

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TEKSTİL ANASANAT DALI

**20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE TEKSTİL YÜZEY
TASARIMININ GİYİM TASARIMINA YANSIMALARI**

Yüksek Lisans Tezi

NESLİHAN ÖPÖZ

İstanbul 2018

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TEKSTİL ANASANAT DALI

**20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE TEKSTİL YÜZEY
TASARIMININ GİYİM TASARIMINA YANSIMALARI**

Yüksek Lisans Tezi

NESLİHAN ÖPÖZ

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi SEMRA GÜR ÜSTÜNER

İstanbul 2018



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Neslihan ÖPÖZ

Anasanat Dalı : TEKSTİL

Tezin Adı : 20.YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE TEKSTİL YÜZEY

TASARIMININ GİYİM TASARIMINA YANSIMALARI

06.04.2018 tarihinde yapılan Tez/Sergi/Proje Savunma sınavında savunulan tez; kapsam, nitelik ve şekil yönünden başarılı bulunmuş ve Yüksek Lisans tezi olarak **KABUL** edilmiştir.

ADI VE SOYADI:	ÖĞRETİM ÜYESİNİN ADI VE SOYADI:	DANIŞMAN VE ÜYELER:	KURUM ADI:	İMZA
Neslihan ÖPÖZ	Dr.Öğretim Üyesi Semra GÜR ÜSTÜNER	Danışman Asıl Üye	M.Ü.GSF TEKSTİL	
	Dr.Öğretim Üyesi Yeşim BAĞRIŞEN	Asıl Jüri Üyesi	M.Ü.GSF Tekstil	
	Dr.Öğretim Üyesi Gözde YETMİN	Asıl Jüri Üyesi	AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ GSF. MODA VE TEKSTİL TAS.	
	Prof. İdil AKBOSTANCI	Yedek Üye	M.Ü.GSF TEKSTİL	
	Dr.Öğretim Üyesi GAMZE ÖNGEN	Yedek Üye	DOĞUŞ ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM FAKÜLTESİ/MODATASARIMI	

Adı geçen öğrencinin 10 / 04 / 2018 tarihindeki mezuniyeti yukardaki bilgileri ve jüri Komisyonu kararı ile Enstitü yönetim Kurulu'nun 19 / 04 / 2018 tarih ve 2018/ 7 / sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof. Oktay ÇOLAK

Müdür



GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: Neslihan Öpöz
Anasanat Dalı	: Tekstil
Programı	: Tekstil
Tez Danışmanı	: Dr. Öğr. Üyesi Semra Gür Üstüner
Tez Türü ve Tarihi	: Yüksek Lisans – Nisan 2018
Anahtar Kelimeler	: 20. Yüzyıl, 21. Yüzyıl, Tekstil Yüzey Tasarımı, Giyim Tasarımı

ÖZET

20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE TEKSTİL YÜZEY TASARIMININ GİYİM TASARIMINA YANSIMALARI

Tekstil yüzey tasarımı; dokuma tasarımı ile başlayıp, kumaşın desenlendirilmesinden giysiye dönüşmesine kadar geçen geniş bir süreci kapsamaktadır. Tekstil tasarımında desenlendirme ise kumaş yapısının oluşturulmasından sonra, yüzeyin dekore edilmesi amacı ile yapılan bezeme, renklendirme ve dikiş yöntemlerinin tümüdür. Yüzey tasarımı, Endüstri Devrimi'nde yaşanan teknolojik gelişmeler ile değişmeye başlamış, sanat akımlarından, tasarım hareketlerinden, sosyal ve ekonomik koşullardan da etkilenmiştir. Bilgisayar destekli tasarım, bitim işlemleri ve kavramsal sorgulamalar, 20. yüzyılın sonlarında yüzey tasarımlarına yeni kimlikler kazandırmıştır. 21. yüzyıl tasarım dilini biçimlendiren yaklaşımı, tasarımcıların dijital çağın olanakları ile sanal gerçeklik kavramlarını irdeleyerek yüzeye yansıttıkları görülmektedir. Bu çalışmada yüzey tasarımı; giysinın yalnızca yüzeyinin süslenmesi amacı ile boyama, baskı, dikiş, applike ve teknolojinin olanak sağladığı bitim işlemleri gibi çeşitli yöntemler ile dijital uygulamalar kapsamında sınırlandırılmıştır. Sanat-tasarım-teknoloji perspektifinde ele alınan konu, 20. yüzyıldan günümüze seçilen giyim tasarımcıları ekseninde anlatılmıştır.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname	: Neslihan Öpöz
Field	: Textile
Programme	: Textile
Degree Awarded and Date	: Master Degree - April 2018
Supervisor	: Asst. Prof. Semra Gür Üstüner
Keywords	: 20. Century, 21. Century, Textile Surface Design, Clothing Design

ABSTRACT

THE REFLECTIONS OF THE TEXTILE SURFACE DESIGN TO THE CLOTHING DESIGN FROM THE 20TH CENTURY TO TODAY

Textile surface design begins with weaving design and covers a wide range of processes, ranging from patterning of the fabric to the turning into the garment. Patterning in textile design is all of the methods of adornment, colouring and stitching, which is done with the purpose of decorating the surface after the formation of the fabric. Surface design has begun to change with the technological developments experienced in the Industrial Revolution, and has also been influenced by art movements, design movements, social and economic conditions. Computer aided design, finishing operations and conceptual inquiries have given new identities to surface designs in the late 20th century. It is seen that the approach that shapes the 21st century design language reflects the concepts of digital reality and the concepts of virtual reality by examining on the surface of the digital age. In this study, surface design is limited to digital applications in order to decorating only the surface of the garment by various methods such as painting, printing, stitching, applique and the finishing operations which is allowed by technology. The subject handled in the perspective of art-design-technology has been explained in the direction of clothing designers who have been chosen from 20th- century to today.

ÖNSÖZ

Tekstil yüzey tasarımı ve giyim tasarımı kavramı her dönemde çağın yenilikleri ile değişmektedir. 20. yüzyılın son yıllarından itibaren artan hız ve dijital olanaklar, kavramsal sorgulamaları beraberinde getirmiş, estetik dili etkileyerek, tekstil tasarımının da değişmesine neden olmuştur. İçinde bulunduğumuz 21. yüzyılın, tasarım algısına referans oluşturan bu değişim, 'tasarım' kavramının, yeniyi arayışını vurgulamaktadır. Tekstil yüzey tasarımının, 20. yüzyıldan günümüze yaşanan değişim sürecini, giysi örnekleri üzerinden incelememde, lisans - yüksek lisans eğitiminde aldığım giyim tasarımı ve baskı tasarımı sanat dallarının katkısı büyüktür. Bu heyecanlı süreçte bilgi ve deneyimleri ile katkıda bulunan, cesaretlendirici desteğini hiçbir zaman esirgemeyen danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Semra Gür Üstüner'e teşekkürlerimi sunarım. Engin bilgi ve birikimleri ile tekstil tasarım tarihine bakış açımı yön veren Prof. İdil Akbostancı'ya, ayrıca bu süreçte manevi destekleriyle hep yanımda olan sevgili ailem ve dostlarıma teşekkürü borç bilirim. Bu çalışmanın daha sonra yapılacak araştırmalar için bir basamak olabildiğini dilerim.

Anneme ve Babama...

İstanbul, 2018

Neslihan ÖPÖZ

RESİM LİSTESİ

	Sayfa No.
Resim 1: Kalıp baskı.....	4
Resim 2: Vivienne Westwood, giysi tasarımı, 1996.....	6
Resim 3: Toil de Jouy, baskı deseni.	6
Resim 4: Timorous Beastles, baskı deseni.....	6
Resim 5: Hussein Chalayan'ın Puma işbirliği transfer baskılı giysi tasarımı.....	11
Resim 6: Becky Early, transfer baskı tasarımı.....	11
Resim 7: “Boncuk Ağı” Mısır dönemine ait giysi örneği, M.Ö. 2400.	15
Resim 8: Wari tekstilleri, tunik kumaşı, 7-9. yüzyıl.	16
Resim 9: Henry van de Velde. Giysilik kumaş; suni ipek, dokuma. 1901	26
Resim 10: Gustav Klimt, “Portrait of Johanna Staude”, 1917.....	26
Resim 11: Marta Albert, “Blatter”, kartpostal tasarımı, 1910.	26
Resim 12: Josef Hoffmann, “Jagdfake”, duvar kağıdı, 1913.....	27
Resim 13: Carl Otto Czeszka, “Bavaira”, Pelerin, 1910 civarı.	27
Resim 14: Josef Hoffmann, “Jagdfake”, döşemelik kumaş, baskı, 1910-11.....	27
Resim 15: “Gibson Girl”, 1900’lerin Kum Saati Formu.	33
Resim 16: “Gibson Girl”, Dantel Elbise, 1908.....	33
Resim 17: Charles Frederick Worth, giysi tasarımı, 1910.....	34
Resim 18: Mariano Fortuny, giysi ve kumaş tasarımı, 1910’lar.	35
Resim 19: Madeleine Vionnet, giysi ve kumaş tasarımı, 1925.	37
Resim 20: Sonia Delaunay, Gloria Swanson için manto tasarımı, 1923.	38
Resim 21: Gabrielle Bonheur Chanel, giysi tasarımı, 1927.....	39
Resim 22: Jeanne Lanvin, akşam giysisi, 1920-24.....	39
Resim 23: Grafik desen baskılı kumaşlar, 1932.	40
Resim 24: Clarie McCardell, giysi tasarımı, 1939.....	40
Resim 25: Elsa Schiaparelli, “Trompe L'oeil”, el örgüsü kazak tasarımı, 1927.....	41
Resim 26: Marc Jacobs, “Trompe L'oeil”, 2016 yaz koleksiyonu.....	41
Resim 27: “There'll Always Be An England”, propaganda yazı baskılı elbise, 1941.	43
Resim 28: Lanvin, giysi tasarımı, 1940-44.....	43
Resim 29: Christian Dior, “Bar”, “New Look”, 1947.	44

Resim 30:	Pierre Balmain, giysi tasarımı, 1950-55.	45
Resim 31:	Pierre Balmain, giysi tasarımı, 1957.	45
Resim 32:	Penney markası, suni pamuklu kumaş tanıtım katalogu, 1959.....	46
Resim 33:	Marimekko, “Kivijalkamekko” giysi tasarımı, “Piccolo” deseni, 1957.	46
Resim 34:	Bagatel, giysi tasarımı, metalik renk modası.....	47
Resim 35:	Paco Rabanne, “Top”, giysi tasarımı, 1969.....	47
Resim 36:	Giysi tasarımı, PVC yağmurluk, 1966.	47
Resim 37:	Diane Meyersohn ve Joanne Silverstein, “Paper Dress”, 1967.....	48
Resim 38:	Biba, giysi tasarımı, 1967.....	48
Resim 39:	“Souper Dress”, Paper Dress, 1966.....	49
Resim 40:	Masahiro Nakagawa ve Lica, Op Art giysi tasarımı,1995.	50
Resim 41:	Noa Raviv, 3D baskı koleksiyonu, 2014.	50
Resim 42:	Thea Porter, 1970.	51
Resim 43:	Hippi stili.....	51
Resim 44:	Marimekko, giysi tasarımı, 1970.....	52
Resim 45:	Missioni, örme elbise tasarımı, 1975.....	52
Resim 46:	Kansai Yamamoto, 1974.	52
Resim 47:	Jean Paul Gaultier, giysi tasarımı, 1987.	53
Resim 48:	Stephen Spourse, giysi tasarımı, 1984.....	54
Resim 49:	Likralı spor giysileri, 1980’ler.....	54
Resim 50:	Issey Miyake, “Coat”, 1995.....	55
Resim 51:	Issey Miyake, “Pleats Please”, 1997.	55
Resim 52:	Mary Katrantzou, 2011 sonbahar/kış 2011 koleksiyonu.	58
Resim 53:	Alexander McQueen, 2006 sonbahar/kış koleksiyonu.....	61
Resim 54:	Basso&Brooke, 2010 ilkbahar/yaz koleksiyonu.	62
Resim 55:	Hussein Chalayan, 2012-13 sonbahar/kış koleksiyonu.	62
Resim 56:	Hussein Chalayan, 2013, ilkbahar/yaz koleksiyonu.....	62
Resim 57:	Hussein Chalayan, “Robotic Dress”, 2007 ilkbahar/yaz koleksiyonu.....	63
Resim 58:	Max Schath, “Synthetic Muscles”.....	64
Resim 59:	Iris van Harpen, “Crystallization” 3D baskı giysi tasarımı, “Amsterdam Fashion Week”, 2010 koleksiyonu.	65
Resim 60:	Victoria Secret, 3D baskı giysi ve aksesuar tasarımı “Snow Queen”, 2013 koleksiyonu.....	66

Resim 61:	Paul Poiret, ilüstrasyon, 1911.	67
Resim 62:	Paul Poiret, giysi tasarımı, ipek metal aksesuarlı gece elbisesi, 1911.	68
Resim 63:	Paul Poiret, giysi tasarımı, detay, 1911.	68
Resim 64:	Paul Poiret, giysi tasarımı, 1910-1911.	69
Resim 65:	Paul Poiret, giysi tasarımı, detay 1910-1911.	69
Resim 66:	Paul Poiret, “Sultana Style”, 1911.	70
Resim 67:	Paul Poiret, giysi tasarımı.	71
Resim 68:	Paul Poiret, “Mistigri”, kimono ceket tasarımı.	71
Resim 69:	Raoul Dufy, “Les Arums”, Paul Poiret için giysilik kumaş tasarımı, 1919.	72
Resim 70:	Paul Poiret, giysi tasarımı.	72
Resim 71:	Paul Poiret, giysi tasarımı.	73
Resim 72:	Paul Poiret, giysi tasarımı.	73
Resim 73:	Sonia Delaunay, “Couverture”, 1911.	75
Resim 74:	Sonia Delaunay, “Simultane”, 1913.	75
Resim 75:	Sonia Delaunay, “Prismas Electrique”, yüzey tasarımı, 1914.	76
Resim 76:	Sonia Delaunay, “Simultane Dresses”, 1925.	76
Resim 77:	Sonia Delanuay, “Cleopatre” Kostümü, 1917.	77
Resim 78:	Sonia Delaunay, “Le P’tit Parigot”, film kostüm tasarımı, 1926.	77
Resim 79:	Sonia Delaunay, ceket tasarımı.	78
Resim 80:	Salvatore Ferragamo, 2015 sonbahar/kış koleksiyonu.	79
Resim 81:	Sonia Delaunay, manto tasarımı, 1923.	79
Resim 82:	Elsa Schiaparelli, “Trompe L’oeil”, 1927.	80
Resim 83:	Elsa Schiaparelli, ceket tasarımı, 1937.	81
Resim 84:	Elsa Schiaparelli, ceket tasarımı, 1936.	82
Resim 85:	Elsa Schiaparelli, ceket tasarımı, 1937.	82
Resim 86:	Elsa Schiaparelli, ceket tasarımı, 1937.	83
Resim 87:	Elsa Schiaparelli, baskı ve giysi tasarımı, 1937.	84
Resim 88:	Elsa Schiaparelli, ceket tasarımı, 1938.	85
Resim 89:	Elsa Schiaparelli, giysi tasarımı, 1939-41.	86
Resim 90:	Diane Von Furstenberg, “Wrap Around” elbise, 2017.	87
Resim 91:	Elsa Schiaparelli, “Wrap Around” elbise, 1930.	87
Resim 92:	Elsa schiaparelli, “Trompe L’oeil”, ceket tasarımı, 1937.	88

