanat olarak ele alındığında o kadar da moda değildir. Buna ek olarak dönüşlülük özelliğinin, neyin sanat sayılacağı konusunda gerekli ve yeterli bir kriter olamayacağını söylemek gerekir. İlk olarak, bu tür bir dönüşlülüğe özgü bazı etkinlikler vardır -örneğin

felsefenin felsefesini yapmak- bu etkinliklerin hepsini sanat kategorisine sokmak mantıksız olur. İkincisi, üretilen sanat eserlerinin oldukça büyük bir bölümünde dönüşlü olmak gibi bir temel amaç yoktur (Svendsen, 2008: 107-108).

Öyleyse Sunk Bok Kim'in düşüncesine katılmak daha mantıklıdır; ona göre moda sanattır çünkü moda ve sanat kavramları, iki kavramı da kapsayacak biçimde genişletilmiştir. Geçtiğimiz yüzyılda sanat kavramı o kadar radikal bir biçimde genişletilmiştir ki artık sanatın kapsamına alınamayacak bir nesne veya olay düşünmek zordur. Sanat olan ve olmayan arasında bir çizgi çekmek imkânsızdır. Bu açıdan baktığımızda “moda sanat mıdır?” sorusu lüzumsuzdur. Daha doğrusu bu sorunun ilginç bir yanı kalmamaktadır. Yirminci yüzyılın sanatına ve sanat söylemine bakılacak olursa, büyük ölçüde “bu sanat mıdır?” sorusu üzerinde durulduğu farkedilir. Bir şeyin sanat olup olmadığını sorgulamak yerine birşeyin ne ölçüde iyi veya *zamanı yakalayan* sanat olduğu sorulmalıdır. Bunun ardından da modanın, sanat olarak kabul edildiğinde, ne ölçüde iyi sanat olduğu sorusu sorulmalıdır (Svendsen, 2008: 108).

Svendsen'e (2008: 108) göre modadaki bazı örnekler çağdaş sanatla tamamen aynı düzeydedir. Balenciaga'nın 1950'lerdeki yaratımları, dönemin heykel sanatındaki uzamsal deneylerden daha aşağı kalmamaktadır. Son dönemlerde aktif olan modacılar da sanatsal açıdan yüksek değerde projeler gerçekleştirmişlerdir. Alexander McQueen'in moda şovları buna örnek gösterilebilir. Bu tür gösteriler sanatsal açıdan çok ilgi çekici olmasa da, modanın sanatla eş düzeye geldiği anlara örnek teşkil etmektedir.

Givry'e (1998: 33) göre, sanat, geçici olanın da sağlam bir estetik ve otantik değer olarak kabul edilebileceğini kanıtladığı içindir ki, moda bugünkü soylu konumuna ve saygınlığına kavuşmuştur.

Peki sanat modadan birşey öğrenebilir mi? En azından kendisiyle ilgili birşey öğrenebilir. Oscar Wilde, giyimde modaların olduğu gibi sanatta da modaların varlığından söz etmiştir. Sanat ve modayı ayıran kesin bir çizgi yoktur. Bunun nedeni modanın sanatla aynı düzeye erişmesi değil, sanat dâhil neredeyse herşeyin modanın ilkelerine tabi olmasıdır. Burada kastedilen sanatın zaman zaman sadece modaya uymaya çalışması değildir. Kastedilen, modanın işleyiş biçiminin sanatın gelişiminde oynadığı rolün gittikçe daha önemli hâle gelmesidir (Svendsen, 2008: 108-109).

Adorno, sanatın bilinçsiz bir şekilde modadan kaynaklanan bir etkiye maruz kaldığını iddia eder. Ona göre moda, ticari çıkarlar tarafından yönlendirilse de sanat eserlerinin içine derin bir şekilde nüfuz eder ve bunu sanat eserlerini sömürmeden de gerçekleştirebilir. Picasso'nun ışıkla resim yapması gibi buluşlar haute couture'ün yaptığı deneylerin sanata uyarlanması gibidir. Moda duyu organlarının tarih içindeki gelişimini etkileyen olgulardan biridir. Ayrıca duyuların, sanat eserlerini değerlendirirken bilinçsiz olarak algıladıkları özellikleri de ufak bir ölçüde etkiler (Aktaran: Svendsen, 2008: 109).

Sanat zamanın üstündeki bir boyutta yaşadığına dair yanlış bir izlenim vererek varlığını sürdürürken, moda sanatın zamanla olan bağlarını bilinçdışı bir bilinçle algılayarak gerçekliğini kurar. Sanat da diğer herşey gibi modaya tabîdir. İşte tam da bu yüzden moda, sanatın gerçekte hangi koşullar altında olduğunu *bilindişi bir bilinç* sayesinde bilir. Aynı zamanda Adorno'un *moda olan sanatı* da eleştirdiğini eklemek gerekir. Çünkü moda sanata dair bir gerçeklik oluşturmasının yanısıra sanatın özerkliğini de tehdit eder. Adorno, sanatın modadan üstün tutulabilecek saf birşey olmadığını yazmıştır. Ayrıca sanatın tam anlamıyla sanat olabilmesi için modaya karşı direnç göstermesi gerektiğini de eklemiştir. Diğer bir deyişle, sanat modayla iki ayrı kanaldan ilişki kurmalıdır, bir yandan modanın gücünü tanımalı ve modaya tabî olduğunun bilincinde olmalı, diğer yandan modanın gücüyle bir savaş içine girmelidir. Sanat ve moda ilişkisi, karşılıklı olarak, tabî olma ve direnç gösterme arasında gidip gelen bir ilişki olmalıdır (Svendsen, 2008: 109).

Sanat ve modanın birbirlerine tabî olma ve/veya direnç göstermeleri üzerine, birbirlerine üstün gelmeleri veya aynı dengede durmaları üzerine pek çok yazar görüş bildirmiştir. Bir kesim sanata yüce değerler atfedip modayı kapitalizmin bir halkası olarak kesinlikle dışlarken başka bir kesim çağdaş sanatın meta toplumuna iyiden iyiye kaynadığına dikkat çekerek modanın yükselen gücünü göz ardı edememiştir. Belli bir kesim modayı kapitalist değerlerinden arındırıp salt estetik bir sanat biçimi olarak değerlendirirken başka bir kesim modanın işlevsellikten ayrı düşünülmemeyeceğini vurgulamış ve sanat ile moda arasına bir sınır koymuştur. Bazıları, geçerli olan sanatın artık daha esnek bir çerçevede bulunduğu ve içerisinde pek çok farklı disiplini barındırdığına dikkat çekmiş ve estetik *işlevinin* yanı sıra işlevsel bir sanattan söz eder olmuştur. Neticede gerçek olan bir şey varsa; bu iki

disiplinin değişen tanımları onları birbirlerine yakınlaştırmış, yaratımlarını ortak bir alanda buluşturmuştur.

Sonuç

1945'ten günümüze Batı toplumlarında sanat ve moda etkileşimi konulu bu araştırmada, sanatın moda üzerindeki, modanın da sanat üzerindeki izleri sürülmüştür. Sanat ve modayı aynı çerçevede ele almayı gerektiren bağlamlar üzerinde durulmuştur. 1945 sonrası sanat ve modanın genel hâli ve bu iki alanın birbiriyle olan ilişkisine anlamlı bir okuma yapabilmek için önce yirminci yüzyıl başlarından 1945'e kadar Batı toplumlarında sanat ve modanın durumu genel olarak tanımlanmış ve bu dönemde sanat ve moda arasındaki etkileşim belirlenmiştir. Daha sonra, 1945'ten günümüze Batı toplumlarında sanat ve moda periyodik dönemler olarak ayrı ayrı ele alınmıştır. Neticede İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra gelişen uzun süreçte, sanatın ve modanın dolaylı ve direkt pek çok yoldan birbirini etkilediği ortaya konulmuştur. Avangardizm, postmodernizm, meta estetiği, üretim ve tüketim kavramları, aynı çerçevelerde sanat ve modayı bir araya getiren kavramlar olarak dolaylı bir etkileşimi ifade ederken, sanat yaratımları üzerinde moda, moda yaratımları üzerinde sanata dair rastlanan görsel izler ise direkt sanat ve moda etkileşiminden haber vermiştir. Sanatı ve modayı iç içe sokan bu etkenlerden yola çıkılarak, 1945'ten günümüze Batı toplumlarında sanat ve moda etkileşimi; dolaylı etkileşim olarak, tarihsel süreç ve avangardizm, estetik ve meta toplumu, üretim ve tüketim açılarından; direkt etkileşim olarak görüntüsel esinlenme açısından sanat ve moda etkileşimi şeklinde beş kategoride ele alınmıştır.

Yirminci yüzyılda avangard hareketler, estetik düşünceye gönderme yapan bir devrim yaratmış, sanatın ve tasarımın bütünleşmesine öncülük etmiştir. Yüzyılın ikinci yarısında sanatta ve modada yeni estetik yönelimlerin eş zamanlı olarak gözlemlendiği ortaya konulmuştur. Soyut Dışavurumculuktan Pop Art, Op Art, Fluxus, Kavramsal Sanat, Minimalizm gibi neo-avangard hareketlere ve postmodernizme kadar sanatın tezini, nedenini, gereğini sorgulama yolundaki yeni süreçler; meta olarak sanat veya sanatın metalaştırılmasına tepki olarak doğan sanat akımları; alternatif stüdyo ve sergi mekânları; sanatın temsil edildiği ortamlar üzerinde piyasa stratejilerine bağlı olarak sanat işleriyle sanat yönetimine ait işlerin birbirine

karışması vb. gelişmeler sanatta avangard eğilimleri tanımlamıştır. Alışılmış anlamların değişmesini içeren bir moda yaklaşımı; tasarımların estetik değerini daha çok ön plana çıkaran yeni estetik eğilimlerin geliştirilmesi; modacıların tasarımlarını moda dünyasıyla değil de güncel sanatla bağdaştırmaları, giyilebilecek giysiler yerine sergilerde ve müzelerde sergilenmeye uygun giysiler yaratmaları, moda tasarımlarını bağımsız birer sanat eseri gibi sergilemeleri vb. gelişmeler modada avangard eğilimleri oluşturmuştur. Sanatta ve modada aynı tarihsel süreç ve ilerleme içinde meydana gelen avangard eğilimlerin, bu iki disiplini birbirine yaklaştırdığı tespit edilmiştir. Bununla birlikte bir alandaki avangard eğilimlerin diğer alanı etkisi altına aldığı belirlenmiştir. Bu, genellikle sanatta meydana gelen avangard eğilimlerin, modayı etkilediği şeklinde bir tespit olmuştur. Sözelimi 1960'larda sanatta ortaya çıkan Pop Art, Op Art, Kavramsal Sanat, Minimalist Sanat gibi akımların izlerinin aynı dönemde ve daha sonraki dönemlerde modada görülmesi bu tarz bir etkileşimin örnekleri arasında sayılabilir.