Resim 93:	Yves Saint Laurent, “Pop Art Dress”, 1966.	88
Resim 94:	Marimekko, Maija Isola, “Unikko”, 1964.	89
Resim 95:	Marimekko, “Unikko” desenli elbise tasarımı, 2017 koleksiyonu.	89
Resim 96:	Marimekko, giysi tasarımı.	90
Resim 97:	Marimekko, Maija Isola “Lokki”.	91
Resim 98:	Marimekko, Maija Isola, “Kaivo”, 1965.	91
Resim 99:	Eve, Katsuji Wakisaka-Liisa Suvanto ve Lesti, Pentti Rinta K. Wakisaka, giysi tasarımları, Marimekko, 1971.	92
Resim 100:	Paul Poiret, giysi tasarımı, Raoul Dufy baskı tasarımı.	93
Resim 101:	Marimekko, Liisa Suvanto, “Koppelo”, 1974.	93
Resim 102:	Marimekko, “Karuuna”, 1968.	94
Resim 103:	Marimekko, Annika Rimala “Monrepos” giysi tasarımı, “Keidas” desen, 1967.	94
Resim 104:	Prada, ilk hazır giyim koleksiyonu, 1989.	95
Resim 105:	Prada, Miu Miu, 1996 sonbahar/kış koleksiyonu.	96
Resim 106:	Prada, 1996 ilkbahar koleksiyonu.	96
Resim 107:	Prada, 2008 ilkbahar/yaz koleksiyonu.	97
Resim 108:	Prada, 2008 ilkbahar/yaz koleksiyonu.	97
Resim 109:	Elsa Schiaparelli, yağmurluk tasarımı, 1935.	98
Resim 110:	Prada, 2002-03 sonbahar/kış.	98
Resim 111:	Elsa Schiaparelli, giysi tasarımı, 1937.	98
Resim 112:	Prada, 2011 ilkbahar/yaz koleksiyonu.	98
Resim 113:	Prada, 2014 bahar koleksiyonu.	99
Resim 114:	Prada, 2014 bahar koleksiyonu.	99
Resim 115:	Prada, 2017 koleksiyonu.	100
Resim 116:	Alexander McQueen, “The Ripper Stalks His Victims”.	101
Resim 117:	Alexander McQueen “The Birds”, 1995 ilkbahar/yaz, hazır giyim koleksiyonu.	103
Resim 118:	Alexander McQueen, “The Birds”, 1995 ilkbahar/yaz, hazır giyim koleksiyonu.	103
Resim 119:	Alexander McQueen, “Dante” 1996 sonbahar/kış koleksiyonu.	105
Resim 120:	Alexander McQueen, ilkbahar/yaz 1999.	106
Resim 121:	Alexander McQueen, 1999 bahar koleksiyonu.	106
Resim 122:	Alexander McQueen, 2000 sonbahar/kış koleksiyonu.	107

Resim 123:	Alexander McQueen, 2000 sonbahar/kış koleksiyonu.....	107
Resim 124:	Alexander McQueen, 2000 sonbahar koleksiyonu.....	107
Resim 125:	Hussein Chalayan, “The Tangent Flows”, 1993.	109
Resim 126:	Hussein Chalayan, “The Tangent Flows”, detay.	109
Resim 127:	Hussein Chalayan, “Echoform”, 1999 sonbahar koleksiyonu.....	111
Resim 128:	Hussein Chalayan, “After Words”, 2000 sonbahar koleksiyonu.....	112
Resim 129:	Hussein Chalayan, 2002/2003 sonbahar/kış koleksiyonu.	113
Resim 130:	Hussein Chalayan, Puma markası koleksiyonu.	114
Resim 131:	Hussein Chalayan, Mavi markası koleksiyonu.....	114
Resim 132:	Hussein Chalayan, 2007 sonbahar/kış koleksiyonu.	115
Resim 133:	Hussein Chalayan, “Readings”, 2008 ilkbahar/yaz koleksiyonu.	116
Resim 134:	Hussein Chalayan, “Speed”, 2009 ilkbahar/yaz koleksiyonu.....	117
Resim 135:	Basso & Brooke, 2005 koleksiyonu.	119
Resim 136:	Basso & Brooke, 2006 sonbahar koleksiyonu.....	120
Resim 137:	Basso & Brooke, 2006 yaz koleksiyonu.....	120
Resim 138:	Basso & Brooke, 2006 yaz koleksiyonu.....	120
Resim 139:	Basso & Brooke, 2006 yaz koleksiyonu.....	120
Resim 140:	Basso & Brooke, 2007 ilkbahar koleksiyonu detay.	121
Resim 141:	Basso & Brooke 2007 ilkbahar koleksiyonu detay.	121
Resim 142:	Basso & Brooke 2007 ilkbahar koleksiyonu detay.	121
Resim 143:	Basso & Brooke 2009.....	122
Resim 144:	Basso & Brooke, 2009 koleksiyonu.	123
Resim 145:	Basso & Brooke, 2009 koleksiyon.	123
Resim 146:	Basso & Brooke, 2009 güz koleksiyonu.	124
Resim 147:	Basso & Brooke, 2009 güz koleksiyonu.	124
Resim 148:	Basso & Brooke, 2010 resort koleksiyon.	125
Resim 149:	Jeff Koons, Dom Perignon Baloon “Venus”, 2013.	125
Resim 150:	Basso & Brooke, 2010 bahar koleksiyonu.	125
Resim 151:	Basso & Brooke, 2011 bahar koleksiyonu.	126
Resim 152:	Basso & Brooke, 2011 bahar koleksiyonu.	126
Resim 153:	Basso & Brooke, 2011 sonbahar koleksiyonu.....	127
Resim 154:	Basso & Brooke, 2011 sonbahar koleksiyonu.....	127
Resim 155:	Basso & Brooke, 2011 sonbahar koleksiyonu.....	127

Resim 156:	Basso & Brooke, 2012 bahar koleksiyonu.	128
Resim 157:	Basso & Brooke, 2012 bahar koleksiyonu.	128
Resim 158:	Iris van Herpen, “Fragile Futurity”, 2007 koleksiyonu.	129
Resim 159:	Iris van Herpen, “Chemical Crows”, 2008 koleksiyonu.	129
Resim 160:	Iris van Herpen, “Refinery Smoke”, 2008 koleksiyonu.	129
Resim 161:	Iris van Herpen, “Refinery Smoke”	130
Resim 162:	Iris van Herpen, “Mummification”	131
Resim 163:	Iris van Herpen, “Mummification”	131
Resim 164:	Iris van Herpen, “Crystalization”, 2011 ilkbahar/ yaz koleksiyonu.	132
Resim 165:	Iris van Herpen, “Crystalization”, 2011 ilkbahar/yaz koleksiyonu.	133
Resim 166:	Iris van Herpen, “Crystalization”, 2011 ilkbahar/yaz koleksiyonu (detay).	133
Resim 167:	Iris van Herpen, “Crystalization”, 2011 ilkbahar/yaz koleksiyonu (detay).	133
Resim 168:	Iris van Herpen, “Escapism” koleksiyonu.	134
Resim 169:	Iris van Herpen, “Capriole” koleksiyonu.	134
Resim 170:	Iris van Herpen, “Capriole” koleksiyonu.	134
Resim 171:	Iris van Herpen, “Cathedral Dress”, 2012 “Micro” koleksiyonu.	135
Resim 172:	Iris van Herpen, 2012 “Micro” yaz koleksiyonu.	136
Resim 173:	Iris van Herpen, 2012 “Hybrid Holism” koleksiyonu.	136
Resim 174:	Iris van Herpen, 2013 yaz koleksiyonu.	137
Resim 175:	Iris van Herpen, 2013 yaz koleksiyonu.	137
Resim 176:	Iris van Herpen, 2016 gz couture koleksiyonu.	138
Resim 177:	Iris van Herpen, 2016 gz couture koleksiyonu.	138
Resim 178:	Iris van Herpen, “Between Lines”, 2017 koleksiyonu.	138
Resim 179:	Mary Katrantzou, 2008 koleksiyonu.	140
Resim 180:	Mary Katrantzou, 2009 koleksiyonu.	141
Resim 181:	Mary Katrantzou, 2011 sonbahar koleksiyonu.	142
Resim 182:	Mary Katrantzou, 2011 koleksiyonu.	142
Resim 183:	Mary Katrantzou, 2011 yaz koleksiyonu.	143
Resim 184:	Mary Katrantzou, “Pencil Dress”, 2012-13 sonbahar/kış koleksiyonu.	144
Resim 185:	Mary Katrantzou, 2015 bahar koleksiyonu.	145
Resim 186:	Mary Katrantzou, 2015 koleksiyonu.	145

Resim 187:	Mary Katrantzou, 2017 bahar koleksiyonu.	145
Resim 188:	Mary Katrantzou, 2018 sonbahar/kış hazır giyim koleksiyonu.....	146
Resim 189:	Mary Katrantzou, 2018 sonbahar/kış hazır giyim koleksiyonu.....	147
Resim 190:	Bora Aksu, “London Fashion Week” 2013 bahar koleksiyonu.....	148
Resim 191:	Bora Aksu, 2017-18 sonbahar/kış koleksiyonu.	149
Resim 192:	Christopher Kane, 2015 sonbahar hazır giyim koleksiyonu.	150
Resim 193:	Christopher Kane, “London Fashion Week”, 2014 koleksiyonu.	151
Resim 194:	Erdem Moraliöglu, 2012 sonbahar koleksiyonu.	152
Resim 195:	Erdem Moraliöglu, 2011 bahar koleksiyonu.	153
Resim 196:	Dries van Noten, 2014 yaz koleksiyonu.....	154
Resim 197:	Dries van Noten, 2016 yaz koleksiyonu.....	155
Resim 198:	Giles Deacon, 2013 sonbahar/kış koleksiyonu.....	156
Resim 199:	Giles Deacon, “couture” koleksiyonu.	157
Resim 200:	Cristina Peral, “Utopia” koleksiyonu.	158
Resim 201:	Cristina Peral, “Animal Nature” koleksiyonu.	159
Resim 202:	Holly Fulton, 2013 sonbahar koleksiyonu.....	160
Resim 203:	Holly Fulton, 2013 sonbahar koleksiyonu.....	161
Resim 204:	Peter Pilotto, 2015 ilkbahar/yaz koleksiyonu.	162
Resim 205:	Peter Pilotto, 2017 ilkbahar/yaz koleksiyonu.	163
Resim 206:	Simone Rocha, 2012 sonbahar koleksiyonu.....	164
Resim 207:	Simone Rocha, 2016 bahar koleksiyonu.	165
Resim 208:	Masha Reva, “Botanical” koleksiyonu 2012.....	166
Resim 209:	Masha Reva, “International Fashion Showcase”, 2016 koleksiyonu.	167

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ	iii
RESİM LİSTESİ	iv
İÇİNDEKİLER	xi
1. GİRİŞ	1
2. TEKSTİL YÜZEY TASARIMI OLUŞTURMADA	
KULLANILAN YÖNTEMLER	2
2.1. Tekstil Yüzey Tasarımı Tanımı	2
2.2. Kumaşa Bağlı Tekstil El Sanatları	3
2.2.1. Kalıp Baskı	4
2.2.2. Boyama	6
2.2.3. Batik	7
2.3. İpliğe Bağlı Tekstil El Sanatları	7
2.3.1. İşleme	7
2.3.2. Nakış	8
2.3.3. Aplike	8
2.4. Endüstriyel Baskı Teknikleri.....	9
2.4.1. Film Baskı (Screen Print).....	9
2.4.2. Silindir (Gravür) Baskı.....	9
2.4.3. Rotasyon (Dönel) Baskı	10
2.4.4. Transfer Baskı	10
2.5. Özel Baskı Stilleri	11
3. TEKSTİL YÜZEY TASARIMININ TARİHSEL GELİŞİMİ	14
3.1. Endüstri Devrimi Süreci.....	18
3.1.1. Tekstilde Endüstri Devrimi	19
3.2. Tasarım Hareketleri.....	22
3.2.1. Arts and Crafts (Sanat ve Zanaat) Hareketi	23
3.2.2. Art Nouveau	24
3.2.3. Bauhaus	27
3.3. II. Dünya Savaşı Öncesi (1900-1939)	32
3.4. II. Dünya Savaşı ve Sonrası (1939-2000).....	42
3.5. 20. Yüzyılın Son Dönemlerinde Tekstil Yüzey Tasarımını Etkileyen	

Teknolojik İlerlemeler	56
3.5.1. Akıllı Tekstiller	57
3.5.2. Dijital Baskı (Ink-Jet Printing).....	57
3.5.3. Lazer Kesim	58
4. 20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE TEKSTİL YÜZEY TASARIMININ GİYİM TASARIMINA YANSIMALARI	59
4.1. Seçilen Tasarımcılar Üzerinden 20. Yüzyıldan Günümüze Tekstil YüzeY Tasarımının Giyim Tasarımına Yansımaları.....	66
4.1.1. Poul Poiret	66
4.1.2. Sonia Delanuay	74
4.1.3. Elsa Schiaparelli.....	79
4.1.4. Marimekko	88
4.1.5. Prada.....	94
4.1.6. Alexander McQueen	100
4.1.7. Hussein Chalayan.....	108
4.1.8. Basso&Brooke	118
4.1.9. Iris van Herpen	128
4.1.10. Mary Katrantzou	139
4.2. Seçilen Güncel Tasarımcılara Bakış	147
4.2.1. Bora Aksu.....	147
4.2.2. Christopher Kane	149
4.2.3. Erdem Moralıoğlu	151
4.2.4. Dries van Noten.....	153
4.2.5. Giles Deacon	155
4.2.6. Cristina Peral	157
4.2.7. Holly Fulton	159
4.2.8. Peter Pilotto.....	161
4.2.9. Simone Rocha	163
4.2.10. Masha Reva	165
5. SONUÇ	168
KAYNAKÇA.....	170

1. GİRİŞ

Tekstil, erken dönemlerden itibaren dokuma ve dokumacılık olarak¹ tanımlansa da örme ve dokunmamış yüzey oluşturma yöntemlerini de içeren, elyaftan giysiye uzanan genel bir kavramdır. Tekstil tasarımı; kumaş yapısının oluşturulmasından, yüzeyin desenlendirilmesi, dikiş, nakış, aplike, lazer kesim gibi çeşitli yöntemlerle dekore edilmesine kadar geniş bir yaratı sürecini kapsamaktadır. Tekstil, plastik sanatlar, ev tekstili, tıbbi ve askeri alanlar gibi geniş bir kullanım alanına sahiptir. Bu çalışma içerisinde tekstil yüzey tasarımı; giysinin yalnızca yüzeyinin dekore edilmesi amacı ile biçim, renk, baskı, dikiş, aplike ve teknolojinin olanak sağladığı bitim işlemleri ve çeşitli yöntemler ile uygulanan işlemler kapsamında sınırlandırılarak ele alınmıştır.

Tekstil yüzey tasarımı Endüstri Devrimi'nden itibaren, teknolojik yeniliklerden, sosyolojik ve ekonomik değişimlerden, sanat-tasarım hareketlerinden ve toplumsal olaylardan etkilenmiştir. Çalışma içerisinde 20. yüzyılda oluşan, tekstil yüzey tasarımı yönlendiren; estetik anlayış, ifade biçimleri, malzeme olanakları, tasarım hareketleri ve yöntemleri incelenmiştir. Bu sürecin ele alınması; günümüzde yaşanan değişimin, tekstil yüzey tasarımı kavramına ve tasarımcıların ifade yöntemlerine, nasıl yansıdığının anlaşılması açısından önemlidir.

Bilim, tasarım ve teknoloji arasındaki bağlantılar, tasarım alanına 20. yüzyılın sonlarından itibaren yeni bir bakış açısı getirmiştir. Tüm disiplinlerde tasarımcıların yaratı süreçleri, estetik anlayışları ve kavramsal ifade biçimleri değişmiştir. Bilişim çağı olarak adlandırılan 21. yüzyıl; tasarımcıların dijital teknikleri, yaratı süreçlerinin bir parçası olarak kullanmaya teşvik etmiştir. Tekstil tasarımcıları ise geleneksel ile dijital yöntemler arasında kurdukları bağın yanı sıra, güncel sanat ve özel üretim yöntemleri ile bireysel yorumlamalar yaparak tekstil yüzey tasarımına yeni önermelerde bulunmuşlardır. 20. yüzyıldan günümüze yaşanan bu değişimler, 21. yüzyıla ait ilk izlenimler doğrultusunda incelenerek, içinde bulunduğumuz yüzyıla dair daha sonra yapılacak çalışmalara bir adım oluşturması amacıyla 20. ve günümüzden seçilen tasarımcılar ve markalar üzerinden irdelenmiştir.

¹ **Tekstil Terimleri Sözlüğü**, "Dokuma", İstanbul: Boğaziçi Yayınevi, 2002, s. 265.

2. TEKSTİL YÜZEY TASARIMI OLUŞTURMADA KULLANILAN YÖNTEMLER

2.1. TEKSTİL YÜZEY TASARIMI TANIMI

Yapı ve yüzey birlikteliğinden meydana gelen tekstil, elyaftan ipliğe, dokuma, örme, keçeleştirme gibi üretim yöntemlerinden; renklendirme, desenlendirme gibi yüzey dekore etme işlemlerine ve giysiye kadar olan süreci kapsamaktadır. Tekstil; dokuma, örme ve dokunmamış tekstiller olmak üzere üç ana üretim yöntemine sahiptir. Günümüzde, ham maddesi tekstil olmayan birçok malzeme, teknolojinin de etkisiyle yapı oluşturmada kullanılmaktadır. Tekstil, yüzey tasarımı göz önünde bulundurulmaksızın işlevselliği ile ev tekstilinden oto sanayisine, tıp malzemelerine kadar geniş bir alanda yer almaktadır.

Yüzey, herhangi bir cismin, ürünün ya da tasarımın en dış katmanını oluşturan kısımdır. Sanat terminolojisinde yüzey; “üzerinde iki boyutlu çalışmaya olanak veren her tür alan”² olarak tanımlanmaktadır. Yüzey tasarımı olgusu; grafik, seramik ve tekstil gibi birçok endüstriyel alanda yenilikçi, çağın etkilerini yansıtan görsellerle karşımıza çıkmaktadır.

Tasarım: “Bir tasarlama eylemi sonucunda beliren ve asıl yapıtın gerçekleştirilmesi sırasında yönlendirici olan proje, çizim, maket vs. gibi ürünlerin tümü”³ iken, tasarlama: “Sanatsal değer taşıyan bir ürün ortaya koymak amacıyla yapılan, fakat ürünün gerçekleştirilme aşamasını içermeyen çalışmaların tümü”⁴dür. Batı dillerinde tasarım kelimesinin karşılığı olarak kullanılan “design” kelimesi; biçim vermek, temsil etmek gibi anlamlara gelir.⁵ Tasarım çağın getirileri ile yenilenip değişir ve dönemin sanat-tasarım hareketleri ile biçimlenir.

Yüzey Tasarım Birliği'nin (Surface Design Association) tanımına göre: “Yüzey Tasarımı; lifin, kumaşın renklendirilmesi, desenlendirilmesi ve yapılandırılmasıyla

² Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, “Yüzey”, İstanbul: Remzi Kitapevi,1999, s. 258.

³ Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, “Tasarım”, İstanbul: Remzi Kitapevi,1999, s. 258.

⁴ Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, “Tasarlama”, İstanbul: Remzi Kitapevi,1999, s. 231.

⁵ İsmail Tunalı, *Tasarım Felsefesine Giriş*, 2. Basım, İstanbul: Yapı Yayıncılık, 2004, s. 12.

boyama, renklendirme, baskı, dikiş, süsleme, dokuma, örme, keçeleştirme ve kâğıt yapımı gibi işlemlerin yaratıcı keşiflerini kapsar.”⁶

Tüm bu tanımlamalar doğrultusunda tekstil yüzey tasarımı; biçim ve malzemenin kullanılabilirliği göz önünde bulundurularak, yaratı gücü ile estetik kurallar ekseninde, tekstil üretim yöntemleri tamamlanmış bir ürün yüzeyinin, çeşitli dekore etme işlemleri ile tasarlanmasıdır. Yöntem olarak; çizim, boyama, baskı ve baskıya yönelik uygulamalar ile doku oluşturma işlemleri, dikiş, nakış, applike gibi el sanatları kabul edilebilmektedir.

Tekstil yüzey tasarımı, tasarım öge ve ilkelerine göre; giyim tasarımında, iç mekân tekstil yüzeylerinde, plastik sanatlarda, tekstilin yaratıcı ve estetik bir şekilde ifade edildiği tüm alanlarda yer almaktadır. Ancak bu alanların her birinin ayrı bir araştırma konusu olabilecek kadar kapsamlı olması nedeni ile tekstil yüzey tasarımı kadın giyim tasarımı üzerine yansımaları perspektifi doğrultusunda konu sınırlandırılmıştır. Bu çalışmada, kumaş üretim yöntemleri ve giysi tasarımı ayrıca konu edilmeden, giysi tasarımında kullanılan el sanatlarından; çizim, boyama, baskı ve baskıya yönelik yüzey tasarımı, dikiş, applike ve teknolojik gelişmeler ile doku, yüzey tasarımı oluşturma yöntemleri olarak ele alınmıştır.

2.2. KUMAŞA BAĞLI TEKSTİL EL SANATLARI

Tekstil baskıcılığı, genel anlamda üretimi tamamlanmış tekstillerin geleneksel ya da endüstriyel yöntemlerle yüzeyinin dekore edilmesidir. Günümüzde hammaddesi elyaf olan kumaşların yanı sıra, yağmurluk gibi dış giyimde kullanılan PVC'nin, 3D baskı yöntemi ile yazdırılan metal veya plastik malzemelerin yüzeyleri de baskı yüzeyi olarak kullanılmaktadır. Tekstil baskı yöntemleri ilk çağlardan beri kalıp baskı ile başlamış, silindir (rulo) baskı, film baskı, transfer baskı ve dijital baskı olmak üzere çeşitlenmiş, teknolojiin de olanakları ile endüstrileşerek devam etmiştir. Kimyasal malzemeler ile yapılan aşındırma baskı gibi özel baskı stilleri de çeşitli yöntemlerde el sanatları olarak desenlendirmede kullanılmış daha sonra endüstriyel alanda geliştirilerek uygulanmaya devam etmiştir.

⁶ John Miless ve Val Beattie, **Surface Design Of Textile**, Amanda Briggs-Goode ve Katherine Townsend (Ed.), **Textile Design** içinde, Cornwall: Woodhead Publishing Series in Textiles, 2011, s. 90 Aktaran Semra Gür.

2.2.1. Kalıp Baskı

Kalıp baskı yöntemi; ahşap, pişmiş toprak veya metal kalıplarla boyanın yüzeye basılması ile elde edilen desenlendirme yöntemidir (Resim 1). Kalıplar; boyandıktan sonra direkt kumaşa basılabildiği gibi, boyanmadan mum ya da vaks ile kaplanarak da basılabilmektedir. Mum ya da vaks, kumaşın rengini saklamakta kullanılmaktadır. Kalıp baskıcılığı el ile yapıldığından yüzeyde; basılan desenlerin arasında basınç, boya yoğunluğu, desenin netliği, çizgilerin inceliği-kalınlığı gibi farkları görülebilmektedir.



Resim 1: Kalıp baskı.

Kaynak: Amanda Briggs- Goode, **Printed Textile Design**, 1. Basım, London: Laurence King, 2013, s.23.

Bilinen en eski baskı yöntemi olan kalıp baskıcılığına ait, Mısır'da Çin'de ve Hindistan'da yapılan kazılarda M.S. 5.-6. yüzyıllara dayanan erken dönem desenli kumaş örnekleri ile 2000 yıl öncesine ait kâğıt baskılar bulunduğu bilinmektedir.⁷ Baskı yöntemleri teknolojik olarak geliştirilse de kalıp baskıcılığı farklı dönemlerde yeniden gündeme gelmiş ve kullanılmıştır. 19. yüzyılın avangart tasarımcıları tarafından zanaatın önemini vurgulamak için kalıp baskı tercih edilmiştir (bkz. Arts and Crafts s.23). Günümüzde ise seri üretimin tektipleşmesine karşı özel koleksiyonlarda ya da tasarımcıların atölyelerinde sınırlı sayıda tasarladıkları giysilerde ve özel sanatsal işlerinde uygulanan bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır.

⁷ Jennifer Harris, **5000 Years of Textile**, London: The British Museum Press, 2006, s. 39.

İngiltere’de, yazmacılık sanatının da temelini kalıp baskıcılığı oluşturmaktadır. 19. yüzyılın önemli tasarımcısı ve Arts and Crafts akımının öncülerinden olan William Morris (1834-1896), kalıp baskı yöntemini çeşitli firmalar için duvar kâğıdı üretiminde ve dokumada kullanmıştır.⁸ Avusturya’da 20. yüzyılın başlarında, Josef Hoffmann (1870-1956) ve Koloman Moser (1868-1918) tarafından kurulan Wiener Werksatte’de;⁹

kalıp baskı tekniği ile üretilen desenlerdeki grafik anlatımlar, çiçek desenler, geometrik motifler, yeniden yorumlanmış geometrik çiçek desenleri ya da yoğun renkli kompozisyonlar; tekstil baskı tasarımının 20. yüzyıldaki soyutlamaya ve hayal gücüne dayalı değişimlerini göstermektedir.

Fransa’da “Roul Dufy’nin (1887-1963) giyim tasarımcısı Paul Poiret (1879-1944) ile yaptığı çalışmalarda ise sanatçının estetik anlayışı kalıp baskı tekniğiyle kumaşa aktarılmıştır.”¹⁰

18. yüzyılın ortalarında kalıp baskı geliştirilmiş ahşap kalıp yerine, bakır plakalar kullanılmaya başlanmıştır. Bu yöntemde desenli plakalar üzerine boya uygulanmakta ve daha sonra basınçla kumaşa aktarılması sağlanmaktadır. Metal kalıp baskı tekniğiyle yapılan “Toiles de Jouy” (Resim 3), 18. Yüzyılda öne çıkan baskı desenlerindedir. Romantik kır sahnelerinin resmedildiği bu desen, tasarımcılar tarafından farklı dönemlerde yeniden kullanılmıştır (Resim 2). Günümüz tasarımcılarından Timorous Beastles, “Toiles de Jouy” deseninin ‘tek renk ve yaşam sahnelerinden kesitler içermesi’ni kullanmış ancak kırsal yaşam yerine içinde bulunduğumuz şehir yaşam sahnelerinden kullandığı görseller ile ifade etmiştir (Resim 4).¹¹ Gravür yöntemiyle silindir plakalar hazırlanarak gravür rulo baskı üretilmiştir.

⁸ Amanda Briggs- Goode, **Printed Textile Design**, 1. Basım, London: Laurence King, 2013, s. 23

⁹ İdil Akbostancı, “20. ve 21. Yüzyıllarda Tekstil Baskı Tasarımı ve Üretiminin Değişen Tanımı”, **Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi**, Sayı.5 (Kasım 20014), s. 32-33.

¹⁰ Akbostancı, “20. ve 21. Yüzyıllarda Tekstil Baskı Tasarımı ve Üretiminin Değişen Tanımı”, s. 33.

¹¹ Briggs- Goode, s. 24.



Resim 2: Vivienne Westwood, giysi tasarımı, 1996.

Resim 3: Toil de Jouy, baskı deseni.

Resim 4: Timorous Beastles, baskı deseni.

Kaynak: Amanda Briggs- Goode, **Printed Textile Design**, 1. Basım, London: Laurence King, 2013, s.24.

1920'lerden 1980'lere kadar başarılı dokumalar üreten bir tasarım atölyesi olarak varlığını sürdürmüş olan Footprints dokuma firması da kalıp baskı yöntemini kullanmıştır. Gün geçtikçe zanaata verilen önem ile gündemde kalmaya ve değerlenmeye devam eden kalıp baskı, İngiliz tekstillerinde bir kriter olarak kabul edilmektedir.¹²

2.2.2. Boyama

Tekstilde renklendirmenin büyük bir bölümünü kapsayan boyama işlemi; “çeşitli maddelerden doğal veya sentetik yolla elde edilen boyar maddelerin elyaf üzerine kimyasal bağ oluşumu ile tesbit edilmesidir.”¹³ Doğal boyamacılığın tarihi erken dönemlere kadar dayanırken, sentetik boyarmaddeler 19. yüzyıl ortalarında teknolojik gelişmeler sonucunda keşfedilmiştir. Çeşitli bitki ve hayvanlardan elde edilen doğal boyaların, elyafa direk tutunamaması sebebi ile mordanlama veya kaynatma gibi

¹² Briggs- Goode, s. 23.

¹³ Emre Dölen, **Tekstil Tarihi**, 1. Basım, İstanbul: Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Yayınları, 1992, s. 457.

işlemler gerektirmektedir.¹⁴ Sentetik boyaların keşfinden sonra doğal boya kullanımı azalmış olsa da günümüzde sentetik boyaların çevreye ve sağlığa olan zararları, doğal boyanın tercih edilme oranını artırmıştır.

2.2.3. Batik

Bir tür rezerve boyama ve baskı yöntemi olan batik, küçük metal oluklu bir kepece yardımı ya da metal-tahta kalıpların sıcak mum-parafin karışımına batırılarak kumaş üzerine basılması şeklinde uygulanır. Bir başka renk saklama yöntemi de kumaşın mum yerine sıkıca iplikle bağlanmasıdır.¹⁵ Shibori olarak da bilinen iplik bağlama yöntemi, Japonlara ait geleneksel bir desenlendirme yöntemidir. Mum veya iplik saklama yöntemi ile elde edilen desenlerin, erken dönemlerden beri giysi yüzeylerini desenlendirmekte kullanıldığı bilinmektedir. Günümüzde ise batik, endüstriyel çalışmalarda desenlendirme yöntemi olarak tercih edilmese de atölye ve özel tasarımlarda kullanılmaya elverişlidir.

2.3. İPLİĞE BAĞLI EL SANATLARI

Basit olarak iğnenin kumaş üzerine batıp çıkma işleminin çeşitlendirilmesi ile farklı yüzeyi dekore etme yöntemleri oluşturulmuştur. Tekstilde dikiş dikme eylemi, giysi kalıbının birleştirilmesine hizmet eden iğne ve iplik yardımıyla oluşturulan birleştirme işlevinin dışında, giysinin yüzeyini dekore etmek amacıyla da kullanılan bir yöntemdir. Giysi yüzeyinde kullanılan dikiş yöntemleri elde yapılabildiği gibi teknolojinin gelişmesi ile endüstriyelleşmiştir. Detaylı el işçiliğinin değeri günümüz tasarımcıları tarafından özel “houte couture” koleksiyonlarda sürdürülmektedir.

2.3.1. İşleme

Kumaş veya deri üzerine çeşitli iplik, boncuk, pul gibi farklı malzemeler kullanılarak, iğne, tığ vb. araçlar yardımıyla değişik teknikler ile yapılan yüzey süsleme işlemidir.¹⁶ İşleme erken dönemlerden beri uygulanmakta olan, tüm kültürlerde yer alan dekoratif amaçlı yüzey dikişidir. Türk işlemleri kumaşa uygulama yöntemlerine göre isimlendirilmektedir. Günümüzde endüstriyel üretimin tek tip görünümüne alternatif

¹⁴ Recep Karadağ, **Doğal Boyamacılık**, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2007, s. 11.

¹⁵ Reyhan Kaya, **Türk Yazmacılık Sanatı**, 1. Baskı, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1974, s. 28.

¹⁶ **Tekstil Terimleri Sözlüğü**, 1. Basım, İstanbul: Boğaziçi Yayın Evi, 2002, s. 119.

olan, karışık teknikle “haute couture” çalışan tasarımcıların ve moda evlerinin, giysi yüzeylerini işlemler ile dekore ettiği örnekler sıkça görülmektedir.

2.3.2. Nakış

Nakış “ipek, yün ve metal iplikler kullanarak kumaş üzerinde dekoratif işlemler yapma”¹⁷ işlemidir. Bu işleme yöntemi elde yapılabildiği gibi kasnak yardımıyla gerilerek de uygulanabilmektedir. Nakış el sanatı ile tek başına dekoratif yüzey tasarımları oluşturulabildiği gibi, baskı, lazer kesim gibi farklı teknikler ile birlikte kullanılarak da, günümüz tasarımcıları tarafından ‘karışık teknik’ adı altında iki boyutlu olan baskı desenine üçüncü boyut kazandırmakta tercih edildiği görülmektedir.

Nakışın geleneksel yöntemler ile uygulandığı örnekleri olduğu gibi, farklı yöntem olarak zenginleştirildiği güncel örnekleri de mevcuttur. Günümüz tasarımcılarından Mary Katrantzou’nun, 2012-13 sonbahar/kış koleksiyonunda optik yanılsama etkisi taşıyan eteği; “Pencil Dress” çağdaş bir nakış örneğidir. Kalemleri nakış yönteminde kullanılan iplikler gibi ele alan tasarımcı, işleme tekniğine güncel bir yorum getirmiştir.

2.3.3. Aplike

Kumaş üzerine başka bir kumaşın istenilen şekilde yerleştirilerek herhangi bir dikiş yöntemi ile sıkıca dikilmesi veya yapıştırılması işlemidir.¹⁸ Aplike, Leningard Hermitaj Müzesi’nde sergilenen erken dönem örneklerinde keçe parçalarının resimsel kompozisyon oluşturacak şekilde birleştirilmesinden¹⁹, günümüzde dijital baskılı, lazer kesimli kumaşların birleştirilmesine kadar kullanılagelen, kolaj tekniğinin ilkelerini barındıran bir yüzey tasarım yöntemidir.

¹⁷ Amy Orsborne (Ed.) **Moda: Geçmişten Günümüze Giyim Kuşam ve Stil Rehberi**. Duygu Özen (çev.), İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2013, s. 452.

¹⁸ Macide Gönül, **Türk Elişleri Sanatı :16. -19. Yüzyıl**, 1.Basım, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.23.

¹⁹ Semra Gür, “Tekstilde Yüzey ve Yapı Oluşturma Yöntemi Olarak; Keçeleştirme”, (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Marmara Üniversitesi GSE, 2008), s. 51.

2.4. ENDÜSTRİYEL BASKI TEKNİKLERİ

2.4.1. Film Baskı, (Serigrafi Baskı, Film Druck Baskı, Düz Şablon Baskı, İpek Şablon Baskı, Elek Baskı) (Screen Print)

Film baskı yönteminde, baskı kalıbı olarak, çerçevelere gerilmiş olan gaze bezlerinde bulunan desenler kullanılmaktadır. Gaze bezi olarak da adlandırılan ipek veya sentetik bezlerin üzerine istenilen desenin negatifi, lak ile kaplanarak istenilen kısımlardan boya geçişi sağlanacak şekilde açıkta bırakılmaktadır. Her bir desen için ayrı hazırlanan bu şablonlar üzerine, boya raklenin bastırılması suretiyle yüzeye aktarılır.