Sanat ve moda kavramları öncelikle yaratım noktasında buluşmaktadır. Sanat yapıtları ve moda ürünlerinin oluşturulması, aynı ifadede karşılık bulmakta, her iki grup da yaratma olarak tanımlanmaktadır. Bu yaratımların her biri özünde birer tasarım varlığıdır ve bu bağlamda estetik faktörü, onları bir araya getirmektedir. Modanın, sanattan farklı olarak işlevsellik gibi bir kriteri karşılması beklenir. Ancak moda, diğer endüstri tasarımlarından daha belirgin bir biçimde *güzel* ve *estetik* olmak gibi bir gerekliliği de ihtiva etmektedir. Bu durum, moda tasarımı gibi tasarım ürünleri için bir bakıma estetik işlevsellik anlamına gelmektedir. Ticari ürün olarak moda ürünlerinin estetiği, *meta estetiği*nde karşılık bulmaktadır. Bir piyasa stratejisi olarak kullanıcının ilgisini taze tutmak amacıyla metanın görüntüsünde meydana getirilen sürekli yenilenme ve değişim, estetik yenilenme şeklinde ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte estetik yenilenme, zaten tam anlamıyla moda olgusunun karşılığıdır. Estetik beğeniler değiştikçe hem sanatta hem de modada aranan yeni estetikler, bu iki disiplini estetik yenilenme bağlamında tekrar bir araya getirmektedir. Örneğin Pop Art akımı, sanatta yeniyi aramanın örneklerinden biri olarak estetik yenilenme bağlamında doğrudan meta toplumuna gönderme yaparken; aynı zamanda spesifik olarak sanatın metalaştırılmasına, tüketim toplumuna, popüler kültüre, kopya ve tekrara, seri üretime ve hazır nesnelere odaklanmış ve bu

kavramları yüceltmıştır. Bu kavramlar, modanın da tabanını oluşturan kavramlardır. Araştırmanın sonucunda sanat ve modanın, bu kavramlar çerçevesinde bir araya geldiği ortaya konulmuştur. Temelleri Frankfurt Okulu'na dayanan kültür endüstrisi kavramı, kültürün kendisini bir endüstri ve her türlü kültür ürününü de birer meta olarak kabul etmiştir. Sanat ve moda, bu meta grubunun içinde yer almaktadır. Kültürün metalaştığı postmodern dönemde kültür ürünlerinin kitle iletişim araçları vasıtasıyla sürekli sergilenmesi, popüler kültürü yüceltmıştır. Kâr odaklı bir toplumu vurgulayan kültür endüstrisi; yukarıda bahsi geçen tüketim toplumu, kitle kültürü, popüler kültür, metalaştırma ve meta estetiği gibi kavramların sanat ve modada ortak çerçevede ön plana çıkmasında etkili olmuştur.

Yanı sıra üretim yöntemleri ve tüketim biçimleri açısından sanat ve modanın paylaştığı ortak yönler belirlenmiş; sanatçıların ve modacıların benzer üretim teknikleriyle yaratımlar gerçekleştirdikleri ve benzer tüketim biçimleri sergileyerek alıcıda birbirine yakın izlenimler bıraktıkları tespit edilmiştir. Bilhassa yirminci yüzyılın ikinci yarısından bu yana sanat ve moda, kendi prosedürlerini belirlemek için belli yöntemleri paylaşmaktadır. Modanın yaratım süreçlerinde, çok sayıda plastik deneyimle ve sanattakine benzeyen bir tarzla, sanatın yaratım süreçlerinde ise tekrarla, seri üretimle, endüstriyel bir ifadeyle karşılaşılmaktadır. Sanat ve moda, tüketim noktasında her ne kadar bazı kesin sınırlara sahip olsalar da, gerek alıcıda uyandırdıkları duygular açısından gerekse alıcıya ulaşma biçimleri açısından benzer nitelikler taşımaktadır. Bazı kaynaklarda sanatın artık bir meta olarak kabul edildiği ve modanın sanat kategorisine dâhil olduğu İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde, bu iki alanın tüketim biçimlerinin iç içe geçtiği yoğun olarak hissedilmiştir. Sanat, yüce değerlerinden arınmış, kapitalizmin yön verdiği bir kültür biçimi olarak kısıtlı bir özgürlükle bağımlı ve eğlence endeksli bir tüketim biçimini ifade etmiştir. Moda ise bir sosyal statü göstergesi olarak gösteriş amaçlı bir tüketim biçimini ifade ederken aynı zamanda postmodern ve avangard yeniliklerle bir piyasa stratejisi olarak kendine sanata ait değerler atfetmiş ve bu yönde tüketim tarzları / sergileme biçimleri benimsemiştir. Özellikle 1980'lerden bu yana modanın sanat mekânları olan müze, galeri ve sergi salonlarında sergilenmeye başladığı, çağdaş sanat alanlarını andıran moda mağazalarının yaygınlık kazandığı, defilelerin birer tiyatro sahnesini andırdığı ve sanatın da moda gibi alıcısına ticari mekânlarda veya sanata

ait olmayan mekânlarda ulaşmaya başladığı ve bir meta olarak seri biçimde tüketildiği belirlenmiştir.

Kuramsal benzerliklerinin yanı sıra daha direkt bir etkileşim olarak; sanat ve moda etkileşimini görselleştiren sanat eserleri ve moda tasarımları üzerinden konu zenginleştirilmiştir. Bu anlamda önce sanatçının moda tasarımcısı olarak çalıştığı veya moda unsurlarını sanatsal yaratımlarında kullandığı, daha sonra modacının sanata ait bir tarzı moda tasarımı üzerinde veya moda sunumunda dekoratif bir unsura dönüştürdüğü durumlar ortaya konulmuştur. Sanatçıların, sanatsal ifadelerini gerçekleştirmede kullandığı materyaller arasında giysiler ve giysi aksesuarları önemli bir yere sahip olmuştur. Giysiler; televizyon, radyo, reklâm, gazete ve dergi gibi kitle iletişim araçlarının gözdesi olarak sanatçıların ilgi odağı hâline gelmiştir. Sanatçılar, modanın kuramsal yönünün yanı sıra görsel yaratımlarından da beslenmiştir. Moda ise çağa ayak uyduran, sürekli yeniyi takip eden, çağının bütün disiplinlerinden ve güncel olan her şeyden etkilenme prensibine endekslenen yapısıyla, gerek döneminde çığır açan sanat akımlarından gerekse geçmiş akımlardan ve bu akımlara ait eserlerden etkilenmiştir. Modacılar, tıpkı sanatçıların modaya ait imge/nesnelere kullanması gibi, yaratımlarında sanata ait imgeleri büyük ölçüde kullanmışlardır. İkon hâline gelmiş birçok sanat görüntüsü, günümüzün moda ürünlerinde de görülebilmektedir. Bazı sanatçıların ün kazanmış eserlerinin görüntüleri ve onların kopyaları çok sayıda moda tasarımı ve aksesuarı üzerine defalarca basılmıştır. Bunlar, moda alıcıları tarafından büyük ilgi görmüş ve ilgi görmeye de devam etmektedir. Aynı biçimde moda ürünleri de günümüzde postmodern ironiyle hareket eden çoğu sanatçı tarafından kullanılmaya devam etmektedir.

Yaşadığımız çağda, sanatın ve modanın tanımı artık çok açık uçludur. Zamanın ruhuna ayak uyduran, değişen estetik beğenilere göre hareket eden birer tasarım varlığı olarak sanat ve modanın birbirini etkilemesi kaçınılmaz bir hâle gelmiştir. Sanat ve moda arasındaki erime hızla artarak devam etmektedir. Yeni arayışlar, sanatçıları ve modacıları ortak alanlarda buluşturmayı ve birbirlerinin alanlarına dâhil etmeyi sürdürmektedir.

Kaynakça

- Abalı, Nurullah (2009). *Geleneksellik ve Modernizm Açısından Kılık Kıyafet* (1.Baskı). İstanbul: İlke Yayıncılık.
- Adaskina, Natalia (Summer 1987). Constructivist fabrics and dress design. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 1 (5), 144-159.
- Affaticati, Andrea (1999). United Colors of Benetton. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by Marguerite Shore). *Icons of Fashion the 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 114-115.
- Alemdar, Korkmaz ve Erdoğan, İrfan (1994). *Popüler Kültür ve İletişim* (1. Baskı). Ankara: Ümit Yayıncılık.
- Alford, Holly Price and Stegemeyer, Anne (2010). *Who's Who in Fashion* (5th Edition). New York: Fairchild Books.
- Alloway, Lawrence (1996). The development of British pop. (Edited by Lucy R. Lippard). *Pop Art*. London: Thames and Hudson, 26-67.
- Anderson, Perry (2002). *Postmodernitenin Kökenleri*. (Çeviren: Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antakyalıoğlu, Zekiye (Ekim 2007). Satılık sanat. *Artist Actual*, 1/2007, 12-15.
- Antmen, Ahu (Kış 2000). A'dan Z'ye 20. yüzyıl sözlüğü. *P. Sanat Kültür Antika*, 1/2000, 8-77.
- Antmen, Ahu (2009). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (2. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arapoğlu, Fırat ve Kıranlar, Öner (2009). 20. yüzyıl avangard ve neo-avangard sanat akımlarında görülen "kolektif estetik" durumunun analizi. *İmece 2009. Uluslararası Katılımlı Güzel Sanatlar ve Tasarım Sempozyumu Bildiri Kitabı*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 13-19.
- Arnason, H. H. and Prather, Marla F. (1998). *A History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography* (4th Edition). London: Thames and Hudson.
- Artun, Ali (2009). Sunuş: Kuramda avangardlar ve Bürger'in avangard kuramı: Peter Bürger. *Avangard Kuramı*. İstanbul: İletişim Yayınları, 7-32.