Film baskı tekniği için 1910'larda ilk şablonlar oluşturulurken, 1920'lerde bu teknik popüler hale gelmiş ve tasarımcıların resimsel baskı stilleri elde etmesini sağlamıştır. 1960'lı yıllarda, seri üretim için film baskı, döner silindir biçimine adapte edilmiştir.²⁰

Film baskılı görseller çağdaş tasarımda yaratıcı ve yenilikçi olarak kullanılabilir resimsel baskı stilleri oluşturmaktadır. Düz film baskı ile desen istenilen büyüklükte uygulanabilir ve boyaların ezilmemesi nedeniyle yüksek kalitede renk canlılığı elde edilebilir. Günümüzde tasarımcılar, endüstrileşmenin yarattığı makineleşmenin sıradanlığına bir alternatif olarak; atölyelerinde, özel koleksiyonlarında el film baskılı tasarımlar ya da dijital baskılar üzerine tekrar el film baskı uyguladıkları deneysel çalışmalar yapmaktadırlar.

2.4.2. Silindir (Rulo) Baskı (Gravür Baskı)

İlk endüstriyel baskı tekniği olan silindir (rulo) baskı, hem makinenin hem de tekniğin adıdır. Desendeki renk sayısı kadar üzeri krom kaplı bakır rulo yardımı ile desenlendirme yapılır. Bu bakır silindirler üzerine desen oyularak delikler aracılığı ile baskı patınının kumaşa aktarılması sağlanır.²¹ İşlemler sırasında boyanın yüksek basınca maruz kalması sonucu ezilmesi, renklerin üst üste gelen kısımlarında yaşanan kirlenmeler ve desenin rulo çapı ile sınırlı kalması olumsuz yönleridir.

²⁰ Briggs- Goode, s.26.

²¹ Dilek Yüksel, "Farklı Özelliklerdeki Tekstil Desenlerinin Günümüzdeki Baskı Stilleri ile Basılması", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi GSE. 2009), s. 5.

2.4.3. Rotasyon (Dönel) Baskı

Rotasyon baskı, düz film baskının rulolar üzerine aktarılmış halidir ve üretim açısından film baskıdan çok daha hızlıdır. Rotasyon baskıda baskı patı bir pompa yardımı ile silindir şablonlar içerisine aktarılır ve desen altta seri halde hareket eden kumaşa basılır.²² Rotasyon baskıda da tıpkı rulo baskıda olduğu gibi desen büyüklüğü silindirlerin çapı ile sınırlıdır ancak bu baskı türünde işlemin kesiksiz devam etmesi, günümüzde metraj üretimde en çok tercih edilen yöntemlerden biridir.

2.4.4. Transfer Baskı

Transfer baskıda desen önce uygun boylarla kâğıda daha sonra ısı yardımı ile kumaşa basılır. Transfer baskı kendi içinde süblimasyon, eriyik, film çıkartma ve yaş transfer baskı olmak üzere dörde ayrılır. Isıyla buharlaşabilen dispers boyaların kâğıda ve daha sonra kumaşa basılmasına “süblimasyon transfer baskı” denir. Desenin kâğıt üzerine, binderli bir mürekkeple basılması ve kâğıdın da tersinden ısı uygulanması sonucu kumaşa geçirilmesi işlemi “eriyik transfer baskı”dır. Eriyik transfer baskıda, tasarımcının elde etmek istediği görsel etki için baskı kâğıdına kabaran ya da floresan etkili boyar maddeler ekleyerek yüzeyde çeşitli etkiler yakalayabilme imkânına sahiptir. Desenin eriyik baskıda olduğu gibi çıkartma kâğıdından ısı ve basınç yardımıyla kumaşa basılmasına “film çıkartma transfer baskı” denir. Transfer edilecek desenin suda eriyen boylarla kâğıda basılıp daha sonra ıslak tekstil zemini üzerine aktarılmasına da “yaş transfer baskı” denir. Yaş transfer baskının sonrasında yıkama işlemi gerektirmesi nedeniyle yaygın bir kullanımı yoktur.²³

²² Yüksel, s. 9.

²³ Briggs- Goode, s. 27.



Resim 5: Hussein Chalayan'ın Puma işbirliği transfer baskılı giysi tasarımı.

Resim 6: Becky Early, transfer baskı tasarımı.

Kaynak: Amanda Briggs- Goode, **Printed Textile Design**, 1. Basım, London: Laurence King, 2013, s.27.

Transfer baskı; kısa süreli üretimlerde kullanımı, az yer yapması, düşük maliyetli makineler ile su ve herhangi bir bitim işlemi gerektirmeden üretim yapılabilmesi²⁴ ile tercih edilen bir baskı yöntemidir. Bu yöntemde, yüksek ısı ile presleme tekniği kullanılması, baskı yapılacak kumaşın türünün, ısı basıncına vereceği tepkiler açısından doğru seçilmesini gerektirmektedir. Transfer baskıda, presleme yöntemi desenin tamamını kumaşa aktarabilirken, atölye çalışmalarında elde edilmek istenen görsel etkiye bağlı olarak, ütü yardımıyla da desen kumaşa basılabilmektedir. Hussein Chalayan'ın transfer baskıyı kullandığı Puma markası ile ortak çalışması, transfer baskıya güncel örnekler oluşturmaktadır (Resim 5).

2.5. ÖZEL BASKI STİLLERİ

Baskı stilleri olarak adlandırılan yüzeyin manüplasyonu ile elde edilen baskılar, boyanın ve kimyasalların olanaklarını kapsamaktadır. 20. yüzyılın sonlarında teknolojinin yardımı ile elde edilen kimyasallar sonucu aşındırma baskı, fiziksel ve

²⁴ Meyzi Denizel, "Tekstilde Transfer Baskı ve Tasarıma Etkileri", (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi SBE, 2011), s. 1.

kimyasal olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Liflerin kimyasallara verdiği tepkiler sonucu ortaya çıkan devore (yakma) baskı, desen oluştururken, şeffaf veya yarı şeffaf etki yaratan bir baskı stilidir. Yüzeyde üç boyutlu etkilerin yakalanmasında kullanılan baskı stilleri; ısı işlemler ile kumaşta rölyefsi etkiler oluşturan gofraj ve kabaran baskının yanı sıra, kadifemsi dokuda desenlendirmeye imkân sağlayan flok baskıdır. Pigment boya ile yapılan varak baskı ise rengin olanaklarını çeşitlendirmekte kullanılan baskı stilleri arasında yer almaktadır.

Aşındırma baskı, uzun yıllardır bilinen baskı stillerinden biridir. Kumaş yüzeyinin fiziksel veya kimyasal yöntemler ile istenilen estetik görsel doğrultusunda tahrip edilmesi yöntemidir. Kimyasal aşındırmada boyanmış yüzeyin boyarmaddesine yönelik bir tahribat söz konusuysen, fiziksel aşındırmada kum püskürtme taş yıkama ve lazer ışını ile kumaş yüzeyi tahrip edilmektedir.²⁵

Gofraj baskı, kalıcı bir şekil verme yöntemi olarak da tanımlayabileceğimiz bu baskı stili, kabartmalı olarak desenin işlendiği silindirlerin arasından kumaşın geçirilmesi sonucu ısı ve basınçla kumaş yüzeyinde rölyef etkiler bırakan baskı işlemidir.²⁶ Isıl işlem olarak da bilinen bu baskı yöntemi sentetik liflerle yapıldığında kalıcı olurken, sentetik olmayan liflere yapılan gofraj baskı, yıkama sonrasında etkisini kaybetmektedir.

Kabaran baskı, yüzeyde dokulu desenlerin oluşmasını sağlayan bir başka baskı stilidir. Baskı patınının 90°C ile 150°C derece ısıda kabarıp, genişerek üç boyutlu desenler oluşmasını sağlayan bir baskı stildir.²⁷ Özel atölye koşulları gerektirmeden yüzeyde rölyefsi etkiler sağlayan bu baskı yöntemi, tasarımcılar tarafından üç boyutlu etkiler yakalamakta kullanılan yöntemlerden biridir.

Devore (yakma) baskı, yüzeyde dokulu, şeffaf, yarı şeffaf desenler elde etme olanağı sağlayan, elyaf ile kimyasallar arasında oluşan tepkimeler sonucu ortaya çıkan bir baskı yöntemidir. Bu yöntem, farklı elyaf gruplarından oluşturulan kumaşın, elyaf

²⁵ Yüksel, s. 26-28.

²⁶ Briggs- Goode, s. 106.

²⁷ Briggs- Goode, s. 106.

türüne göre seçilen kimyasal maddelerin bulunduğu yakıcı işlemde geçirilmesi ile istenen desenin ortaya çıkmasıdır.²⁸

Flok baskı, kumaş yüzeyine istenen desen şeklinde sürülen tutkalla elyaf ya da elyaf tozlarının yapıştırılması işlemidir.²⁹ Yüzeyde kadife veya nubuk deri etkisi taşıyan yumuşak bir doku oluşmaktadır.

Varak baskı, yüzeyde renk ve parlaklıkla da farklı etkilerin yaratılmasına olanak sağlayan, yapılacak desen şeklinde kumaşın yüzeyine sürülen yapıştırıcı tutkalın üzerine ayna etkisi oluşturacak parlaklıktaki varak malzemesinin ısı ve basınç yolu ile yapıştırılması işlemidir.³⁰

²⁸ Ayşe Uygur ve Dilek Yüksel, **Tekstil Baskı Stilleri**, İstanbul:Bayko.2013. s. 110.

²⁹ Uygur ve Yüksel, s. 39.

³⁰ Yüksel, s. 69.

3. TEKSTİL YÜZEY TASARIMININ TARİHSEL GELİŞİMİ

İnsanları erken dönemlerden itibaren yaşadıkları alanları, bedenlerini ve giysilerini desenlendirdikleri görülmektedir. Baskıcılığın tarihi mağara duvarlarına ve insanların kendi bedenlerine yaptıkları bezemelerde başladığını söylemek mümkündür. Bedenin süslenmesi için giysiden önce dövme işlemi ile vücudun çeşitli yerleri desenlendirilmişse bile, bu desenler mumyalama yöntemi keşfedilene kadar korunamamıştır. Boyama ve resimlemenin; anlaşmak, hesaplama yapmak, ayırt etmek veya dini inançlara bağlı şans ya da uğursuzluk sayılan bazı sembollerin oluşturulması ile ortaya çıktığı çeşitli kaynaklarda görülmektedir.

Tekstilde ise kumaş bezeme ve boyamaları için ise çok net tarihler vermek mümkün olamasa da Antik çağlarda başladığı düşünülmektedir. “Desen boyamanın, yüzey baskı tekstilinden daha uzun bir tarihi ve daha kapsamlı coğrafik bir yayılımı vardır.”³¹ Kaynaklarda Mısır’dan Doğu Türkistan Asya platolarına kadar geniş çaplı bir kazıda buna ait örneklerle rastlandığı belirtilmektedir.

Çinliler’in tahta kalıp baskılar ile harf basmacılığı, Mısırlılar’ın hangi yöntemle yaptıkları bilinmese de boyalı kumaşlar üzerine desenler bastıkları bilinmektedir. Bu durum Çinliler’in Mısırlılar’dan önce el basmacılığını icat ettiklerini gösterse de son zamanlarda piramitler ve Mısır mezarlıklarında, boyama dışında bir teknik ile desenlendirilmiş olan kumaşlar Mısırlılar’ın da aynı dönemlerde ya da daha öncesinde basmacılığı bildiğini göstermektedir.³² 1894 yılında Mısır Akhmim Panopolis’te yapılan kazıda; M.S. 4. yüzyıla ait mavi keten bir çocuk giysisi bulunmuştur. Bu çocuk giysisinin üzerindeki desenlerin; Mısırlılar’ın mumyalamada kullandıkları balmumu ile boyayı saklama yöntemini kullanarak boyadıkları tahmin edilmektedir.³³

Antik Mısır, Klasik Yunan ve Roma medeniyetleri incelendiğinde, boyamanın yanı sıra, giysi yüzeyini dekore etmekte farklı malzeme ve yöntemler kullanıldığı görülmektedir. Dokuma kumaş, deri, boncuk, tüy ve benzeri malzemeler de giysi

³¹ Harris, s. 39.

³² Yüksel, s. 3.

³³ Kaya, s. 10 -16.

yapımında veya yüzeyi dekore etmekte kullanılmıştır. Antik Mısır dönemine ait giysinin yüzeyi cam boncuklar ile bezenerek oluşturulmuş, etek uçlarına ise renkli deniz kabukları ile püskül etkisi verilmiştir (Resim 7).



Resim 7: “Boncuk Ağı” Mısır dönemine ait giysi örneği, M.Ö. 2400.

Kaynak: Amy Orsborne (Ed.), **Moda: Geçmişten Günümüze Giyim Kuşam ve Stil Rehberi.** Duygu Özen (çev.), İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2013, s.16.

Klasik Yunan giysi yüzeyleri sofistike bir etkiye sahip ve genellikle desensizdir ancak kullanılan drape yöntemi sayesinde kumaşın beden üzerinde yaptığı dökümlü serbest akış ile giysi yüzeyleri hareketlendirilmiştir. Antik dönemlere ait bu drapel giysiler, 18. yüzyıl ve daha sonrasında öne çıkan dar korselerden, dolgu malzemeli ve rahat olmayan giysilerden kurtulmak adına dönem dönem yeniden gündeme gelmiştir.

Roma giysilerinde ise yüzeyi desenlendirme ve renk, statü farkını ayırt etmek üzere kullanılmıştır. Soylular ile halkın giysileri arasında kumaş, renk ve desen farklılıkları vardır. Örneğin; imparatorlar giysileri mor renkli altın işlemlerle dekore edilmişken, özgür erkek çocuklarının tuniklerinin kenarlarından mor şeritler geçmekte ve sıradan halk düz, renksiz giyinmektedir.³⁴

³⁴ Marnie Fogg (Ed.), **Modanın Tüm Öyküsü**, Emre Gözgülü (çev.) 1. Basım, İstanbul: Hayalperest, 2014, s. 19.

Erken dönem Güney Batı Amerika giysilerine bakacak olunursa; yapılan arkeolojik kazılarda hayvan tüylerinden yapılmış örgü ve dokuma yüzeylere rastlanmaktadır. Ayakkabılar üzerinde geometrik desenler görülmektedir. And Dağları bölgesinde ve Peru kıyılarında yapılan kazılarda ise çok renkli ve detaylı desenlendirmeler yapılmış giysiler bulunmuştur. Ayna görüntüsü veren desenler, nakışlar, ipliklere yapılan degrade ve düz boyama teknikleri yüzeylerin karakteristik özellikleri arasındadır. Giysi kumaşlarında canlı tonlar ile yapılmış desenler, düğümlü boyama ve kesikli bir atkı çözgü yapısı kullanıldığı görülmektedir (Resim 8). Peru ve Bolivya'daki Tiwanaku kültürlerinin birbirlerine benzeyen ortak özellikleri olan desenler, insan ve hayvan formlarını bozarak soyutlama yönüyle birbirine benzemektedirler.³⁵ Bu kültürlerde “parlak ve canlı tonları içeren gelişmiş renk paleti ve tonlar arasındaki incelikli geçişler boyama sanatındaki ustalığa işaret etmektedir.”³⁶



Resim 8: Wari tekstilleri, tunik kumaşı, 7-9. yüzyıl.

Kaynak: Marnie Fogg (Ed.), **Modanın Tüm Öyküsü**, Emre Gözgülü (çev.), 1. Basım, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2014, s. 26.

Doğu stilinde ise Çin'in ipek yüzeylerinde görülen zarif çiçek desenleri ve şeffaf dokunmuş etol mantolar, İpek Yolu ile Batı kültürlerine de taşındığı görülmektedir. Çin'e ait mezarlarda desenli, ışık geçiren yarı saydam şile bezi kumaşlar, bedeni

³⁵ Fogg, s. 22-27.

³⁶ Fogg, s. 27.

sarmalayan giysilere zıt renklerde boyanmış astarlar bulunmuştur.³⁷ Doğuya ait pahalı ipek kumaşlar ve dokuma teknikleri İpek Yolu aracılığı ile Haçlı Seferleri öncesinde başlamış, Orta Çağ boyunca Doğu ve Batı kültürleri birbirlerini etkilemeye devam etmişlerdir.

Tarihsel bağlamda genel olarak yüzeye bakıldığında, her dönemde farklı yüzeyi dekore etme yöntemlerinin öne çıktığı görülmektedir. 1300'lerde nakış ve işlemler, 1400'lerde motifler, 1700'lerde resimsel doğa betimlemeleri yaratan desenler öne çıkmıştır. Orta Çağ'da giysiler bitki boyalarından elde edilen sarı, mavi ve kahverengiye boyanmakta, keten kumaş boyanması zor olması nedeni ile doğal renginde ya da beyazlatılarak kullanılmakta, koyu renkler ise kara koyunların postlarından elde edilmektedir.³⁸ 1300'lerde İngiliz kilisesi nakışları çok önemli hale gelmiş ve hala varlığını sürdüren örnekler vermiştir. 1300-1320 arasında yapılmış olan Syon Pelerini'nde; ipek yüzey üzerine, değerli ipliklerle İncil'deki hikayeleri betimleyen işlemler yapılmıştır.³⁹ 1400'lerde giysi yüzeylerine çiçek ve meyve motifleri, geometrik desenler kolay ve simetrik biçimde işlenmeye başlanmış, kadife kumaş icat edilmiştir. Tafta kumaş ve damask desenli kumaşlar kullanıldıkları uzunluğa göre zenginlik belirtisi olarak kabul edilmeye başlanmıştır.⁴⁰ 1600'lerin sonlarına doğru ilk kez "moda sezonları" tanımlanmış, 1700'lerde ise doğaya olan hayranlık giysi yüzeylerine yansıtılmıştır. Bu yansıma floral desenler olarak, altın veya metalik renkli iplikler ile yapılan nakış, işleme ve dantel yüzeyde görülmektedir. İlk üretimi 11. yüzyıla dayanan, günümüzde de hala kullanılan "şal desen" ise 1700'lerin sonlarında "Paisley şalları" olarak ithal edilmiş ve bu şallar üzerinde kullanılan desenden adını almıştır.⁴¹ 1760'larda başlayan Endüstri Devrimi ile tekstilde yaşanan yenilikler üretim hızına etki ederken, yüzey tasarımının anlatım dilinde de değişimlere yol açmıştır.

³⁷Orsborne, s. 30.

³⁸ Orsborne, s. 56.

³⁹ Orsborne, s. 57.

⁴⁰ Orsborne, s. 67.

⁴¹ Fogg, s. 86- 101.

3.1. ENDÜSTRİ DEVRİMİ SÜRECİ

Endüstri Devrimi; 1760-1840 yıllarında “tarım temeline dayalı bir ekonomiden sanayi ve ticaret temeline dayalı bir ekonomiye hızlı bir geçişi gösterir.”⁴² Batılı toplumların yaşam biçimlerinde köklü değişikliklere sebep olan bu devrim; tarımsal üretim biçimlerinden ulaşım araçlarına, nüfus artışından fabrikalaşmaya kadar çeşitli alanlarda görülen ve etkisi günümüze kadar devam etmekte olan bir süreçtir. Endüstri Devrimi, sayısız yeni teknolojik buluşun ard arda gerçekleşmesi ile meydana gelmiş, 18. yüzyılın ortalarında ilk kez İngiltere’de başlayan makineleşme sonucu, iş gücü ihtiyacı doğmuş ve göçle başlayan nüfus artışı gerçekleşmiştir. Bu iki olay bir çok keşfin gerçekleştirilmesine de zemin hazırlamıştır. Yüzyılın sonlarına doğru büyük sanayi kentleri kurulmuş, artan nüfusun büyük bir kısmı fabrikalarda çalışmaya başlamıştır. Köyden kente göçler artmış ve kentlerin büyümesi çok sayıda sorunu da beraberinde getirmiştir. Fabrikalarda çalışma saatlerine dair yasalar çıkana kadar işçiler çok uzun saatler çalıştırılmıştır. Kendi sanat atölyelerinde ya da evlerinde çalışan zanaatçılar, fabrikalarda işçi olmak durumunda kalmışlardır. 20. yüzyılda toplumlarda sosyal sınıfların oluşumu Endüstri Devrimi sırasında başlamıştır.⁴³

Endüstri Devrimi öncesinde üretim ve zanaat basit aletlerle yapılmaktadır. Makineleşme ile insan makine ilişkisi kurulmuş ve insanların tüm yaşam biçimi değişmiştir. 1782’de James Watt’ın fabrika makinelerini işletebilecek bir buhar makinesini geliştirmesiyle, endüstride makine kullanımı hızla yaygınlaşmıştır.⁴⁴ Etkisini ilk olarak pamuklu dokumada gösteren Endüstri Devrimi’nde buhar makinesinin icadı başlangıç kabul edilerek demiryolu, buharlı lokomotif ve gemi, otomobil, telgraf gibi teknolojik buluşlar aracılığıyla insan coğrafi uzaklığı yenmiştir.

Makine ile üretimin ilk yıllarında makine-insan ilişkisinin yeni kuruluyor olması nedeni ile yeterince nitelikli tasarımlar ortaya çıkarılamamıştır. 1800’lerden önce bir üretim yapılırken, yüksek el işçiliği ön plandadır. Makineleşme; nitelikli ve sayıca az olan üretimin, basitleşmesine ve ucuzlayıp çoğalmasına sebep olmuştur. Sanatın bayağılaştırılmasına bazı sanatçılar ve zanaatkârlar karşı çıksa da makineleşme çağın vazgeçilmez bir unsuru haline gelmiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra

⁴² Dölen, s. 6.

⁴³ Server Tanilli, **Uygurluk Tarihi**, 32. Basım, İstanbul: Cumhuriyet Kitapları, 2016, s. 116-119.

⁴⁴ Dölen, s. 17.

makineleşmenin yanı sıra teknolojik bir devrim de yaşanmış; elektriğin endüstriyel araçlarda kullanımı başlamış, otomobil, uçak, telefon gibi araçlar bulunmuştur. Bu buluşlar insanların hayat standardını yükseltmiştir. 1930'larda sanatçılar makineyi tasarımların estetik değerini artıracak bir araç olarak yönetebilir hale gelmişlerdir. Tasarım kavramı; Bauhaus ile günümüzdeki anlamına ulaşmıştır. Bauhaus'tan sonra sanat ile üretim bir çok alanda aynı çatı altında toplanmıştır. Tekstilde ve diğer tasarım alanlarında estetiğin önemi vurgulanmıştır. Ürünlerin işlevselliklerine ek olarak estetik değerlere uygunlukları da göz önünde bulundurulmaya başlanmıştır.

20. yüzyılın ikinci yarısında, insan ilk kez kendi dünyasından uzaklaşıp uzaya yolculuk yaparak, aya ayak basmıştır. Bu dönemde yaşanan bilişim çağının getirileri olan bilgisayar ve internetin günlük hayatta kullanılmaya başlanması, dönemin en önemli gelişmelerindendir. Bilimsel yenilikler ve internet, tasarımlar üzerinde etkili olmuştur. Reklam ve çeşitli tanıtımlar ile tüketim kültürü artmıştır. Moda kavramı, her alanda sürekli yenilenmesi ile tüketimi arttıran bir teşvik unsuru olarak kabul edilmiştir. 2000'lerde tasarımcılar gelenekselden yeniliğe, zanaattan makineleşmeye geçiş yapmış ve dönem dijital yeniliklerin artması sonucu "Dijital Çağ" adını almıştır. Kullanılan makineler ev aletlerinin küçülmesi ve işlevselliklerinin artması onların "akıllı" sıfatı ile adlandırılmasına sebep olmuştur. Tekstilde ise; ısıya, kalp ritmine (harekete), suya olan duyarlılıkları nedeni ile "akıllı tekstil" (bkz. s.62) ya da "nano-tekstil" olarak adlandırılan yeni kumaşlar üretilmiştir.

3.1.1. Tekstilde Endüstri Devrimi

18. yüzyılda buhar makinesinin keşfiyle başlayan endüstrileşme öncelikle tekstilde etkisini göstermiştir. 1733 yılında Jhon Kay tarafından "uçan mekik" olarak da bilinen seri atışlı mekiğin bulunması sonucunda ortaya çıkan daha geniş dokuma tezgâhları üretim hızını artırmıştır. Dokuma hızının artması ile iplik ihtiyacı da artmış ve böylece iplik eğirmenin de makineleşme süreci başlamıştır.⁴⁵ Dokuma alanındaki seri atışlı mekiğin bulunmasından sonra 1765'te aynı anda birkaç iplik bobinini çevirebilecek bir iplik tezgâhı icat edilmiştir. Dokuma tezgâhlarına uygun incelikte ve

⁴⁵ Dölen, s. 227-228.

mukavemette iplik gerektiği için 1767’de ise Richard Arkwright büküm makinesini icat etmiştir.⁴⁶

1783 yılında James Watt’ın (1736-1819) buhar gücü ile çalışan dokuma makinelerini bulması ile 1820’lere kadar hızlı ve hatasız kumaş üretimi yapılması sağlanmıştır. John Harrison tam otomatik dokuma tezgâhını icat etmiştir. Kumaş üretimi buna bağlı hızlanmış olsa da karmaşık desenli ve çok renkli kumaş üretimi yapan makineyi Joseph Marie Jacquard Fransa’da icad etmiştir. Jacquard’ın 1801’de Paris Sanayi Sergisi’nde tanıttığı bu tezgah ile artık baskılı kumaşlar kadar renkli çiçekli brokarlar, karmaşık etnik desenler ve desenli kadifeler üretilir hale gelmiştir.⁴⁷

Jakard sisteminin, en önemli özelliği dokuma işlemine geçilmeden önce desenlerin kartlar üzerinde hazırlanarak tezgâh üzerinde hızlı bir şekilde değiştirilebilmesidir. “Charles Machintosh’un 1822 yılında icat ettiği su geçirmez üst giysi”⁴⁸ Londra’da tanıtılmıştır. Bu örnekler gibi dönemin öncü tasarımları ve yenilikleri sergi ve fuarlarda kendini göstermektedir.

Tekstilde ilk olarak dokumada başlayan makineleşme, daha sonra baskı alanında devam etmiştir. Bu durum baskı tasarımında el işçiliği ürünü olan el kalıpları ile yapılan desenlendirmeye yeni alternatifler sunmuştur. Teknolojinin ilerlemesi; rotasyon baskı, rulo baskı, transfer baskı, dijital baskı olmak üzere birçok baskı çeşidinin oluşmasına olanak tanımıştır. Ard arda yapılan yenilikler metraj üretim hızını arttırmıştır.

İlk endüstriyel baskı makinesi olan silindir (rulo) baskı makinesi 1783 yılında icat edilmiştir.⁴⁹ Rulo baskı makinesi, desenlerin çok renkli basılması konusunda önemli bir gelişmedir.⁵⁰

Dönemde rulo baskı; resimsel (pictoral) anlatımlarda, küçük elemanların tekrarlarından oluşan tasarımlarda, çizgili anlatımlarda ve çiçek desenlerinde yaygın olarak kullanılmıştır.

⁴⁶ Güne Dilek Turgut, “Teknolojik Koşulların Modaya Olan Etkileri”,(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi SBE, 2010) , s. 3.

⁴⁷ Turgut, s. 6.

⁴⁸ Fogg, s. 130.

⁴⁹ Yüksel, s. 4.

⁵⁰İdil Akbostancı, “Plastik Sanatlarda Tekstilin Yeri” ,(Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi GSE, 1999) , s. 162.

Sistem basılan ıslak zemin üzerinde kalıpla (woodblock) veya elle çalışılmasına olanak verdiği için, çok renkli tasarımlar uygulanabilmiştir.

Rulo baskı makinesi, 20. yüzyıla kadar etkisini kaybetmeden kullanılmaya devam edilmiştir. 20. yüzyılda düz film baskı ve rotasyon baskı makinesi rulo baskının yerini almıştır. Rotasyon baskı 1962’de, transfer baskı makinesi de 1965’te icat edilmiştir. Transfer baskı, sınırsız renk seçeneği ve istenen desenin az maliyet ile basılabilme özgürlüğünü sunduğu için tasarımcılar tarafından en çok tercih edilen baskı tasarım yöntemlerinden biridir.⁵¹

Endüstri Devrimi’nin tekstil yüzey tasarımlarına getirdiği en önemli yeniliklerden biri de sentetik boyaların bulunmasıdır. Ayrıntılı desenlerin üretim imkânı doğmuş, teknik alt yapının da oluşması ile mümkün hale gelmiştir. Sentetik boyalar ile renkler daha canlı ve çeşitli olarak yüzey tasarımlarında, hem baskı hem de boyama anlamında kendini göstermiştir.

İndigo mavisi, kırmızı ve 1771 yılında ipeği parlak sarı renge boyayan pikrik asit bulunmuş ancak sınırlı şekilde kullanılmıştır. Friedlieb Ferdinand Runge, ilk violet mavi, kırmızı sentetik boyalarını ve anilin siyahını keşfeden kişidir.⁵² William Henry Perkin ise sentetik mor renk boyasını (muavine) bularak 1856’da patentini almıştır.⁵³

Tasarımcının yaratıcılığına ve estetik ifade biçimine katkı sağlayan her yenilik, tasarımın yüzeye aktarılmasında etkili olmaktadır. Makineleşme ve sentetik boyaların bulunmasından sonra, tahta-metal el kalıpları kullanılarak doğal boyalarla yapılan baskıcılığın yerini, sentetik boyarmaddeler ile çalışan rotasyon baskı makinesi almıştır. Yüzey tasarımında renk çeşidinin artması ile canlı renkler elde edilebilmesi, rengin yüzeydeki etkisini arttırmıştır. Renk çeşitliliği, tasarlanan desenin gerçeğine en yakını elde etmeyi ve estetiği yükseltilmiş tasarımları hayata geçirmeyi olanaklı kılmıştır. Dokuma ve baskının endüstrileşmesinden sonra hızla üretilen bu kumaşların aynı hızla giysiye dönüşmesi açısından dikiş makinesinin icadı 19. yüzyılın en önemli

⁵¹ Yüksel, s. 4.

⁵²Özlenen Erdem İşmal, “Boyarmadde Endüstrisinin Öncüsü: bir bilim adamı ve entelektüel olarak Sir William Henry Perkin” **Yedi Dergisi**, Sayı.6, (Temmuz 2011) s. 2-4.

⁵³ Erdem İşmal, s. 24.

buluşlarından biridir. Dikiş makinesini 1843'te Walter Hunt icat etmiş, Elias Howe aynı fikirle 1846'da patentini almış, 1851'de ise Isaac Singer Amerika'da piyasaya sürmüştür. 1930'larda da Singer makinelerine elektrikli motor eklenmiştir.⁵⁴ Dikiş makineleri geliştirilerek yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. 1854'te Jose Heilmann'ın Nakış makinesini icat etmiştir.⁵⁵ 1800'lerin sonlarına doğru da makine yapımı dantelâların elde edilmesi tekstilde yaşanan endüstrileşmenin önemli gelişmelerindendir.

Endüstri Devrimi ile ihtiyaç fazlası üretim, kapitalist ekonomik sistemi doğurmuş, böylece tüketim kültürü ve moda olgusu oluşmaya başlamıştır. Endüstrileşme giyim alanını sosyal ve ekonomik açıdan etkilediği gibi üretim yöntemleri açısından da etkilemiştir. Tekstil ürünlerinin üretiminde; iplikten, kumaş yapısına, kumaş üzerine uygulanacak baskı, boyama, dikiş gibi yüzey tasarımlarından giysiye dönüşene kadar bütün işlemlerde gelişen teknolojinin etkileri görülmüştür. Tekstil ürünleri el işçiliği yerine makine üretim yöntemleri sonucu endüstriyel birer ürün haline gelmiş ve maliyetinin de düşmesi sonucunda ulaşılabilirliği kolaylaşmıştır.

3.2. TASARIM HAREKETLERİ

Endüstri Devrimi ile birlikte değişen yeni dünya içerisinde sıkışmış insanın, kendini ve var olduğu ortamı ifade etme biçimi de değişikliğe uğramış, böylece yeni sanat-tasarım hareketleri doğmuştur. Çağın yenilikleri ile şekillenen bu hareketler, tasarımcıların yaratıcılıklarını etkilemiştir. 20. yüzyılda bugünkü tanımına ulaşan "tasarım" kavramının doğduğu, Bauhaus sanat okulunun öncülü sanat-tasarım hareketleri 19. yüzyılda ortaya çıkmıştır.⁵⁶ 19. yüzyılın ikinci yarısında doğmuş olan Arts and Crafts Hareketi ve Art Nouveau, Bauhaus'a öncülük eden aynı zamanda yüzey tasarımında da öne çıkan hareketlerdir. 20. yüzyılda tasarımcılar, değişen estetik dil ile mankineleşmenin getirdiği yenilikleri, tasarımlarına yansıtmışlardır. Ayrıca plastik sanatlar ve tekstil arasında yeni bağlar kurulmaya başlanmıştır; giyilebilir sanat kavramıyla tekstil yüzey tasarımları giysiye taşınmıştır. Bu bölümde yüzeye etkisi ile

⁵⁴ Roger Bridgman, "1000 Invention and Discoveries" Dorling Kindersley, NewYork, 2014, s. 136.

⁵⁵ Dölen, s. 36.