- Asbaghi, Pandora Tabatabai (1996). Sculpted dress. (Edited by Germano Celant). *Looking at Fashion*. London: Thames and Hudson, 27-29.
- Ash, Juliet (1993). Philosophy on the catwalk: the making & wearing of Vivienne Westwood's clothes. (Edited by Juliet Ash and Elizabeth Wilson). *Chic Thrills: a Fashion Reader*. Berkeley: University of California Press, 167-185.
- Atiker, Erhan (1998). *Modernizm ve Kitle Toplumu* (1. Baskı). Ankara: Vadi Yayınları.
- Back, Kurt W. (1985). Modernism and fashion: a social psychological interpretation. (Edited by Michael R. Solomon). *The Psychology of Fashion*. Lexington, MA: Lexington Books, 3-14.
- Barbara, Anna (2011). *Storie di Architettura Attraverso i Sensi*. (Seconda Edizione). Milano: Postmedia Books.
- Barbarosoğlu, Karabıyık, Fatma (2009). *Modernleşme Sürecinde Moda ve Zihniyet* (4. Baskı). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Barnard, Adam (2004). The legacy of the situationist international: the production of situations of creative resistance. *Capital & Class* 84, 28 (3), 103-124.
- Barnard, Malcolm (2002a). *Fashion as Communication* (2nd Edition). London: Routledge.
- Barnard, Malcolm (2002b). *Sanat Tasarım ve Görsel Kültür*. (Çeviren: Güliz Korkmaz). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Barthes, Roland (2006). *The Language of Fashion*. (Translated by Andy Stafford). Oxford: Berg Publishers.
- Baton, Véronique (Kış 1998-1999). Issey Miyake: Making things. *P. Sanat Kültür Antika*, 1/1998-1999, 38-53.
- Batur, Enis (Bahar 1995). Avant-garde 1945-1995 son yarım yüzyılın sanat akımları, kavramları. *Sanat Dünyamız*, 1/1995.
- Baudrillard, Jean (2010). *Sanat Komplosu*. (Çevirenler: Elçin Gen, Işık Ergüden). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baum, Timothy (Kış 2000). Sanatın yaratıcı, özgür, benzersiz ruhu gerçeküstüçülük. (Çeviren: Celal Üster). *P. Sanat Kültür Antika*, 1/2000, 146-166.
- Bayazit, Nigan (1997). Tasarım. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 3, 1746-1747. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

- Beaujean, Dieter (2005). *Van Gogh*. (Çeviren: Sema Bulutsuz). İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Benjamin, Andrew (1996). *What is Abstraction?* (1st Edition). London: Academy Editions.
- Bernadac, Marie-Laure (1996). *Louise Bourgeois* (1st Edition). Paris: Flammarion.
- Bevolo, Marco (2010). *The Golden Crossroads: Multidisciplinary Findings for Business Success from the Worlds of Fine Arts, Design and Culture* (1st Edition). Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Blackman, Cally (2012). *100 Years of Fashion* (1st Edition). London: Laurence King Publishing.
- Bond, David (1996). *İş Dünyasına Yön Verenler - Coco Chanel ve Chanel*. (Çeviren: Ayşe Aydoğan). Ankara: İlkaynak Kültür ve Sanat Ürünleri.
- Boodro, Michael (2011). Art and fashion. (Edited by Linda Welters and Abby Lillethun). *The Fashion Reader*. Oxford: Berg Publishers, 369-373.
- Bragg, Melvyn, Craig-Martin, Michael, Frayling, Christopher etc. (1999). *Vision: 50 Years of British Creativity, a Celebration of Art, Architecture and Design* (1st Edition). London: Thames and Hudson.
- Braun, Emily (Spring 1995). Futurist fashion: three manifestoes. *Art Journal*, 1 (54), 34-41.
- Breward, Christopher (1999). Swinging London. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by Jenny Marsh). *Icons of Fashion the 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 80-81.
- Buren, Daniel (2009). Dikkatli ol. (Editör: Mehmet Yılmaz). *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınevi, 321-331.
- Buxbaum, Gerda (1999a). Acid colors, paper, and pvc. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by Jenny Marsh). *Icons of Fashion the 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 94-95.
- Buxbaum, Gerda (1999b). Comme des Garçons. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by Jenny Marsh). *Icons of Fashion the 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 126-127.

- Buxbaum, Gerda (1999c). New millennium. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by Jenny Marsh). *Icons Of Fashion The 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 172-173.
- Buxbaum, Gerda (1999d). Op Art clothing. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by Jenny Marsh). *Icons of Fashion the 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 90-91.
- Buxbaum, Gerda (1999e). Pouf, bustle, tutu, and crinoline. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by Jenny Marsh). *Icons of Fashion the 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 130-131.
- Buxbaum, Gerda (1999f). Purism: clean chic. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by Jenny Marsh). *Icons of Fashion the 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 152-153.
- Buxbaum, Gerda (1999g). Retro-modernism. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by Elizabeth Schwaiger). *Icons of Fashion the 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 166-167.
- Buxbaum, Gerda (1999h). Stretched. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by Jenny Marsh). *Icons of Fashion the 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 140-141.
- Buxbaum, Gerda (1999i). The folkloric look. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by Jenny Marsh). *Icons of Fashion the 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 102-103.
- Buxbaum, Gerda (1999i). The oversized look. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by Jenny Marsh). *Icons of Fashion the 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 122-123.
- Buxbaum, Gerda (1999j). Transparent looks. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by Elizabeth Schwaiger). *Icons of Fashion the 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 154-155.
- Buxbaum, Gerda (1999k). Woman or teenager?. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by Jenny Marsh). *Icons of Fashion the 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 74-75.
- Bürger, Peter (2009). *Avangard Kuramı*. (Çeviren: Erol Özbek). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Cameron, Dan (1987). Art and its double. A New York perspective. *Flash Art*, 1 (134), 58-71.
- Cawelti, John, G. (1999). Popüler kültür ve çokkültürlülük. (Editör: Nazife Güngör). *Popüler Kültür ve İktidar: Popüler Kültür Üzerine Kuramsal İncelemeler*. Ankara: Vadi Yayınları, 221-239.
- Cawthorne, Nigel (1998a). Dior's new look. (Edited by Humaira Husain). *Key Moments in Fashion: The Evolution of Style*. London: Hamlyn, 84-95.
- Cawthorne, Nigel (1998b). Man Ray-fashion photography as art. (Edited by Humaira Husain). *Key Moments in Fashion: The Evolution of Style*. London: Hamlyn, 62-73.
- Celant, Germano (1996a). Art vs fashion: a vortex. (Edited by Germano Celant). *Looking at Fashion*. London: Thames and Hudson, 141-145.
- Celant, Germano (1996b). To cut is to think. (Edited by Germano Celant). *Looking at Fashion*. London: Thames and Hudson, 31-36.
- Chenoune, Farid (1999a). Christian Dior. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by David Radzinowicz). *Icons of Fashion the 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 62-63.
- Chenoune, Farid (1999b). Haute couture. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by David Radzinowicz). *Icons of Fashion the 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 64-65.
- Clarke, John (2006). Style. (Edited by Stuart Hall and Tony Jefferson). *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Routledge, 147-161.
- Clifford, M. (2003). Working with fashion : the role of art, taste and consumerism in women's professional culture, 1920-1940. *American Studies*, 44 (1-2), 59-84.
- Cottingham, David (2005). *Modern Art a Very Short Introduction* (1st Edition). New York: Oxford University Press.
- Craik, Jennifer (2009). *Fashion the Key Concepts* (1st Edition). Oxford: Berg Publishers.
- Crane, Diana (2003). *Moda ve Gündemleri, Giyimde Sınıf, Cinsiyet ve Kimlik*. (Çeviren: Özge Çelik). İstanbul: Ayrıntı Yayınları,

- Cumming, Robert, (2008). *Sanat, Resim Heykel Sanatçılar Üsluplar Ekoller*. (Çeviren: Ayşe Işın Önel). İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Currid, Elizabeth (2009). *The Warhol Economy: How Fashion, Art & Music Drive New York City* (2nd Edition). New Jersey: Princeton University Press.
- Çalıkoğlu, Levent (2005). *Çağdaş Sanat Konuşmaları* (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Damase, Jacques (1991). *Sonia Delaunay: Fashion and Fabrics* (1st Edition). New York: Harry N. Abrams.
- Davis, Fred (1997). *Moda, Kültür ve Kimlik*. (Çeviren: Özden Arıkan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deitcher, David (1999). What does silence equal now?. (Edited by Marienne Weems, Brian Wallis and Philip Yenawine). *Art Matters: How the Culture Wars Changed America*. New York: New York University Press, 92-125.
- De la Haye, Amy (2001). A dress is no longer a little, flat closed thing: Issey Miyake, Rei Kawakubo and Junya Watanabe. (Edited by Claire Wilcox). *Radical Fashion*. London: V & A Publications, 28-37.
- Dellaloğlu, Besim F. (2003). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum* (3. Baskı). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Demirkol, C. Vedat, (2008). *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm* (1. Baskı). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Dereboy, E. Jülide, (2004). *Kostüm & Moda Tarihi* (1. Baskı). Ankara: Özel Güzel Sanatlar Stilizlik Ltd. Şti.
- Derrida, Jacques (2009). Restitutions of the truth in pointing (pointure). (Edited by Donald Preziosi). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford: Oxford University Press, 301-315.
- Desai, Dipti, Hamlin, Jessica and Mattson, Rachel (2010). *History as Image, Image as History: Contemporary Art and Social Studies Education* (1st Edition). New York: Routledge.
- Doe, Tamasin (1998). *Patrick Cox, Wit, Irony and Footwear* (1st Edition). London: Thames and Hudson.
- Duggan, G. G. (2001). The greatest show on earth: a look at contemporary fashion shows and their relations to performance art. *Fashion Theory*, 5 (3), 243-270.