⁵⁶ Ümit Celbiş, "Bauhaus'un Alman Tasarım Kültürüne etkileri", **Bauhaus: Modernleşmenin Tanımı**, Ali Artun, Esra Ali çavuşoğlu, (drl), İstanbul: İletişim Yayınları,2009, s. 169

öne çıkan tasarımcılar ve tasarımlar üzerinden, Arts and Crafts Hareketi, Art Nouveau ve Bauhaus sanat okulu ele alınmış dönemin değişen estetik dili anlatılmıştır.

3.2.1. Arts and Crafts (Sanat ve Zanaat) Hareketi

Arts and Crafts hareketi, makineleşmenin olanakları kullanılarak estetik değerler göz önünde bulundurulmadan ucuz ve seri üretim yapılmasına, zanaatın geri planda kalmasına karşı bir tepki olarak 19. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere’de doğmuştur. William Morris’in önderliğinde bir araya gelen sanatçı ve zanaatçılar, el işçiliğinin makine üretiminden daha üstün olduğunu ve zanaat anlayışına dönülmesini vurgulamak için el işçiliğinin sınırlarını yükseltmişlerdir.⁵⁷

Arts and Crafts hareketinin başlıca yeniliği, üslup ve tasarımlarından çok Orta Çağ goblenlerine, tezhip usulü elyazmalarına geri dönüş çağrısı taşıyan düşüncesidir. Modern tasarım tarihinin de başlangıcı olarak kabul edilen Arts and Crafts hareketi, 1861 yılında ticari bir girişime dönüşmüştür. Hem tasarım hem uygulamanın olduğu Morris, Webb, Rossetti, Brune- Jones, Ford Madox Brown, p.p. “Marshall, Faulkner & Co. (Morris & Co.)” isimli bu şirkette; teknolojiden uzak, cam eşyalar, mobilyalar, goblenler, halılar ve duvar kâğıtları da dâhil olmak üzere ev eşyaları tasarlayıp üretmeye başlamışlardır.⁵⁸ Kalıp baskı ve el işçiliği estetiği; halıda, kumaşta ve duvar kâğıdında en yüksek seviyeye taşınmıştır. Morris için, endüstrileşme ile seri üretime geçilen tekstilde, dikkati geleneksel kalıp baskı ve el dokumalarına yeniden odakladığı söylenebilmektedir.⁵⁹

Morris tasarımlarında en çok baskı, duvar kâğıdı ya da seramik yüzeylerde düz biçimsel kalıplar ve renk zenginliği ile tanınmıştır. Tasarımcı, renklerle istediği etkiyi yaratmak için, baskı yüzeylerinde doğal boyanın yumuşak ve pastel tonlarını kullanmayı seçmiş, makine üretimindeki canlı renklerden oluşan desenlere göre daha yumuşak geçişli yüzeyler elde etmiştir. Yakaladığı bu üslupla da kalıp baskıyı ön plana

⁵⁷ Lesley Jackson, **20th Century Pattern Design**, New York: Princeton Architectural Press, 2002, s. 9-10.

⁵⁸ Amy Dempsey, **Modern Çağda Sanat Üsluplar Ekoller Hareketler**, Osman Akınhay (çev.), İstanbul : Akbank, 2007, s. 19-20.

⁵⁹ Jackson, s. 10-14.

çıkarmayı başarmıştır. Morris yaptığı tasarımlar ile kalıp baskıda, tasarıma daha kontrollü yaklaşılabilirdiğini ve el müdahalesini vurgulamaktadır:⁶⁰

Morris, Viktoryen dönem dokumalarının aşırı yoğun motiflerini ve ucuz rulo baskı kumaşları terk etmiş ve el dokuması ile el baskısı yöntemlerini yeniden kullanıma sokmuştur. Tüm süslemeler, ayçiçeği –estetlerin simgesi-, zambak ve tavus kuşu tüyü gibi sevilen motiflerin el ile işlenmesiyle sınırlandırılmıştır.

20. yüzyıl başlarında etkisini kaybetmeye başlayan Arts and Crafts hareketi Art Nouveau akımının görüşlerine altyapı oluşturmuştur. Morris'in önderliğindeki bu sanat akımının etkisini, içinde bulunduğumuz yüzyılın dijital imkânları ile birlikte tasarımcı-zanaatçı birlikteliğinden doğan koleksiyonlarda görmek mümkündür.

3.2.2. Art Nouveau

Art Nouveau, 19. yüzyılın sonundan 20. yüzyılın başlarına kadar etkili olmuş, süslemeci yapısı ile öne çıkmış yenilikçi bir sanat akımıdır. Romantik, bireyci ve estetik değerleri ön planda tutan bir sanat akımı olan Art Nouveau'nun kurucusu; mimar Victor Horta (1861-1947) kabul edilmektedir.⁶¹ Mimar Henry van de Velde (1863-1957), bu dönemde bireyselci üslubu ile yaptığı, tekstil ve duvar kâğıdı tasarımları ile akımın önemli temsilcilerinden biri olarak görülmektedir.⁶²

Paris Dünya Fuarının açılışı için yapılan Eyfel Kulesi'nin yapımında demir kullanılması ve kulenin formu, ilk olarak etkisini mimaride gösteren bu hareketin doğuşu olarak kabul edilmektedir.⁶³ Art Nouveau, Arts and Crafts hareketinden ilham alarak kendini var ederken, Barok döneminin süslemeci üslubunu 19. yüzyılın sanat anlayışı ile birleştirmiştir. Akım, Arts and Crafts hareketinden endüstrileşmeyi reddetmeyişi ile ayrılırken, gündelik hayatta kullanılan nesnelere temel bir tasarım fikrine göre ve bireyselci yaklaşım içinde tasarlamayı önermesi yönüyle de Bauhaus'a zemin hazırlamıştır. Art Nouveau doğayı, doğadaki bitki ve hayvan figürlerini kullanarak yarattığı yüzey ve obje tasarımlarını, yeni yüzyılın sanat anlayışı ile yorumlayarak biçimleri soyutlamıştır.

⁶⁰ Fogg, s. 185.

⁶¹ Dempsey, s. 57-61.

⁶² Celbiş, s. 171.

⁶³ Jackson, s. 28.

Akım etkisi sürdüğü yıllar içinde (1892-1903) iki birbirinden farklı üslupla kendini ifade etmiştir. İlk etkisi çiçekli doğal biçimlerin, kıvrımlı hatların ön plana çıktığı desenlerdir. İkinci ise düzleşmiş çizgiler ve geometrik formlar, sade renkler olarak tasarımlarda dikkat çekmeye başlamıştır. Modern dönemin başlangıcını ifade eden Art Nouveau, farklı ülkelerde farklı isimler ile anılmıştır; Fransa’da “Art Nouveau”, “Fin de Siecle Sitali”, Almanya’da “Judgendstil”, Avusturya’da “Viyana Secession”, İngiltere’de “New Art”, “Liberty”, Türkiye’de “Yeni Sanat olarak” adlandırılmıştır.⁶⁴

Art Nouveau; mimaride, resimde, tekstilde, duvar kâğıtlarında ve takı tasarımında etkili olmuştur. Hareketin en belirgin özelliği, nesnenin biçiminde ya da yüzeyinde, çiçek yaprak ve sapsarının stilize edildiği akışkan kıvrımlar ve benzeri uzatmalar kullanılmasıdır. Dönemin giysi ve yüzey tasarımı yapan sanatçısı Sonia Delaunay’ın (1885-1974) tasarımlarındaki soyutlamalarında, motiflerin kıvrımlı yapılarında Art Nouveau akımının etkisi görülmektedir. Delaunay’ın kullandığı canlı parlak renkler, tasarıma getirdiği soyut geometrik yaklaşım, kıvrımlı dallar, tekstil yüzeylerinin hareketlenmesini sağlamıştır.⁶⁵

Art Nouveau akımının Avusturya’daki adlandırılışı “Viyana Secession”, zamanla tasarım dilinde bir bölünme yaşamış ve mimar Josef Hoffman (1870-1956) ressam ve grafik tasarımcı Kolo Moser (1868-1918); sadeleştirilmiş geometrik biçim dilinin hâkim olduğu bir anlayış ile akımdan ayrılmışlardır.⁶⁶ Bu durum “Secession Hareket” olarak da bilinmektedir. “Wiener Werkstatte” olarak da adlandırılan “Viyana Atölyeleri” bu dönemde kurulmuştur. Atölyenin kurucusu Eduard Josef Wimmer-Wisgirll’in (1882-1961) giysi tasarımlarında, farklı desen ve renk kullanımı, üst üste gelen geometrik şekillerin etkisini güçlendiricek şekildedir.⁶⁷

⁶⁴ Leyla Yıldırım, “Sanat-Zanaat Buluşması ve Wiener Werkstatte Tekstilleri”, Gazi Üniversitesi GSF Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı.8 (Aralık 2011), s. 110.

⁶⁵ Yıldırım, “Tekstil Tasarımında Bir İlk: Sonia Delanuay”, **Yedi**, Sayı.4 (Temmuz 2010), s. 67.

⁶⁶ Celbiş, s. 171.

⁶⁷ Orsborne, s. 237.



Resim 9: Henry van de Velde, Giysilik kumaş; suni ipek, dokuma, 1901.

Kaynak: Lesley Jackson, **Twentieth-Century Pattern Design: Textile&Wallpaper Pioneers**, 1. Baskı, New York: Princeton Architectural, 2002 s.28.

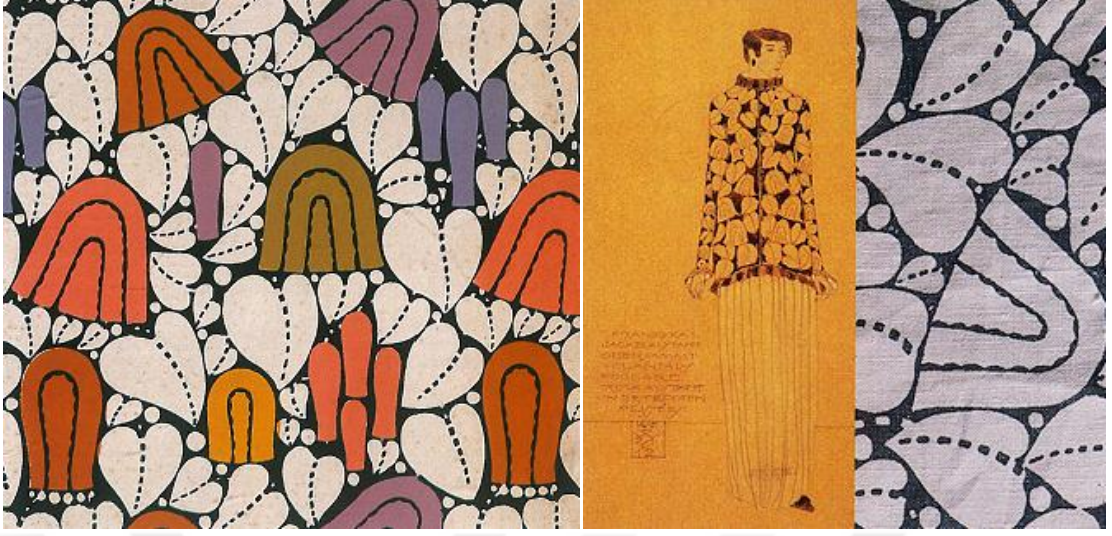
Resim 10: Gustav Klimt, “Portrait of Johanna Staude”, 1917.

Resim 11: Marta Albert, “Blatter”, kartpostal tasarımı, 1910.

Kaynak: Christian Barandstatter (Ed.), **Vienna 1900 and the Heroes of Modernism**, 1. Basım, London:Thames & Hudson,2006, s. 225.

Gündelik hayatta kullanılan ev eşyalarından kartpostallara, giysilere kadar bir çok şeyin tasarlandığı bu atölye bir sergi ile tanıtılmıştır. Secession Hareketin öncülerinden ressam Gustav Klimt (1862-1918), Marta Albert’in “Blatter” adlı kartpostal tasarımından, “Johanna Staude of Portrait”i Viyana Atölyeleri’nde yapılmış giysi ile resmetmiştir.⁶⁸ Bu da Viyana Atölyeleri’nin ürettiği desenleri çok yönlü kullandığının bir göstergesidir (Resim 10-11).

⁶⁸ Christian Barandstatter (Ed.), **Vienna 1900 and the Heroes of Modernism**, 1. Basım, London: Thames& Hudson, 2006, s. 225.



Resim 12: Josef Hoffmann, “Jagdfake”, duvar kâğıdı, 1913.

Kaynak: Lesley Jackson, **Twentieth-Century Pattern Design: Textile&Wallpaper Pioneers**, ,New York: Princeton Architectural, 2002 s. 37.

Resim 13: Carl Otto Czeszka, “Bavaira”, Pelerin, 1910 civarı.

Resim 14: Josef Hoffmann, “Jagdfake”, döşemelik kumaş, şablon baskı, 1910-11.

Kaynak: Reiko Koga, “The Influence of Haute Couture”, Akiko Fukai (Ed.), **The Collection of the Kyoto Costume Institute Fashion: A History from the 18th to the 20th Century**, içinde (6-158), Köln: Taschen, 2002,s. 112.

I. Dünya Savaşı'na kadar etkisini sürdüren Art Nouveau'nun kendinden sonra doğan “modern tasarım algısı”na üslup ve soyutlama bakımından öncü olduğunu söylemek mümkündür. 1800'lü yılların sonundan 1900'lü yılların başına kadar devam eden bu süreçte; yaşanan sosyal ve ekonomik karmaşalar, dünyayı şekillendirmekte etkili olmuştur. 19. yüzyılın sonunda Viyana, bir çok alanda farklı eserler vermiştir. Bu sanat tasarım etkileşimi ile giysi tasarımı birlikteliği açısından önemlidir. Akımın özgünlüğünü kumaş tasarımları, baskı tasarımları ve giysi modelleri ile yansıttığı görülmektedir. Art Nouveau'dan etkilenen tasarımcılar öne çıktığı süreç içerisinde yüzeyde dekoratif uygulamalar, bezemeler ile ilgili deneysel ve modern yüzey tasarımları ve yapıtlar meydana getirmişlerdir.

3.2.3. Bauhaus

Bauhaus'u; Modern Sanat ve Mimarlık oluşumuna öncülük etmiş, 1919-1933 yılları arasında varlığını sürdürmüş, uygulamalı sanatlar alanında eğitim veren,

endüstriyle sanatı yakınlaştıran Alman sanat okulu olarak tanımlamak mümkündür.⁶⁹ Bauhaus, günümüzde hâlâ geçerliliğini sürdüren sanat-zanaat-tasarım birlikteliğini, yarattığı kavram ve ilkeler ile işlevsellik açısından sorgulamış, endüstriye yaklaştırmıştır.

Yapı evi anlamına gelen Bauhaus, Almanya Weimar'da 1919'da, öğrencileri hem sanat teorisi hem de pratiği öğrenmeleri için eğitmek, sanatsal ve endüstriyel ürünler yaratmalarını sağlamak için, mevcut Weimar Güzel Sanatlar Akademisi ile Henry van de Velde'nin yönetmiş olduğu Kunstgewerbe Schule'un (Sanatlar ve Zanaatlar) birleştirilmesi sonucu kurulan bir okuldur.⁷⁰ Mimar Walter Gropius'un (1883-1969) öncülüğünde açılan Bauhaus'a, Kunstgewerbe Schule ve atölyelerinin bağlanması ile okulun tekstil atölyeleri ve hocaları Helene Börner (c.1870-c.1938) de Bauhaus'a katılmıştır. Börner, Judgenstil geleneği içinde dokumanın yanı sıra örgü, nakış düğümleme gibi diğer el sanatlarını da öğretmektedir.⁷¹ Mimarlık okulu olarak kurulan Bauhaus, bugünkü tasarım bakış açısının ve tasarım uygulamalarının temelini oluşturmuştur. Okul, mimarlık başta olmak üzere bünyesinde; seramik, grafik, tekstil gibi uygulamalı sanatları da toplamıştır. Tekstil tasarımını, sanatsal yönden beslerken teknik olarak da geliştiren dokuma atölyesi ise okulun açılışından kapanışına kadar devam eden tek atölyedir.⁷² Okulda, işlevsellik ön planda tutulurken bunun yanında da makineleşmenin getirdiği estetik kayıplara da yeni çözümler aranmıştır. Zanaatın estetiğe olan katkısının göz ardı edilmemesi konusunda, atölye çalışmalarında öğretmen öğrenci değil, usta çırak ilişkisinin benimsenmesi önemlidir.

Endüstri Devrimi etkisi ile sanatın makineleşmeden kötü yönde etkilenip, estetik değerlerin kaybolacağı konusunda endişe duyulsa da, Bauhaus endüstrileşmeyi olumlu yönden ele alıp, sanata hizmet edeceği alanları öngörerek, teknolojinin estetik açıdan faydalı olacak şekilde yönlendirilebilmesini hedeflemiş, makineleşmenin de yardımıyla yenilik, işlevsellik ve deneyselliği amaçlamıştır.

⁶⁹ **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, "Bauhaus", Remzi Kitapevi, 5. Basım, s. 37-38.

⁷⁰ Dempsey, s.130.

⁷¹ Şermin Alyanak, Bauhaus Dokuyor :Bauhaus'un Tekstil Atölyeleri, **Arredamanto Mimarlık Dergisi**, Sayı.108, (Kasım 1998), s. 116.

⁷² Sigrid Wortmann Weltge, **Bauhaus Textiles Women Artist and the Weaving Workshop**, London: Thames and Hudson, 1993.

“Makine, Bauhausçu’lar tarafından pozitif bir eleman olarak değerlendirilmiştir. Gropius’a göre Bauhaus bir okul değil, bir ‘düşünce’ sistemidir.”⁷³ “Gropius’un kaleme aldığı Sanat ve Teknoloji-Yeni Birliktelik Bauhaus’un yeni sloganı”⁷⁴ olmuştur. 1920’lerde Bauhaus, tarım öncelikli yaşanan dönem ile endüstrileşmeye başlamış bir dönemin sanat anlayışı arasındaki farklılıklardan yeni bir üslup oluşturmuştur. Modernizmi düşünce ve yapılanma açısından destekleyen Bauhaus; Modernizm’in kurumsallaşmasında ve onaylanmasında büyük çaba göstermiştir.⁷⁵

Modernizm; bir biçimlendirme, anlayış ve tavrın yıkılıp yerine yenisinin konulmasından çok daha köklü bir değişimdir.⁷⁶ Modernizm öncesinde sanat yapıtı, zorunlu ve sanatçıdan arınmış özülle bilinirken, modernizm sonrasında yerini bireysel üsluplara bırakmaktadır. Modern tasarım için, Bauhaus’ta yetişen tasarımcılar tasarladıkları nesnelere, farklı disiplinlerden de edindikleri çok yönlü bakış açıları ile yeni yorumlamalar getirebilecekleri bir eğitimden geçerek ulaşmışlardır. Bauhaus’ta öğrencilerin tüm alanlarda akademisyen ve zanaatkâr olmak üzere ikili eğitimden geçebilecekleri estetik sentez yaratan bir sistem düzenlenmiştir. Okulda üç farklı eğitim-öğretim bölümünden geçen öğrenciler, ilk olarak; hazırlayıcı eğitim olan “Vorkurs” adı verilen bir temel eğitim kursuna tabii tutulmaktadır. Teknik öğretim olan ikinci aşamada öğrenciler uygulamalı çalışmalar yapmakta ve son aşama strüktürel öğretim ise mezun olunan alana yönelik mesleki çalışmaları içermektedir. Tüm bu aşamaların içerisinde Bauhaus’un tasarım anlayışının şekillendiği dönem; form, doku, renk, kompozisyon gibi sanatsal yaratıcılığın temel konularını içeren Vokurs’dur.⁷⁷

Bauhaus, siyasi baskılar sonucu eğitimini üç farklı şehirde ve farklı organizasyon yapıları ile gerçekleştirmek zorunda kalmıştır. Bu nedenle her döneminde tasarım anlayışında değişiklikler yaşanan okulu; Weimar, Dessau ve Berlin dönemleri olarak ele almak mümkündür.

⁷³ Meltem Özkaraman Şen, Modernizmin Öncüsü Bauhaus ve Ürün Tasarımına Etkileri, **Evdeyiz: Ev, Dekorasyon ve Tasarım Dergisi**, Sayı.9 (Şubat Mart Nisan 2010), s. 109.

⁷⁴ **Bauhaus: Modernleşmenin Tanımı**, Ali Artun, Esra Ali çavuşoğlu, (drl), İstanbul: İletişim Yayınları,2009, s. 398.

⁷⁵ Aykut Köksal, **Bauhaus Versus Bauhaus, Modern Mimarlığın Öncüleri Walter Gropius ve Bauhaus**, İstanbul: Boyut Yayın Grubu, Haziran 2002, s. 15.

⁷⁶ Tanyeli, **Modernizm’in Sınırları ve Mimarlık**, s. 42.

⁷⁷ Semra Gür Üstüner, “Tekstilde Sanat ve Tasarımın Endüstri ile Buluşması: Bauhaus Dokuma Atölyesi”, **Sobider Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı.19 (Ocak 2018) s. 238-239.

Weimar döneminde devlet tarafından finanse edilen bir okul olan Bauhaus, desteğin devamlılığı için sergiler yapmıştır.⁷⁸ İlk eğitimciler, sanatın temel öğeleri ve malzemenin olanakları ile yapılan deneysel dersler ile fark yaratmışlardır.⁷⁹ Öğrenciler, dokuma atölyesinin başında Form Ustası olarak bulunan Johannes Itten (1888-1967) ve Georg Muche'nin (1895-1987)⁸⁰ daha sonra da Paul Klee'nin (1879-1940) sınıfında desen ve renk tasarımını öğrenerek sanatçı-tasarımcı kimliği kazanmışlardır. Gunta Stölzl (1897-1983), Anni Albers (1899-1994) gibi ünlü tekstil sanatçıları ve tasarımcıları böyle bir ortamdan ilham alarak yenilikçi tasarımlar yapmış, eğitimci olarak deneyimlerini öğrencilerine aktarmışlardır.⁸¹ Wassily Kandinsky (1866-1944) ve Klee gibi soyut sanatın savunucularından ders alan öğrencilerin yüzey tasarımlarında, yeni geometrik formlar ve soyut kompozisyonlar ağırlıklı olarak görülmektedir.⁸²

1925 yılında siyasi anlaşmazlıklar nedeni ile Dessau'ya taşınan Bauhaus'un yeni binasının mimarisi, mobilyaları ve tekstil ürünleri Gropius, okulun öğrencileri ve personeli tarafından tasarlanmış ve uygulanmıştır.⁸³ Yeni okulun tasarımı ile Bauhaus, endüstriyel işlevselliğin ortaya çıktığı yeni yöneliminin işaretlerini vermiştir. Gropius, programda ve öğretim yöntemlerinde yapılan değişikliklerle, zanaatların mimarlıktan üstün tutulmaya başlanması gerekçesiyle istifa ederek 1928 yılında yönetimi mimar Hans Meyer'e (1889-1954) devretmiştir. Weimar döneminde olan devlet desteğinin Dessau döneminde olmaması, yeni yönetici Meyer'i finansal çözümler aramaya itmiştir. Meyer, okulda yapılan tasarımları lisanslı olarak piyasaya üretilmesini sağlayarak, Bauhaus tasarım anlayışının genişlemesini ve ticari başarısını artmasını sağlamıştır.⁸⁴ Bauhaus zaman içinde profesyonel dokuma anlayışına ulaşabilmek amacı ile öğrencilerine örme, nakış, dikiş derslerinin yanı sıra dokumanın sayısal yanını da öğretmeyi temel alan yeni bir sisteme geçiş yapmıştır. Yeni sisteme göre öğrenciler istedikleri malzeme ile deneysel olarak çalışırken dokuma sisteminin işleyişini ve şimdiye kadar olan gelişimini de derinlemesine öğrenmeye başlamış ve modern tekstil

⁷⁸ Özkaraman Şen, s. 109.

⁷⁹ Celbiş, s. 174.

⁸⁰ Weltge, s. 59.

⁸¹ Sedef Acar, "Jack Lenor Larsen: İç Mekan Tekstili Tasarımında Bir Öncü", **İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi**, Cilt:3 Sayı:7, 2013, s. 81.

⁸² Weltge, s. 49.

⁸³ Özkaraman Şen, s. 110.

⁸⁴ Özkaraman Şen, s. 110.

kavramı atölyelerde öğretilmeye başlanmıştır. Atölyelerde yapılan tasarımların, özellikle de bitirme projelerinin piyasada satılabilecek düzeyde kaliteli, üretilebilir ve modern olması amaçlanmıştır.

Berlin dönemi çok kısa sürmüştür. Baskıcı siyasi yönetim nedeni ile okul Berlin’de kullanılmayan bir fabrika binasına özel okul olarak taşınmış ancak en sonunda da 1933 yılında kapatılmıştır.⁸⁵ Bauhaus; geleneksel tekstil üretim yöntemlerini temel olarak kabul ederek yeni yöntemlerle de deneyselliğin önünü açmıştır. Çoklu disiplinlerden edindiği estetik değerler, deneysel yöntem ve farklı malzemelerle de zanaatı birleştirerek tekstilde modern tasarımın estetik değerlerini oluşturmuştur. 1932-33 yıllarında Bauhaus tekstil atölyelerinin de katkıları ile “standart tipleri” tanıtan üç adet örnek kitabı yayınlamıştır. Baskı kumaşlar M. van Delden & Co, dokuma kumaşlar da C. E. Baumgaertel & Shon GmbH firmaları tarafından üretilmiştir. Bu dönemde üretilen tasarımlar az renk kullanımı ve iki yüzünün de kullanılabilme olanağı ile dikkat çeker.⁸⁶

Yaklaşık on dört yıl eğitim vermiş olan Bauhaus kapatılsa da; günümüzde tasarım eğitimi veren birçok kurumda ilkeleri hala devam etmektedir. “Bauhaus Okulu, sadece bir tasarım felsefesi yaratmakla kalmamış, dönemin önde gelen tasarımcılarını yetiştirmiş, kapanmasından sonra da dağılan öğrenci ve öğretmenleri aracılığı ile de dünyaya sanat eğitimi için farklı bir yol çizmiştir.”⁸⁷

Ortaya koyduğu düşünce yapısı ile 20. ve 21. yüzyılda tekstil yüzey tasarımı tekniklerini etkilemeye devam ettiği görülmektedir. Günümüzde, giysiler üzerindeki estetik değerlerin, dijital yöntemler ve zanaatle birlikte yeni bir anlatım dili oluşturmasının, 20. yüzyılda temellerini atan Bauhaus bu anlamda bir dönüm noktası olmuştur. Çağın teknolojik olanakları ile zanaatı birleştirebilme yetisinin gelişmesine altyapı hazırlamıştır. Birçok disiplinin bir arada bulunmasının olumlu bir sonucu olarak, karma teknikle yüzey oluşturma yöntemlerinin de ilk referanslarının doğduğu yer olduğu söylenebilmektedir.

⁸⁵ Özkaraman Şen, s. 110-111.

⁸⁶ Alyanak, s. 116.

⁸⁷ Gür Üstüner, “Tekstilde Sanat ve Tasarımın Endüstri ile Buluşması: Bauhaus Dokuma Atölyesi”, s. 249.

3.3. II. DÜNYA SAVAŞI ÖNCESİ (1900- 1939)

Buluşların ve savaşların yaşandığı 20. yüzyıl, tekstil tasarımında da bir çok yeniliğin yaşandığı bir dönemdir. Giysilerin biçim ve desenlerinin, bu yüzyıl içerisinde on yıllar boyunca değişim halinde olduğu ve dönemin izlerini taşıdığı, görülmektedir. Giysi tasarımında devrim niteliğindeki değişim, 19. yüzyılın sonlarına doğru “haute couture”ün (kişiyeye özel tasarım) ortaya çıkması ile yaşanmıştır. Günümüzdeki kişiyeye özel tasarım algısının, başlangıcı olarak kabul edilen haute couture’ün öncüsü, Charles Frederick Worth’dür (1825-1895). Worth, 1857 yılında Paris’te ilk haute couture giysiyi tasarlamıştır. Haute couture’ün doğuşundan sonra açılan moda evlerinde yapılan giysiler, kullanılan kumaşlar, kullanıcıların statüsüne ve içinde bulunduğu sosyal ortama göre şekillenmektedir.⁸⁸ Paris’ten hızla dünyaya yayılan moda evlerinin, 20. yüzyılda etkisinde kaldıkları dönem ya da sanat akımına yönelik kendi üsluplarını oluşturdukları görülmektedir.

1900’ler, “La Belle Epoque” (Güzel Çağ) olarak da adlandırılan bir dönemin ve Art Nouveau akımının etkisinde, giysi formlarının, desenlerinin stilize edildiği yıllar olarak başlamıştır. “La Belle Epoque” döneminin karakteristik özelliği stilize edilen kadın silüetinin uzaması sonucu gündeme gelen “S” form giysi tasarımlarını, modanın sanatı taklit ettiğinin bir göstergesi olarak yorumlamak mümkündür⁸⁹ (Resim 15). 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan Art Nouveau akımı, kıvrımlı çizgiler ve uzatılarak stilize edilmiş çiçek desenlerinin hâkim olduğu bir üsluba sahiptir. Kadın figürünün de kullanıldığı akımın öncülerinden Henry van de Velde 1900’de yaptığı kadife bir kokteyl giysisinin sırtında, etek uçlarında ve manşetlerinde Art Nouveau üslubuna özgü desenler kullanmıştır. Etkisi I. Dünya Savaşı’na kadar süren Art Nouveau’nun bir başka öne çıkan ismi Eduard Josef Wimmer Wisgrill, dönemin korseli formlarının aksine sütun şeklinde giysiler tasarlamış ve geometrik desenler kullanmıştır.⁹⁰

⁸⁸ Dominique Waquet ve Marion Laporte, **Moda**, Işık Ergüden (çev.), Ankara: Dost Kitapevi, 2011, s. 106-112.

⁸⁹ Fogg, s. 196-197.

⁹⁰ Orsborne, s. 236.



Resim 15: “Gibson Girl”, 1900’lerin Kum Saati Formu.

Kaynak: <http://www.gettyimages.com/event/ideals-of-beauty-547968993#danishborn-actress-camille-clifford-one-of-the-gibson-girls-picture-id2673941> (27 Kasım 2017).

Resim 16: “Gibson Girl”, Dantel Elbise, 1908.

Kaynak: Reiko Koga, “The Influence of Haute Couture”, Akiko Fukai (Ed.), **The Collection of the Kyoto Costume Institute Fashion: A History from the 18th to the 20th Century**, içinde (6-158), Köln: Taschen, 2002, s.17.

19. yüzyılın ortalarında yaşanan Endüstri Devrimi, İngiltere’ye refah dönem ile dökümlü, kat kat kumaşları da beraberinde getirmiştir. 20. yüzyılın başlarında yüzeyde; dantel, fıfır ve işlemler dikkat çekmektedir. El örmesi danteli öne çıkaran, 17. yüzyıla ait tamamı dantel elbiselerdir. Dönemin modasına uygun “S” vücut formunda yapılmakta olan bu elbiselerin, yüzeylerinde üç boyutlu bitkisel motifler bulunmaktadır (Resim 16). Giyside baskılı desenlerden çok renkte, kumaş türünde ve formda değişikliğe gidilen 1900’lerin ilk on yılı, 19. yüzyıl boyunca süregelen Viktoryen dönemin büyük etekler ve korse ile yarattığı katı kurallarından sıyrılmanın yaşandığı bir süreç olarak bilinmektedir. Korse ve ince belin hâkim olduğu bu dönemde, Jaues Doucet (1853-1929), Paul Poiret (1879-1944) gibi dönemin önemli tasarımcılarının moda evleri, “S” form giysileri reddeden tasarımlar yapmışlardır.⁹¹ Pastel renkler ve yarı saydam kumaşlar kullanan Doucet’nin kreasyonlarında; “S” form giysiler yerine

⁹¹ <http://www.vam.ac.uk/content/articles/c/corsets-early-20th-century/> (27 Kasım 2017).

korsajlar, şerit kuşaklar ve işlemeli gece pelerinleri yer almaktadır.⁹² Poiret'nin ise vücut kıvrımlarını belirgin hale getirmek için, korse yerine Oryantalizm ve Japonizm motifli işlemler kullandığı görülmektedir. Bu dönemde Japon kimono giysileri ve desenleri birçok tasarımcı tarafından kullanılmıştır (Resim17).



Resim 17: Charles Frederick Worth, giysi tasarımı, 1910.

Kaynak: Reiko Koga, “The Influence of Haute Couture”, Akiko Fukai (Ed.), **The Collection of the Kyoto Costume Institute Fashion: A History from the 18th to the 20th Century**, içinde (6-158), Köln: Taschen, 2002,s. 29.

I. Dünya Savaşı'na kadar olan süreçte, giysi kumaşlarında malzeme ve renk zenginliği yaşanmıştır. Ekruların, pastel pembelerin, eflatunların, morların canlı kırmızı ve mavilerin, parlak gümüş tonlarının kullanıldığı, kadifeler, taftalar, krepdöşinler, yumuşak yünlü, pamuklu kumaşlar ve incecik ipekler, bu dönemde zarif, dökümlü giysiler olarak karşımıza çıkmaktadır.⁹³ Kat kat, zarif ancak kullanışsız denebilecek kadar ince ipekten yapılmış boncuk işlemeli beş çayı elbiseleri de, giyinirken yardım almak zorunda kalınan son örneklerdendir. Bu dönemden sonra savaşların yaşandığı, kadınların, tek başlarına giyinip çalışmalarını gerektirecek bir süreç başlayacaktır.