- Eagleton, Terry (1999). *Postmodernizmin Yanılsamaları*. (Çeviren: Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ecer, Sedef (Kış 2005-2006). Eat art. *Biz 10*, 1/2005-2006, 198-205.
- English, Bonnie (2005). Fashion as art: postmodernist Japanese fashion. (Edited by Louise Mitchell). *The Cutting Edge: Fashion from Japan*. Sydney: Powerhouse, 29-41.
- Entwistle, Joanne (2005). *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory* (5th Edition). Cambridge: Polity Press.
- Erbay, Mutlu (1997). *Plastik Sanatlar Eğitiminin Gelişimi* (1. Baskı). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Ergüven, Mehmet (2001). Andy Warhol. (Editör: Esra Aliçavuşoğlu). *Sanatı ve Yaşamıyla Andy Warhol / His Art and Life*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 30-37.
- Erzen, Jale Necdet (1997a). Dehşet Sanatı. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1, 436. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Erzen, Jale Necdet (1997b). Foto-Gerçekçilik. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1, 601. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Erzen, Jale Necdet (1997c). Güzel sanatlar. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 2, 735. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Erzen, Jale Necdet (1997d). Sanatçı. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 3, 1607-1608. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Erzen, Jale Necdet (1997e). Vücut Sanatı. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 3, 1892. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Erzen, Jale Necdet (1997f). Yeryüzü Sanatı. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 3, 1940-1941. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Etike, Serap (2001). *Desen* (1. Baskı) Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Evans, Caroline (1999). Radical chic. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by Jenny Marsh). *Icons of Fashion the 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 100-101.
- Evans, Caroline (2007). *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness* (2nd Edition). London: Yale University Press.

- Evans, Emily (1998a). Schiaparelli-humour and surrealism. (Edited by Humaira Husain). *Key Moments in Fashion: The Evolution of Style*. London: Hamlyn, 74-83.
- Farina, Violetta (2009). *20th Century Art* (1st Edition). Florence: Skala Group.
- Featherstone, Mike (2005). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. (Çeviren: Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fichner-Rathus, Lois (2008). *Foundations of Art & Design* (1st Edition). USA: Thomson Learning.
- Fineberg, Jonathan (1995). *Art Since 1940: Strategies of Being* (1st Edition). London: Laurence King Publishing.
- Finkelstein, Joanne (2007). *The Art of Self Invention: Image and Identity in Popular Visual Culture* (1st. Edition). London: I. B. Tauris.
- Fiske, John (1999). *Popüler Kültürü Anlamak*. (Çeviren: Süleyman İrvan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları / Ark.
- Forti, Anna Gloria (1999). Italian haute couture. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by Marguerite Shore). *Icons of Fashion the 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 72-73.
- Foster, Hal (2009a). *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard*. (Çeviren: Esin Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foster, Hal (2009b). *Tasarım ve Suç: Müze, Mimarlık, Tasarım*. (Çeviren: Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Fukai, Akiko and Suoh, Tamami (2002). *Fashion: The Collection of the Kyoto Costume Institute : a History from the 18th to the 20th Century* (1st Edition). Köln: Taschen GmbH.
- Gablik, Suzi (1984). *Has Modernism Failed?* (1st Edition). New York: Thames and Hudson.
- Gablik, Suzi (1991). Minimalism. (Edited by Nikos Stangos). *Concept of Modern Art*. London: Thames and Hudson, 244-255.
- Galloway, David (Kasım 2010). Arman / made in America. (Çeviren: Nusret Polat). *Artist Modern, 1/2010*, 18-21.
- Garner, Philippe (2003). *Sixties Design* (2nd Edition). Köln: Taschen GmbH.
- Germaner, Semra (1997). *1960 Sonrası Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar*,

- Sanatçılar* (1. Baskı). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Gibson, Pamela Church (2010). Actors and actresses, impact on fashion. (Edited by Valerie Steele). *The Berg Companion to Fashion*. Oxford: Berg Publishers, 4-5.
- Giderer, Hakkı Engin (2003). *Resmin Sonu* (1. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Givhan, Robin (1999a). Global village. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by Jenny Marsh). *Icons of Fashion the 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 162-163.
- Givhan, Robin (1999b). Grunge. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by Jenny Marsh). *Icons of Fashion the 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 148-149.
- Givhan, Robin (1999c). High-tech chic. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by Jenny Marsh). *Icons of Fashion the 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 170-171.
- Givry, Valérie de (Kış 1998-1999). Sanatın yakın dostu moda. (Çeviren: Ayşegül Sönmezay). *P. Sanat Kültür Antika, 1/1998-1999*, 14-33.
- Goetz, Joachim (Kış 2000). Endüstriyel biçimin efsanesi bauhaus. (Çeviren: Ayşe Selen). *P. Sanat Kültür Antika, 1/2000*, 128-145.
- Gombrich, Ernst, H. (2004). *Sanatın Öyküsü*. (Çevirenler: Erol Erduran ve Ömer Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Greenberg, Clement (Mart 2008). Avangart nerede?. (Çeviren: Filiz A. Toprak). *Artist Actual, 1/2008*, 28-33.
- Gronberg, Tag (1997). Beware beautiful women: the 1920s shopwindow mannequin and a physiognomy of effacement. *Art History, 3* (20), 375-396.
- Gropius, Walter (1971a). Principles of Bauhaus production (Dessau). (Edited by Ulrich Conrads). *Programs and Manifestoes on 20th Century Architecture*. Cambridge: MIT Press, 95-97.
- Gropius, Walter (1971b). Programme of Staatliches Bauhaus in Weimar. (Edited by Ulrich Conrads). *Programs and Manifestoes on 20th Century Architecture*. Cambridge: MIT Press, 49-53.
- Gröning, Karl (1997). *Decorated Skin a World Survey of Body Art* (1st Edition). London: Thames and Hudson.

- Guilbaut, Serge (2009). *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*.
(Çeviren: Elif Gökteke). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gündaş, Bingül (Kış 2005-2006). Basquiat sokaktan stüdyoya. *Biz 10*, 1/2005-2006, 48-59.
- Hakko, Cem (Tarihsiz). *Moda Olgusu*. İstanbul: Vakko Yayınları.
- Hallett, Clive and Johnston, Amanda (2010). *Fabric for Fashion, a Comprehensive Guide to Natural Fibres* (1st Edition). London: Laurence King Publishing.
- Harris, Jane (September 1998). Mimi Smith and Fabric of Time. *A Journal of Performance and Art*, 3 (20), 31-37.
- Haug, Wolfgang F. (2008). *Meta Estetiğinin Eleştirisi*. (Çeviren: Metin Toprak). İstanbul: FelsefeLogos Yayınları.
- Hebdige, Dick (2004). *Alt Kültür: Tarzın Anlamı*. (Çeviren: Sinan Nişancı). İstanbul: Babil Yayınları.
- Higgins, Hannah (2002). *Fluxus Experience* (1st Edition). London: University Of California Press.
- Honnef, Klaus (1994). *Contemporary Art*. (Translated by Hugh Beyer Benedikt). Köln: Taschen.
- Honour, Hugh and Fleming, John (1999). *A World History of Art* (5th Edition). London: Laurence King Publishing.
- Hunter, Sam and Jacobus, John, Wheeler, Daniel (2000). *Modern Art* (3rd Edition). New York: Harry N. Abrams.
- İpşiroğlu, Nazan ve İpşiroğlu, Mazhar (2009). *Sanatta Devrim* (4. Baskı). İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- İpşiroğlu, Nazan ve İpşiroğlu, Mazhar (2010). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi* (3. Baskı). İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Jones, Sue Jenkyn (2005). *Fashion Design* (2nd Edition). London: Laurence King Publishing.
- Kahnweiler, Daniel-Henri (Kış 2000). Dünyayı yeniden oluşturmanın yepyeni bir yolu kübizm. (Çeviren: Celal Üster). *P.Sanat Kültür Antika*, 1/2000, 110-127.
- Kaprow, Allan (2009). Kurgular, çevreler ve oluşumlar. (Editör: Mehmet Yılmaz). *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınevi, 295-305.

- Karkin, Necmi (Mart-Nisan 2010). Sanatta gören öznenin görünen nesnesi. *Sanat Dünyamız*, 1/2010, 72-75.
- Kastner, Jeffrey (1998). *Land and Environmental Art* (1st Edition). London: Phaidon Press.
- Kawamura, Yuniya (2005). *Fashion-ology, an Introduction to Fashion Studies* (1st Edition). Oxford: Berg.
- Kitchen-Smith, Marc (1998). Mary Quant and the miniskirt. (Edited by Humaira Husain). *Key Moments in Fashion: The Evolution of Style*. London: Hamlyn, 108-119.
- Kleiner, Fred S. (2009). *Gardner's Art Through the Ages: A Concise Global History* (2nd Edition). Boston: Wadsworth Cengage Learning.
- Kolektif (2001). *The 20th - Century Art Book* (2nd Edition). London: Phaidon Press.
- Komsuoğlu, Şükran, İmer, Arsal, Seçkinöz, Mine, Alpaslan, Sabiha ve Elike, Serap (1986). *Resim II Moda Resmi ve Giyim Tarihi* (1. Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Kostrzewa, Tessa (Kış 2000). Yüzyıl başında bir renk devrimi fovizm. (Çeviren: Zeynep Rona). *P. Sanat Kültür Antika*, 1/2000, 78-93.
- Köksal, Aykut (2002). Bauhaus versus Bauhaus. (Editör: Nuray Togay). *Walter Gropius ve Bauhaus*. İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 15-17.
- Kristeva, Julia (1982). *Powers of Horror an Essay on Abjection*. (Translated by Leon S. Roudiez). New York: Columbia University Press.
- Kruger, Bice (Aralık 2010). Sigmar Polke. (Çeviren: Alev Berberoğlu). *Artist Modern*, 1/2010, 30-35.
- Lanchner, Carolyn (2009). *Jasper Johns* (1st Edition). New York: Modern Sanat Müzesi.
- Laver, James (November 1967). Fashion, art and beauty. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, 3 (54), 117-128.
<http://www.jstor.org.library.selcuk.edu.tr:90/stable/pdfplus/3258880.pdf>
 Erişim Tarihi: 23.07.2012.
- Laver, James (2002). *Costume and Fashion: A Consise History* (4th Edition). London: Thames and Hudson.

- Lehmann, Ulrich (2010). Art and fashion. (Edited by Valerie Steele). *The Berg Companion to Fashion*. Oxford: Berg Publishers, 30-35.
- Lehnert, Gertrud (1999). *Fashion* (1st Edition). London: Laurence King Publishing.
- Lewis, Richard and Lewis, Susan I. (2009). *The Power of Art* (2nd Edition). Belmont, USA: Thomson Wadsworth.
- Leventon, Melissa (2006). *Artwear: Fashion and Anti-Fashion*. (2nd Edition). London: Thames & Hudson.
- Lindgren, Maria (2011). *The Perception of Fashion: Alexander McQueen. a Case Study of the Subjective Perceptual Experience of Five Alexander McQueen Fashion Shows*, MA II Dissertation, STOCKHOLM UNIVERSITY Center for Fashion Studies, Stockholm.
<http://su.diva-portal.org/smash/get/diva2:444580/FULLTEXT01>,
 Erişim Tarihi: 14.05.2012.
- Lippard, Lucy R. (1996). *Pop Art* (4th Edition). London: Thames and Hudson.
- Lloyd, Jill (Kış 2000). Sanatsal ve toplumsal bir bařkaldırđ dışavurumculuk. (Çeviren: Celal Üster). *P.Sanat Kültür Antika*, 1/2000, 94-109.
- Lobo, Hilary, Giammalvo, Gregory and Quinn, Raymond (2003). Prada epicenter, New York. *The Arup Journal*, 1, 21-24.
- Loschek, Ingrid (1999a). Accessories. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by Jenny Marsh). *Icons of Fashion the 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 78-79.
- Loschek, Ingrid (1999b). The deconstructionists. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by Jenny Marsh). *Icons of Fashion the 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 146-147.
- Loschek, Ingrid (2009). *When Clothes Become Fashion. Design and Innovation Systems*. (Translated by Dr. Lucinda Rennison). Oxford: Berg Publishers.
- Lucie-Smith, Edward (1992). *Art & Civilization* (1st Edition). London: Laurence King.
- Lucie-Smith, Edward (1999). *Lives of the Great 20th - Century Artists* (1st Edition). London: Thames and Hudson.
- Lynton, Norbert (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çevirenler: Cevat Çapan ve Sadi

- Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Liotard, Jean-François (1993). Note on the meaning of 'post-'. (Edited by Thomas Docherty). *Postmodernism: a Reader*. New York: Columbia University Press, 47-50.
- Liotard, Jean-François (1997). *Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor*. (Çeviren: Ahmet Çığdem). Konya: Vadi Yayınları.
- Mackrell, Alice (2005). *Fashion and Art: The Impact of Art on Fashion and Fashion on Art* (1st Edition). London: Batsford.
- Marcus, Greil (1999). *Ruj Lekesi Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi*. (Çeviren: Gürol Koca). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Marmer, Nancy (1996). Pop art in California. (Edited by Lucy R. Lippard). *Pop Art*. London: Thames and Hudson, 139-161.
- Marter, Joan (2011). *Grove Encyclopedia of American Art, Volume: 3* (1st Edition). New York: Oxford University Press.
- Martin, Richard (1996). *Fashion and Surrealism* (Reprint Edition). New York: Rizzoli International Publications.
- Martin, Richard (1999). *Fashion and Cubism* (2nd Edition). New York: Metropolitan Museum of Art.
- Martinez, Javier Gimeno (November 2007). Selling avant-garde: how Antwerp became a fashion capital (1990-2002). *Urban Studies*, 44 (12), 2449-2464.
- Marx, Karl (1973). *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy*. (Translated by Martin Nicolaus). Harmondsworth: Penguin.
- Mayer, Margit J. (1999). Designer labels. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by Jenny Marsh). *Icons of Fashion the 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 158-159.
- McRobbie, Angela (1998). *British Fashion Design: Rag Trade or Image Industry?* (1st Edition). London: Routledge.
- McRobbie, Angela (1999). *Postmodernizm ve Popüler Kültür*. (Çeviren: Almıla Özdek). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Mellor, David (1993). *The Sixties Art Scene in London* (1st Edition). London: Phaidon Press.

- Mendes, Valerie and De la Haye, Amy (2010). *Fashion Since 1900* (2nd Edition). London: Thames and Hudson.
- Menzilcioğlu, Çiğdem (1994). *Latince Sanat Terimleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme: Procopius "De Aedificiis"*, Yüksek Lisans Tezi, İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Meyer, James (2004). *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties* (2nd Edition). London: Yale University Press.
- Milbank, Caroline R. (1985). *Couture, the Great Designers* (1st Edition). New York: Stewart, Tabori & Chang.
- Milbank, Caroline R. (1999). Space age. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by Jenny Marsh). *Icons of Fashion the 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 88-89.
- Millet, Nick (1993). The fugitive body - Bacon's fistula. *Journal of Philosophy and the Visual Arts*, 1 (1), 40-51.
- Milosch, Jane C. (1999). Pop Art fashion. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by Jenny Marsh). *Icons of Fashion the 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 96-97.
- Mitchell, Louise (2005). *The Cutting Edge: Fashion from Japan* (1st Edition). Sydney: Powerhouse.
- Mulvagh, Jane (1999a). Punk. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by Jenny Marsh). *Icons of Fashion the 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 120-121.
- Mulvagh, Jane (1999b). Street style. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by Jenny Marsh). *Icons of Fashion the 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 86-87.
- Mulvey, Kate (1998a). Beautiful people-the hippies. (Edited by Humaira Husain). *Key Moments in Fashion: The Evolution of Style*. London: Hamlyn, 120-131.
- Mulvey, Kate (1998b). Marlon Brando-streetcool streetwise. (Edited by Humaira Husain). *Key Moments in Fashion: The Evolution of Style*. London: Hamlyn, 96-107.
- Mulvey, Kate (1998c). Studio 54-club chic. (Edited by Humaira Husain). *Key Moments in Fashion: The Evolution of Style*. London: Hamlyn, 132-143.

- Munari, Bruno (1980). *Design as Art* (3rd Edition). England: Penguin Books.
- Mülayim, Selçuk (1994). *Sanata Giriş: Plastik Sanatların Temel Kavramları ve Terminolojisi Üzerine Bir Deneme* (2. Baskı). İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi.
- Müller, Florence (Kış 1998-1999). Modanın esin kaynağı sanat. (Çeviren: Ayşegül Sönmezay). *P. Sanat Kültür Antika*, 1/1998-1999, 34-37.
- Morgan, Robert C. (Kış 2000). Yüksek modernizmden postmodernizm ve ötesine çağdaş sanat. (Çeviren: Ahu Antmen). *P.Sanat Kültür Antika*, 1/2000, 186-197.
- Moure, Gloria (1993). *Marcel Duchamp* (1st Edition). London: Academy Editions.
- Nairne, Sandy (2002). *Art Now: Interviews with Modern Artists* (1st Edition). London: Continuum International Publishing Group.
- Nancy, Jean-Luc (Mart-Nisan 2010). Gövde üstüne 58 ipucu. *Sanat Dünyamız*, 1/2010, 46-55.
- O'Hara, Georgina (1986). *The Encyclopedia of Fashion* (1st Edition). New York: Harry N. Abrams.
- Okan, Berna Kaya (Kasım 2010). Yaşamda ve sanatta varoluşun başlangıcı ve sonu: Bir metafor olarak toprak ve Land Art. *Artist Modern*, 1/2010, 34-39.
- O'Neill, Alistair (2005). Cuttings and pastings (Edited by Christopher Beward and Caroline Evans). *Fashion and Modernity*. Oxford: Berg Publishers, 175-189.
- Ostrow, Saul (Kasım 2010). Pop'u yeniden şekillendirmek. (Çeviren: Alev Berberoğlu). *Artist Modern*, 1/2010, 22-27.
- Öncel, Mısra (2004a). *Sanat Akımlarına Yön Veren Resim Heykel ve Mimari Yapıtlar: Resim ve Heykelin Öyküsü* (1. Baskı). İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Öncel, Mısra (2004b). *Ünlü Ressamların Firçalarından Dünyanın En Bilinen Tabloları* (1. Baskı). İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Özayten, Nilgün (1997). Gösteri Sanatı. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 2, 700-701. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Özen, Türedi, Ayşegül (2002). *Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Seramik Temel Sanat Eğitimi II* (1. Baskı). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Partridge, Eric (1966). *Origins: A Short of Etymological Dictionary of Modern*

- English* (4th Edition). London: Routledge.
- Patton, Sharon F. (1998). *African-American Art* (1st Edition). Oxford: Oxford University Press.
- Peacock, John (1998). *Fashion Sourcebooks The 1980s* (1st Edition). London: Thames and Hudson.
- Pektaş, Hafize (2006). *Moda ve Postmodernizm*, Doktora Tezi, SELÇUK ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Polan, Brenda and Tredre, Roger (2009). *The Great Fashion Designers* (1st Edition). Oxford: Berg Publishers.
- Polhemus, Ted (1997). *Street Style From Sidewalk To Catwalk* (2nd Edition). Singapore: Thames and Hudson.
- Pollock, Jackson (1992). Answers to a Questionnaire. (Edited by Charles Harrison and Paul Wood). *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*. London: Blackwell Publishing, 561.
- Quinn, Bradley (2003a). *Scandinavian Style* (1st Edition). London: Conran Octopus.
- Quinn, Bradley (2003b). *The Fashion of Architecture* (1st Edition). Oxford: Berg Publishers.
- Ragon, Michel (2009). *Modern Sanat*. (Çeviren: Vivet Kanetti). İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Read, Herbert (1954). *The Meaning Of Art* (5th Edition). Great Britain: Penguin Books.
- Read, Herbert (1981). *Sanat ve Toplum*. (Çeviren: Selçuk Mülâyim). Ankara: Umran Yayınları.
- Richard, Birgit (1999a). Disco. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by Jenny Marsh). *Icons of Fashion the 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 116-117.
- Richard, Birgit (1999b). Hip-Hop. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by Jenny Marsh). *Icons of Fashion the 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 164-165.
- Richard, Birgit (1999c). Military style. (Edited by: Gerda Buxbaum, Translated by Jenny Marsh). *Icons Of Fashion The 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 106-107.

- Richards, Melissa (1998a). Anti-fashion and punk couture. (Edited by Humaira Husain). *Key Moments in Fashion: The Evolution of Style*. London: Hamlyn, 144-155.
- Richards, Melissa (1998b). Designer labels-corporate chic. (Edited by Humaira Husain). *Key Moments in Fashion: The Evolution of Style*. London: Hamlyn, 156-167.
- Richards, Melissa (1998c). The birth of the bra. (Edited by Humaira Husain). *Key Moments in Fashion: The Evolution of Style*. London: Hamlyn, 18-29.
- Rona, Zeynep (1997a). Kinetik Sanat. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 2, 1016-1017. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Rona, Zeynep (1997b). Op Sanat. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 2, 1377. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Rosenblum, Robert (2001). Sanat tarihi olarak Warhol / Warhol as art history. (Editör: Esra Aliçavuşoğlu, Çeviren: Tuncay Birkan). *Sanatı ve Yaşamıyla Andy Warhol / His Art And Life*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 6-29.
- Ryan, Nicky (2010). Patronising Prada / critical effects. (Edited by Colin Davies and Monika Parrinder). *Limited Language: Rewriting Design: Responding to a Feedback Culture*. (1st Edition). Basel: Birkhauser Verlag AG, 33-40.
- Ryan, Nicky (2012). Patronage: Prada and art of patronage. (Edited by Adam Geczy and Vicki Karaminas). *Fashion and Art*. (1st Edition). London: Berg Publishers, 155-168.
- Sarı, Ümit (2006). *Kitle Kültürü ve Popüler Kültür Bağlamında Kitle İletişim Araçlarının Kitle Kültürüne Etkileri: Örnek Olarak Popstar Türkiye Yarışması*, Yüksek Lisans Tezi, İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sarup, Madan (2004). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. (Çeviren: Abdülbaki Güçlü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Schaffner, Ingrid (1999). *Andy Warhol* (1st Edition). New York: Harry N. Abrams.
- Schmalenbach, Werner (1990). *Masterpieces of 20th-Century Art from the Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf*. (Translated by John Ormrod). Munich: Prestel-Verlag.

- Schmid, Beate D. (1999a). Fashion models. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by Jenny Marsh). *Icons of Fashion the 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 92-93.
- Schmid, Beate D. (1999b). T-shirt, jeans, and leather jacket. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by Jenny Marsh). *Icons of Fashion the 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 76-77.
- Shapiro, Gary (1997). *Earthwards: Robert Smithson and Art After Babel* (1st Edition). London: University California Press.
- Shumway, David, R. (1999). Postyapısalcılık ve popüler kültür. (Editör: Nazife Güngör). *Popüler Kültür ve İktidar: Popüler Kültür Üzerine Kuramsal İncelemeler*. Ankara: Vadi Yayınları, 368-381.
- Signorini, Alfonso (2011). *Chanel, Rüya Gibi Bir Hayat*. (Çeviren: Eren Yücesan Cendey). İstanbul: Turkuvaz Kitap.
- Simmel, Georg (2003). Fashion. (Edited by Kim K. P. Johnson, Susan J. Torntore and Joanne B. Eicher). *Fashion Foundations: Early Writings on Fashion and Dress*. Oxford: Berg Publishers.
- Simon, Marie (1995). *Fashion in Art. The Second Empire and Impressionism*. (Translated by Edmund Jephcott). London: Philip Wilson Publishers.
- Spring, Justin (1998). *Jackson Pollock* (1st Edition). New York: Harry N. Abrams.
- Stiles, Kristine and Selz, Peter (1996). *Theories and Documentsof Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings* (1st Edition). California: University of California Press.
- Svendsen, Lars (Yaz 2008). Moda ve sanat. (Çeviren: Uran Apak). *Sanat Dünyamız, 1/2008*, 87-109.
- Szabo, Julia (1999a). Dress for success. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by Jenny Marsh). *Icons of Fashion the 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 124-125.
- Szabo, Julia (1999b). Fashion gets physical. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by Jenny Marsh). *Icons of Fashion the 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 108-109.
- Şahiner, Rıfat (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu* (1. Baskı). İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.

- Şenova, Başak (2003). Fluxus üzerine notlar. *Art-Ist 6: Contemporary Art Magazine*, 1/2003, 121.
- Şenyapılı, Önder (2004). *The Art Millennium Yirminci Yüzyıl* (1. Baskı). İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Şeyhun, Melis H. (Mart-Nisan 2010). Bir tuval olarak beden. *Sanat Dünyamız*, 1/2010, 12-17.
- Taylor, Melissa (2005). Culture transation: fashion's cultural dialogue between commerce and art. *Fashion Theory*, 4, 445-460.
- Temizel, Gökhan (2012). *Sanat Eğitimi Alan Öğrencilerin Sanat ve Estetik Tutumlarına Görsel Kültürün Etkisi* (1. Baskı). Konya: Palet Yayınları.
- Tesch, Jürgen and Hollman, Eckhard (1997). *Icons of Art: The 20th Century* (1st Edition). New York: Prestel.
- Tobler, Jay (1999). *The American Art Book* (1st Edition). London: Phaidon Press.
- Tolstoy, Lev, Nikolayeviç (2004). *Sanat Nedir?*. (Çeviren: Kabil Demirkıran) İstanbul: Şule Yayınları.
- Troy, Nancy, J. (2003). *Couture Culture, a Study in Modern Art and Fashion* (1st Edition). Cambridge, MA: MIT Press.
- Tunalı, İsmail (2009). *Tasarım Felsefesi Tasarım Modelleri ve Endüstri Tasarımı* (3. Baskı). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Tungate, Mark (2006). *Modada Marka Olmak, Armani'den Zara'ya Moda Devlerinin Marka Oluşturma Tarzları*. (Çeviren: Günhan Günay). İstanbul: Rota Yayınları.
- Turani, Adnan (2003). *Sanat Terimleri Sözlüğü* (9. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Üster, Celal (Kış 1998-1999). Moda ve sanat. *P. Sanat Kültür Antika*, 1/1998-1999, 8-13.
- Van Twist, Kees (2005). Foreward. (Edited by Kees Van Twist). *Hussein Chalayan*. Groningen: Nai Publishers.
- Vazquez, Adolfo Sanchez (1973). *Art and Society: Essays in Marxist Aesthetics*. (Çeviren: Mario Riofrancos). Londra: Merlin Press.
- Veblen, Thorstein (1994). *The Theory of the Leisure Class* (1st Edition-Original: 1899). New York: Dover Thrift Publishers.

- Vickery, Joanna (Kış 2000). Dış dünya ve nesnelere kurtuluş soyut sanat.
(Çeviren: Asuman Kafaoğlu). *P. Sanat Kültür Antika*, 1/2000, 168-185.
- Walker, Harriet (2011). *Less is More: Minimalism in Fashion* (1st Edition), London: Merrell Publishers.
- Waquet, Dominique and Laporte, Marion (2011). *Moda*. (Çeviren: Işık Ergüden). Ankara: Dost Kitabevi.
- Warr, Tracey and Jones, Amelia (2003). *The Artist's Body* (3rd. Edition). London: Phaidon Press.
- Watson, Linda (2007). *Modaya Yön Verenler*. (Çeviren: Güneş Ayas). İstanbul: Güncel Yayıncılık.
- Weissman, Polaire (November 1967). The art of fashion. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, 3 (26), 151-152.
<http://www.jstor.org.library.selcuk.edu.tr:90/stable/pdfplus/3258883.pdf>,
Erişim Tarihi: 23.07.2012.
- Weitman, Wendy (1999). *Pop Impressions Europe / USA* (2nd. Edition). New York: The Museum of Modern Art.
- Weyers, Frank (2005). *Salvador Dali: Hayatı ve Eserleri*. (Çeviren: Sema Bulutsuz). İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Wigley, Mark (2001). *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture* (1st Edition). Cambridge, MA: MIT Press.
- Williams, Raymond (1981). *Culture* (2nd Edition). Glasgow: Fontana Press.
- Wilson, Elizabeth (1999). Drugs, dreams, and dusty colors. (Edited by Gerda Buxbaum, Translated by Jenny Marsh). *Icons of Fashion the 20th Century*. Munich: Prestel Publishing, 98-99.
- Wilson, Elizabeth (2005). *Adorned Dreams, Fashion and Modernity* (New Edition). London: I. B. Tauris.
- Wilson, Stan Le Roy (1995). *Mass Media Mass Culture: An Introduction* (3rd Edition). New York: McGraw-Hill.
- Wolff, Janet (2000). *Sanatın Toplumsal Üretimi*. (Çeviren: Ayşegül Demir). İstanbul: Özne Yayınları.
- Worsley, Harriet (2011). *100 Ideas That Changed Fashion* (1st Edition). London: Laurence King Publishing.

- Yabanlioğlu, Dilek İlge (Eylül 2010). Warhol'dan Hirst'e... *Artist Actual, 1/2010*, 46-53.
- Yapp, Nick (2005a). *1900'ler: Fotoğraflarla 20.Yüzyılın Sosyal Tarihi*. (Çeviren: Zeynep Sirer). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Yapp, Nick (2005b). *1920'ler: Fotoğraflarla 20.Yüzyılın Sosyal Tarihi*. (Çeviren: Zeynep Sirer). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Yapp, Nick (2005c). *1930'lar: Fotoğraflarla 20.Yüzyılın Sosyal Tarihi*. (Çeviren: Zeynep Sirer). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Yapp, Nick (2005d). *1940'lar: Fotoğraflarla 20.Yüzyılın Sosyal Tarihi*. (Çeviren: Zeynep Sirer). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Yapp, Nick (2005e). *1950'ler: Fotoğraflarla 20.Yüzyılın Sosyal Tarihi*. (Çeviren: Zeynep Sirer). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Yapp, Nick (2005f). *1960'lar: Fotoğraflarla 20.Yüzyılın Sosyal Tarihi*. (Çeviren: Zeynep Sirer). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Yapp, Nick (2005g). *1970'ler: Fotoğraflarla 20.Yüzyılın Sosyal Tarihi*. (Çeviren: Zeynep Sirer). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Yapp, Nick (2005h). *1980'ler: Fotoğraflarla 20.Yüzyılın Sosyal Tarihi*. (Çeviren: Zeynep Sirer). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Yapp, Nick (2005ı). *1990'lar: Fotoğraflarla 20.Yüzyılın Sosyal Tarihi*. (Çeviren: Zeynep Sirer). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Yıldırım, Leyla ve Sakalauskaite, Jovita (2011). Devrim sonrası "ilk Sovyet Modası'nın" oluşturulmasına Popova ve Stepanova'nın konstrüktivist yaklaşımlarının etkisi. *Yedi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 1* (6), 31-39. <http://gsf.deu.edu.tr/gsf/dosya/yedi6.pdf>, Erişim Tarihi: 11.06.2012
- Yılmaz, Mehmet (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat* (1. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, Mehmet (2009). *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler* (1.Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yusuf, Nilgin (1998). *Georgina Von Etdorf Sensuality, Art and Fabric* (1st Edition). London: Thames and Hudson.

Elektronik Kaynaklar

- Sanal (2010). “1970’ler Temel Giyinme Biçimleri ve Siluet” konusu içinde.
http://www.fashion-era.com/bras_after_1950.htm#Underwear_-_1970s,
 Erişim Tarihi: 16.08.2010.
- Sanal (2010). “1970’ler Temel Giyinme Biçimleri ve Siluet” konusu içinde.
<http://fashion-era.com/1970s.htm>, Erişim Tarihi: 10.09.2010.
- Sanal, (2011). “Görsel Açıdan Sanat ve Moda Etkileşimi” konusu içinde
 Westwood’un Korseler ve “Boucher Korsesi” ile ilgili bilgi:
http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1231_vivienne_westwood/changing_styles_13.html, Erişim Tarihi: 23.10.2011.
- Sanal (2011). “Swinging London” konusu içinde. *Swinging London*.
http://en.wikipedia.org/wiki/Swinging_London#cite_note-paid-6, Erişim Tarihi: 30.12.2011.
- Sanal (2012). “PVC ve Kâğıt Modası” konusu içinde.
<http://glamorous.at/paperfashion/research/>, Erişim Tarihi: 30.01.2012.
- Şekil-19: Paul Poiret Gece Elbisesi, 1922-23:
<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/C.I.43.85.2a,b>,
 Erişim Tarihi: 15.09.2012.
- Şekil-22: Varvara Stepanova Spor Giysi Tasarımı, 1923:
<http://www.russianavantgard.com/phpBB3/viewtopic.php?f=12&t=42>,
 Erişim Tarihi: 18.06.2012.
- Şekil-27: *Uluslararası Sürrealist Sergi*’den Andre Masson’un Çalışması, 1938:
http://25.media.tumblr.com/tumblr_lfy9tzugpz1qzse0lo1_1280.jpg,
 Erişim Tarihi: 12.06.2012.
- Şekil-28: *Uluslararası Sürrealist Sergi*’den Oscar Dominguez’in Çalışması, 1938:
<http://toursenvogue.blogspot.com/2010/08/lexposition-internationale-du.html>, Erişim Tarihi: 12.06.2012.
- Şekil-125: *Time Magazine* Dergi Kapağı, 15 Nisan 1966:
<http://www.time.com/time/covers/0,16641,19660415,00.html>, Erişim Tarihi: 30.12.2011.
- Şekil-136: Emilio Pucci, Plastik Baretli Hostes Kostümü, 1965:

<http://www.nasm.si.edu/exhibitions/gal102/americabyair/abaImage.cfm?webID=404.p6>, Erişim Tarihi: 10.12.2011.

Şekil-139: Scott Kâğıt Şirketinin Kâğıt Elbiseleri, 1966:

<http://pics.livejournal.com/tex3na/pic/0003rzq0>, Erişim Tarihi: 10. 01. 2011.

Şekil-140: Harry Gordon, Poster Elbiseler:

<http://blog.fidmmuseum.org/.a/6a01156f47abbe970c0120a57b4ba0970b-pi>,
Erişim Tarihi: 10.01.2011.

Şekil-172: Doktor Zhivago Filminden Sahneler, 1965:

<http://stylishgoddess.blogspot.com/2009/09/veiled-splendor-in-goth-and-zhivago.html>, Erişim Tarihi: 12.12.2010.

Şekil-202: John Miller, *Dick / Jane*, 1981: http://lownoon.com/Dad_92.html,

Erişim Tarihi: 18.07.2012.

Şekil-208: Manolo Blahnik, Bağciksız Gece Ayakkabısı, 1989-90:

<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/80000696#fullscreen>, Erişim Tarihi: 10.06.2012.

Şekil-210: Miami Vice Dizisindeki Rolüyle Don Johnson:

<http://images4.fanpop.com/image/photos/21900000/Miami-Vice-miami-vice-21928205-445-722.jpg>, Erişim Tarihi: 09.01.2011.

Şekil-218: Virginia Slims Sigaraları, *Ginny Jogger*, 1977:

http://tobaccodocuments.org/ads_pm/2058503517.html,
Erişim Tarihi: 03.01.2011.

Şekil-245: Vivienne Westwood, Erkek Giysileri ve İncir Yapraklı Taytıyla Kadın Giyimi, Sonbahar/Kış 1989:

http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1231_vivienne_westwood/changing_styles_8.html, Erişim Tarihi: 07.08.2012.

Şekil-252: Ten Rengi Body'si, Ceket ve İlginç Saçıyla Lady Gaga, 2009:

<http://gossiponthis.com/wp-content/uploads/2009/08/ladygaga-purplebeehive-2.jpg>, Erişim Tarihi: 23.03.2012.

Şekil-272: Martin Margiela, İlkbahar / Yaz 2008:

<http://www.flickr.com/photos/leeleelu/2434698388/>,
Erişim Tarihi: 18.01.2010.

Şekil-282: Sarah Applebaum, *Meta Battaniye*, 2010:

<http://www.sarahapplebaum.com/works.html>, Erişim Tarihi: 17.04.2011.

Şekil-285: Carl Andre, *Equivalent VIII*, 1966:

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-equivalent-viii-t01534/image-280133>, Erişim Tarihi: 22.09.2011.

Şekil-291: Nathalie Dijurberg, Prada *Transformer*'da Enstalasyon *Bana Dön*, 2009:

<http://www.zachfeuer.com/exhibitions/nathalie-djurberg-turn-into-me/>,
Erişim Tarihi: 23.04.2011.

Şekil-293: Cecil Beaton, *Vogue* Dergisi İçin Jackson Pollock Eserinin Önünde Gerçekleştirdiği Moda Çekimi, 1951:

<http://www.aprettierplace.net/2011/09/vogue-jackson-pollock-1951.html>,
Erişim Tarihi: 19.10.2010.

Şekil-295: Eduardo Paolozzi, Kumaş ve Elbise Tasarımı, 1953:

http://writingwarbandweft.blogspot.com/2011_10_01_archive.html,
Erişim Tarihi: 05.10.2012.

Şekil-299: Andy Warhol, Ayakkabı Tasarımları:

<http://www.adelle.com.au/wp-content/uploads/2009/03/warhol-shoes1.jpg>,
Erişim: 20.11.2012.

Şekil-300: Andy Warhol, *Brillo Box* (1964) ve *Fragile* (1962) Elbiseleri:

http://edu.warhol.org/ulp_crt_aes_les_2.html , Erişim Tarihi: 18.10.2012.

Şekil-308: Daniel Spoerri, *Avcı Gömleği*, 1974:

<http://www.artfinding.com/Auction/SPOERRI-Daniel-b-1930-The-trapper-s-shirt-1974/57699.html>, Erişim: 21.11.2012.

Şekil-309: James Rosenquist, Hugo Boss İçin Takım Elbise, İlkbahar 1998:

<http://glamorous.at/paperfashion/research/>, Erişim Tarihi: 30.01.2012.

Şekil-317: Jana Sterbak, *Ne Şekilde Yaşadığımı Görmeni İstiyorum (Elbise)*, 1985:

<http://www.gallery.ca/en/see/collections/artwork.php?mkey=29481>,
Erişim Tarihi: 28. 03. 2012.

Şekil-320: Chiharu Shiota, *Ten Anısı*, 2001:

http://www.chiharu-shiota.com/works2001_4.html,
Erişim Tarihi: 12.01.2012.

Şekil-324: Oliver Herring, *Ceketli Kraliçe Yatağı*, 1993-94.

<http://tang.skidmore.edu/index.php/slideshows/view/id:60/page:3>,

Erişim Tarihi: 20.06.2012.

Şekil-328: Richard Prince, *İsimsiz (Four Women Looking in the Same Direction)*,

1977:<http://www.christies.com/lotfinder/LargeImage.aspx?image=/lotfinderimages/d41011/d4101154x.jpg>, Erişim Tarihi: 08.02.2012.

Şekil-332: Keith Haring, *Beden Sanatı*, 1983-84:

<http://www.theginpalace.com/?p=1964>, Erişim Tarihi: 28.12.2010.

Şekil-333: Mariel Haenn, Rihanna'ya *Rude Boy* Şarkısının Klibi İçin Tasarladığı Zebra Baskılı Kostüm, 2010:

<http://hilifelivin.files.wordpress.com/2010/02/rihannarude-boy-video-shoot-2.jpg>, Erişim Tarihi: 28.12.2010.

Şekil-334: Keith Haring, *İsimsiz*, 1982:

http://rfc.museum/index.php?option=com_content&view=article&id=189%3Akeith-haring&catid=264&Itemid=195, Erişim Tarihi: 27.12.2010.

Şekil-335: Nicholas Kirkwood, *Keith Haring Koleksiyonu*, Ayakkabı Tasarımı,

2011: <http://nicholaskirkwood.com/index.php?section=collection&season=kh&style=11A0006KH>, Erişim Tarihi: 27.12.2010.

Şekil-336: Patricia Field, *Keith Haring by House of Field* Koleksiyonundan Parçalar:

<http://giselleariane.blogspot.com/2010/03/patricia-fields-x-noir-x-keith-haring.html>, Erişim Tarihi: 28.12.2010.

Şekil-340: Vivienne Tam, *Mao* Koleksiyonu, 1994:

<http://dukeupress.tumblr.com/post/3746946966/fashion-mao-collaboration-with-vivienne-tam>, Erişim Tarihi: 13.05.2012.

Şekil-347: Victor Vasarely, *Cheyt-N*:

<http://www.artnet.com/auctions/artists/victor-vasarely/kezek>,
Erişim Tarihi: 21.01.2013.

Şekil-348: Issey Miyake, *Sonbahar / Kış 2011/2012*:

<http://tillfashiondouspart.tumblr.com/image/7057211235>,
Erişim Tarihi: 21.01.2013.

Şekil-349: Georges Braque, *The Birds*, 1953:

<http://www.wikipaintings.org/en/georges-braque/the-birds-1953>:
Erişim Tarihi: 10.02.2012.

Şekil-355: François Boucher, *Daphnis ve Chloe*, 1743-1745:

<http://fashionsmostwanted.blogspot.com/2011/01/show-you-my-wardrobe-part-eleven.html>, Erişim Tarihi: 23.10.2011.

Şekil-360: Jackson Pollock, *II Numara*, 1948:

<http://www.sauer-thompson.com/junkforcode/archives/2006/01/>, Erişim Tarihi: 13.09.2011.

Şekil-361: Ashley Rowe, Sonbahar / Kış 2010: <http://www.1loveto.com/tag/ashley-rowe/>, Erişim Tarihi: 13.09.2011.

Şekil-363: Rodarte, İlkbahar / Yaz 2012: <http://searchingforstyle.com/wp-content/uploads/2011/09/Love.Rodarte.SS12-3.jpg>, Erişim Tarihi: 20.01.2013.

Şekil-364: Jana Sterbak, *Vanitas: Albino İştahsızlık İçin Çiğ Et Elbise*, 1987: <http://www.yousaytoo.com/lady-gaga-accused-of-plagiarism/742971>, Erişim Tarihi: 08.11.2011.

Şekil-365: Frank Fernandez, Lady Gaga İçin Çiğ Et Elbise Tasarımı, 2010:

<http://www.mtv.com/photos/vma-2010-lady-gaga-lookbook/1647403/5199031/photo.jhtml>, Erişim Tarihi: 08.11.2011.

Şekil-366: Damien Hirst, *Büyük Patlama*, 2006:

<http://www.gagosian.com/exhibitions/davies-street-2007-02-damien-hirst/#/images/1/>, Erişim Tarihi: 23.10.2011.

Şekil-367: Damien Hirst, *Güzel İç Klostrofobi Resmi*, 2008:

<http://www.damienhirst.com/beautiful-vest-claustrophobia>, Erişim Tarihi: 23.10.2011.

Şekil-368: Damien Hirst, Levi's İçin Giysi Tasarımları:

<http://www.thefashionpolice.net/2008/11/damien-hirst-fo.html>, Erişim Tarihi: 23.10.2011.

Şekil-369: Damien Hirst, Trençkot Tasarımı, Libertine, İlkbahar / Yaz 2005:

<http://cindy-greene.com/design/>, Erişim Tarihi: 23.10.2011.

Şekil-370: Hirst'ün Eserlerinden İlham Alınan Çeşitli Moda Unsurları:

<http://denimhunt.typepad.com/.shared/image.html?/photos/uncategorized/2007/09/20/leviss08.jpg>, Erişim Tarihi: 23.10.2011.

Şekil-371: Damien Hirst, *Flumequine*, 2007:

<http://www.thumbprinteditions.com/artists/014.htm>,

Erişim Tarihi: 23.10.2011.

Şekil-372: Damien Hirst, Manolo Blahnik Ayakkabı Markası İçin Bot Tasarımı, 2002: <http://vogueart.wordpress.com/>, Erişim Tarihi: 23.10.2011.

Şekil-375: Man Ray, *Vénus Restaurée*, 1971:

<http://www.alaintruong.com/tag/Max%20Ernst>, Erişim Tarihi: 11.09.2011.

Şekil-376: Thakoon, İlkbahar 2009: <http://blog.shopbop.com/2009/04/get-to-know-thakoon-first-lady-and-fashion-favorite.html>, Erişim Tarihi: 11.09.2011.

Şekil-377: Sol Le Witt, *Duvar Zemin Plakası I*, 1976:

<http://oneartworld.com/auctions/with?sale=C54&lot=52>, Erişim Tarihi: 21.09.2011.

Şekil-378: Yves Saint Laurent, İlkbahar 2009:

http://www.euroshoesbox4u.com/index.php?main_page=popup_image&pID=229, Erişim Tarihi: 21.09.2011.

Şekil-379: Kevin Francis Gray, *Sıkı Tutun*, 2006:

<http://www.kevinfrancisgray.com/work/holdtight.html>, Erişim Tarihi: 19.09.2011.

Şekil-380: Costume Dept., Kakül Kapüşon, Sonbahar / Kış 2009:

<http://www.nitrolicious.com/blog/2009/04/17/costume-dept-autumn-winter-2009-look-book/>, Erişim Tarihi: 19.09.2011.

Şekil-381: Paul McCarthy, *Blockhead*, Enstalasyon, 2003:

<http://art-it.tumblr.com/post/208845518/hydeordie-paul-mccarthy-blockhead-perhaps-my>, Erişim Tarihi: 19.09.2011.

Şekil-382: Junya Watanabe, Sonbahar / Kış 2009:

<http://coolechicstylefashion.blogspot.com/2009/03/paris-fashion-week-junya-watanabe-fall.html>, Erişim Tarihi: 19.09.2011.

Şekil-383: Hermann Nitsch, 1960'lardan Vahşet İçinde Bir Performans:

<http://www.flickr.com/photos/30780627@N05/3936646446/>, Erişim Tarihi: 01.02.2012.

Şekil-384: Charlie le Mindu, Sonbahar / Kış 2011:

<http://karlismyunkle.files.wordpress.com/2011/02/charlie-le-mindu-1-466x700.jpg>, Erişim Tarihi: 01.02.2012.

Şekil-386: Frank Lloyd Wright, Solomon Guggenheim Müzesi Tasarımı:

http://www.donhead.com/journal_architectural_conservation/jac_Guggenheim.htm, Erişim Tarihi: 13.03.2012.

Şekil-387: Rick Owens, Wright'tan İlham Aldığı 2012/13 Sonbahar / Kış

Koleksiyonu: <http://www.forthosewhonotice.com/content/wp-content/uploads/2012/03/Rick-Owens-Fall-Winter-2012-ForThoseWhoNotice.com-19.jpg>, Erişim Tarihi: 13.03.2012.

Şekil-388: Antoni Gaudí, *Casa Battlo*:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6b/CasaBatllo_0170.JPG, Erişim Tarihi: 13.03.2012.

Şekil-389: Sarah Burton, Antoni Gaudí'den İlham Aldığı 2012 İlkbahar / Yaz

Koleksiyonu: <http://fashionmayann.files.wordpress.com/2012/02/alexander-mcqueen-ss12.jpg>, Erişim Tarihi: 13.03.2012.



T. C.

NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü

Özgeçmiş

Adı Soyadı:	Elif ŞENEL	İmza:	
Doğum Yeri:	Fatsa / Ordu		
Doğum Tarihi:	17.04.1980		
Medeni Durumu:	Bekâr		

Öğrenim Durumu

Derece	Okulun Adı	Program	Yer	Yıl
İlköğretim	Sakarya İlkokulu		Fatsa-Ordu	1986-1991
Ortaöğretim	Fatsa Kız Sanat Ortaokulu		Fatsa-Ordu	1991-1994
Lise	Fatsa Kız Meslek Lisesi		Fatsa-Ordu	1994-1997
Lisans	Selçuk Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi	Giyim Öğretmenliği	Konya	1999-2003
Yüksek Lisans	Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	Giyim Sanatları Eğitimi	Konya	2003-2006

Becerileri:	Resim Yapmak
İlgi Alanları:	Çağdaş Sanat Akımları, Moda.
İş Deneyimi:	2006-... Selçuk Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi Uygulamalı Sanatlar Eğitimi Bölümü Uygulamalı Resim Eğitimi Anabilim Dalı / Araştırma Görevlisi
Tel:	0 506 242 05 45
Adres	Selçuk Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi Uygulamalı Sanatlar Eğitimi Bölümü / Konya