⁹² Fogg, s. 198.

⁹³ Nick Yapp, **1900'ler: Fotoğraflarla 20. Yüzyılın Sosyal Tarihi**, (çev. Zeynep Sirer), İstanbul: Literatür Yayıncılık, 2005, s. 248.

1910'lar devam eden ihtişamın yanı sıra giysi formunda, yapılan sporlar ve teknolojinin gerektirdiği değişiklikler ile başlamıştır. Korselerin kısaldığı kumaşların yere kadar inmediği giysiler görülmektedir. Bu dönemde baskı tasarımı yaparak öne çıkan ressam Mariano Fortuny (1871-1949), giysi ve yüzey tasarımı ile içinde bulunduğu döneme yenilikler getirmiştir. Fortuny, ham ipekleri zarif renkler elde etmek için çeşitli boyalar kullanmıştır. Tasarımcı baskı için orjinal ahşap kalıplar kullanmış ve Japon şablon baskı yönteminden etkilenerek 1909'da patentini aldığı çok renkli baskı yapabilen şablonlar ile serigrafi baskı tekniğini geliştirmiştir.⁹⁴ Fortuny'nin en bilinen tasarımlarından biri olan "Delphos" ince pililerden oluşan kumaşı ile kadın bedenini sararak doğal formun ortaya çıkmasına izin veren, ince pililerin renk yansımaları yarattığı bir giysidir.



Resim 18: Mariano Fortuny, giysi ve kumaş tasarımı, 1910'lar.

Kaynak: Reiko Koga, "The Influence of Haute Couture", Akiko Fukai (Ed.), **The Collection of the Kyoto Costume Institute Fashion: A History from the 18th to the 20th Century**, içinde (6-158), Köln: Taschen, 2002, s. 53-54.

1909'da Paris'e gelen Rus Balesi "Bellets Russes" in gösterilmesi ile giysiler kostüm detayları taşımaya başlamış ve Paul Poiret gibi dönemin önemli giysi tasarımcıları sahne sanatlarında kostüm tasarımları da yapmışlardır. 1914'te I. Dünya Savaşı'nın başlaması ile Poiret'nin tasarımlarında aşırı şıklık kavramı, yerini daha kullanışlı bir giyim tarzına bırakmıştır (bkz. Poiret s.72). Bu dönemde giysi formundaki

⁹⁴ Reiko Koga, "The Influence of Haute Couture", Akiko Fukai (Ed.), **The Collection of the Kyoto Costume Institute Fashion: A History from the 18th to the 20th Century**, içinde (6-158), Köln: Taschen, 2002, s. 53.

korseli ince bel formunun yerine, giyimi daha kolay olan iki parçadan oluşan giysiler görülmektedir.

Korselerden vücudun tamamen kurtulmasını işaret eden tasarımları ile öne çıkan Gabrielle Bonheur “Coco” Chanel (1883-1971), 1916 yılında desenli ve düz örme kumaştan iki ya da üç parçalı etek bluz ve ceket takımlar hazırlamıştır.⁹⁵ Chanel giysilerin formunda yeniliğe giderken, Fransız tasarımcı Madeleine Vionnet (1876-1975) katlama ve farklı kesim teknikleri kullanarak giysilerde üç boyutlu dokular elde etmesi ile yüzey tasarımında öne çıkmıştır. “Verevine kesimi keşfeden ilk”⁹⁶ tasarımcı Vionnet’in, asimetrik bir görünüm yaratan kesimi, daha sonra etek uçlarında kullanıldığı baskı desenlerinde de yeni birliktelikler elde edilmesine olanak sağlamıştır. Vionnet, kesim ve dikim üslubu ile Japon kâğıt katlama sanatını kullanarak hazırladığı giysilerde, sadeliği vurgulamıştır⁹⁷ (Resim19).

Tasarımcılar, 1900’lerin ilk yıllarındaki refah dönemin giyim alışkanlıklarını ve üslubunu değiştirerek, yaşanan savaşın koşullarına uygun, kadınların da gündelik hayatta aktif olmaya başladığı sürece yönelik giysiler hazırlamaya başlamışlardır. Bunun bir sonucu olarak, giysilerde bol kumaş ve renk kullanımının, yerini sadeliğe bıraktığı görülmektedir. Kadınların da çalışmaya başladığı bu yıllarda rahatlığın tercih edilmesini vurgulayan, hareketi kolaylaştıran sade kumaşlar kullanan Chanel gibi tasarımcılar, döneme damgasını vurmuştur. Savaş bittikten birkaç yıl sonra yüzeyde, sade, basit detaylar ile hareketin ve rengin yeniden geldiği görülmektedir.

⁹⁵ Fogg, s. 222.

⁹⁶ Yuniya Kawamura, **Moda-loji: Moda Çalışmalarına Giriş**, Şakir Özüdoğru (çev.),1. Basım, İstanbul: Ayrıntı, 2016, s.106.

⁹⁷ Reiko Koga, “The Influence of Haute Couture”, Akiko Fukai (Ed.), **The Collection of the Kyoto Costume Institute Fashion: A History from the 18th to the 20th Century**, içinde (6-158), Köln: Taschen, 2002,s. 74.



Resim 19: Madeleine Vionnet, giysi ve kumaş tasarımı, 1925.

Kaynak: Reiko Koga, “The Influence of haute couture”, Akiko Fukai (Ed.), **The Collection of the Kyoto Costume Institute Fashion: A History from the 18th to the 20th Century**, içinde (6-158), Köln: Taschen, 2002,s. 80-81

1920’ler, savaş izlerinin silinmeye ve yeniden sanatın, eğlencenin gündelik hayata girdiği, modern giysilerin benimsendiği yeni bir süreç olarak başlamıştır. Seri üretim yöntemlerinin geliştiği bu yıllarda, ilk devlet destekli tekstil atölyeleri kurulmuştur. 1923 yılında Moskova’da sanat ve endüstrisinin birleştiği ‘Birinci Devlet Tekstil Baskı Atölyesi’ kurulmuştur. Bu atölyenin tasarım ekibinin başına, Konstrüktivizm akımının öncü tasarımcılarından Lyubov Popova (1889-1924) getirilmiştir. Atölyede pamuklu kumaş üzerine, birkaç katmanlı, çok yönlü küçük motiflerden oluşan baskılar ve bu baskılı kumaşlardan giysiler yapılmıştır.⁹⁸

1925 yılında Paris’te, “International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts” sergilenmiştir. Bu fuarda öne çıkan Art Deco akımı, Art Nouveau’nun uzatılarak stilize edilmiş organik formlarına bir tepki olarak doğmuştur. Akım ikizkenar, yamuk, zikzaklı desenler ve kademeli renk geçişleri kullanarak kendine özgü yeni bir üslup oluşturmuştur.⁹⁹ 1900’lerin ilk yıllarında doğan, ancak I. Dünya Savaşı sonrası modasında kendine önemi bir yer edinen Art Deco akımı, temiz geometrik çizgileri ile üslubunu ortaya koymakta, ayrıca motiflerinde turuncular, açık maviler, griler, ekrular kullanarak tek rengin tonlarıyla bitkileri, hayvanları, insan figürlerini

⁹⁸ Fogg, s. 234.

⁹⁹ Fogg, s. 238.

stilize etmekte ve Mısır sanatının geometrik süslemelerine yer vermektedir.¹⁰⁰ Akımın etkisinin görüldüğü ilk örnek olarak, Palaris Galleria'daki “Toile de Jouy” baskılı kumaşlardan esinlenerek bu baskıların güncellenmiş versiyonlarını üreten firma Boisgegrain'in, 1907'de sergilenen ilk çalışmaları gösterilebilir.¹⁰¹

Art Deco, kıvrımlı ve detaylı desenleri sadeleştirilmiş, tek rengin tonlarının kullanıldığı yüzeylerde modern bir anlatım yakalamıştır. 20. yüzyılın önemli tasarımcılarından, Paul Poiret ve Sonia Delaunay Art Deco akımı etkisinde giysi ve yüzey tasarımları yapmışlardır.



Resim 20: Sonia Delaunay, Gloria Swanson için manto tasarımı, 1923.

Kaynak: Sonia Delaunay, **Fashion and Fabrics**, London: Thames and Hundson, 1991, s. 84.

Chanel'in de 1920'li yıllarda iki parçalı veya bel hizası aşağıya inmiş tasarımlarında Art Deco stilini benimsediği görülmektedir. 1927'de ipek üzerine Art Deco stilinde baskılı bir desen kullandığı elbisenin desenine, ceketin astarında da yer vererek tasarımda bütünlük sağlamıştır (Resim 21). Chanel ve diğer tasarımcılar avangart stilde bel oyuntusu aşağıya alınmış düz giysiler hazırlamıştır. 1920'lerin başında kurulan ve bu yılların egzotik yönünü ifade eden “The House of Lanvin / Lanvin Moda Evi” ise feminen görünüm yaratan kum saati formunu koruduğu bir üslup benimsemiştir. Lanvin, giysilerin yüzeylerinde gümüş ve metalik malzemeler ile şık ve

¹⁰⁰ Carol Joyce, **Textile Design: The Complete Guide to Printed Textiles for Apparel and Home Furnishing**, New York: Watson-Guptill, 1993, s. 58.

¹⁰¹ Alain Rene Hardy, **Art Deco Textiles: The French Designers**, London : Thames Hudson, 2006, s. 14.

sofistike giysiler hazırlamış, Aztek geometrik desenleri, dantel ve nakışları bir arada kullanmıştır. Uçuşan püsküllü giysiler, jarse veya suni ipekten yapılmış tasarımlar, gümüş-altın renkli iplikler ile aplikeler, silindir boncuk işlemler ve dantel kaplanmış giysi yüzeyleri dönemin göze çarpan detayları olarak görülmektedir (Resim 22). 1929'da New York borsasının çökmesi 10 yıl boyunca sürecektir ekonomik buhranın başlangıcı olmuştur.¹⁰² Ekonomik buhran ile yaşanacak olan savaşa kadar geçen sürede yaşanan toplumsal ve siyasal sıkıntılar sanat ve tasarımın da estetik diline yansımıştır.



Resim 21: Gabrielle Bonheur Chanel, giysi tasarımı, 1927.

Kaynak: Reiko Koga, “The Influence of haute couture”, Akiko Fukai (Ed.), **The Collection of the Kyoto Costume Institute Fashion: A History from the 18th to the 20th Century**, içinde (6-158), Köln: Taschen, 2002, s. 69.

Resim 22: Jeanne Lanvin, akşam giysisi, 1920-24.

Kaynak: Reiko Koga, “The Influence of Haute Couture”, Akiko Fukai (Ed.), **The Collection of the Kyoto Costume Institute Fashion: A History from the 18th to the 20th Century**, içinde (6-158), Köln: Taschen, 2002, s. 89.

1930’lar, II. Dünya Savaşı’na kadar devam eden sıkıntılı bir süreç olarak başlamıştır. İki dünya savaşı arasındaki süreçte, giysileri daha ekonomik ve ulaşılabilir hale getiren hazır giyim gündeme gelmiştir. I. Dünya Savaşı’nın etkilerini üzerinden attığını simgeleyen 1920’lerin renkleri, 1930’lu yıllarda azalmış, az renkli, baskılı

¹⁰²Nick Yapp, **1930’lar: Fotoğraflarla 20. Yüzyılın Sosyal Tarihi**, Rahmi Ögdül (çev.), Literatür Yayıncılık, 2005, s. 69.

kumaşlar öne çıkmıştır (Resim 23). Genel olarak spor ve rahat bol paçalı pantolonların yer aldığı bir giyim biçiminin hâkim olduğu görülmektedir.



Resim 23: Grafik desen baskılı kumaşlar, 1932.

Kaynak: Getty Images **1930'lar:** Fotoğraflarla 20. Yüzyılın Sosyal Tarihi, Almanya, Literatür yayıncılık, 2005, s. 228.

Resim 24: Clarie McCardell, giysi tasarımı, 1939.

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/84040> (2 Aralık 2017).

1928 yılında ilk hazır giyim parçaları üreten Hattie Carneige (1886-1956)¹⁰³ yüksek gelirli kesime hitap eden giysilerin yanı sıra ekonomik giysiler de sunmuştur. Bu yaklaşımın 1930'lu yıllar boyunca benimsendiğini ve diğer tasarımcılar tarafından da kullanıldığını söylemek mümkündür. Modern kadının gereksinimlerine uygun, hareket rahatlığı sağlayan tarzı ile seri üretilmiş giysileri öne çıkaran tasarımcı Clarie McCardell'dir (1905-1958). McCardell ipek ve yün gibi lüks kumaşlar yerine, çizgili ya da ekose desenli pamuklu ve jarse kumaşlar kullanarak, ilgiyi desene yönlendirmiştir¹⁰⁴ (Resim24).

Avrupa'da doğan Sürrealizm akımı etkisinde giysi tasarımları yaparak, 1930'ların sonlarına doğru öne çıkan isim ise Elsa Schiaparelli'dir (1890-1973). Sürrealizm, önceleri yalnızca bir kelime, nesnel bir sorgulama ya da metaforan ibaretken, zamanla sanatı ve tasarımları etkilemiştir. Akım Paris'te önde gelen

¹⁰³ Fogg, s. 277.

¹⁰⁴ <http://www.nytimes.com/1998/11/17/style/celebrating-claire-mccardell.html> (2 Aralık 2017).

Sürrealistler aracılığıyla 1930’larda tekstil yüzeyleri ile birlikte modayı da etkisi altına almıştır.¹⁰⁵ Sürrealizm tekstil tasarımlarını etkilemiş, giysi yüzeylerinde, farklı materyal kullanımı ile hareketli biçimler yaratarak kendini göstermiştir. Bu akımın etkisinde yapılan çalışmalarda, çeşitli yöntemler ile tasarımcılar, göz yanılsaması yaratan desenler kullanmışlardır. Sürrealizm akımının farklı dönemlerde tasarımcılar tarafından yeniden ele alındığı görülmektedir: 1966’da Yves Saint Laurent’ın “Pop Art Dress” elbisesinde baskı deseni (bkz. Resim 96), günümüz tasarımcılarından Marc Jacobs’ın, 2016 yaz koleksiyonunda ise işleme olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim 26).



Resim 25: Elsa Schiaparelli, “Trompe L'oeil”, el örgüsü kazak tasarımı, 1927.

Kaynak: <http://collections.vam.ac.uk/item/O15655/cravat-jumper-elsa-schiaparelli/> (10 Kasım 2017).

Resim 26: Marc Jacobs, “Trompe L'oeil”, 2016 yaz koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2016-ready-to-wear/marc-jacobs/slideshow/collection#5> (2 Aralık 2017).

Art Deco’nun 1920’lerdeki etkileri, modern bir görünümü 1930’lara taşıırken, Sürrealizm akımının da nesnelere olduğundan farklı görüldüğü izlenimini yaratan anlayışı, iki dünya savaşı arasında ekonomik sıkıntıların yaşandığı süreçte giysi yüzeylerine eğlenceli görseller olarak yansımıştır. 1939 yılında patlak veren II. Dünya Savaşı, tasarımcıların yaklaşımlarını ve insanların ruh hallerini yeniden altüst etmiştir.

¹⁰⁵ Richard Martin, **Fashion and Surrealism**, London: Thames and Hudson, 1990, s. 11.

3.4. II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI (1939-2000)

II. Dünya Savaşı'nın başlaması ile sosyal hayatın ve tasarımın savaşın etkilerini taşıdığı bir dönem yaşanmıştır. Kadınların iş hayatında daha da aktif olmasına neden olan bu süreçte, çalışan kadının üniforması neredeyse asıl giysisi haline gelmiştir.

1940'lar, askeriye'nin ihtiyaçları doğrultusunda gündelik yaşama yansıyan bir çok alanda kısıtlamalar ile başlamıştır. 1941 yılında Britanya hükümeti giysi üretiminde kullanılan düğme sayısı ve pililere yönelik zorunlu tasarruf tedbir yasası çıkarmıştır.¹⁰⁶ 1942'de, 'Amerikan Savaş Üretim Kurulu', ipek ve yün gibi lüks kumaşlar, savaşa yönelik kullanımlara yönlendirerek belirli tekstil ürünlerinde kısıtlamalar getirmiştir.¹⁰⁷ Getirilen bu kısıtlamaların olumlu-olumsuz etkilerini tasarımlarda görmek mümkündür. Bu dönemde lüks kumaş kullanımının azalması, giysilerde yapılan işleme ve dikiş oranına gelen kısıtlama ile tasarımcıların az işçilik barındıran sade yüzeyler hazırlamak zorunda kalması, olumsuz etkiler arasındadır. Tekstil tasarımı açısından olumlu etkileri ise savaş sürecinde ham pamuk ve ipeğin askeri kullanımlara ayrılması sonucu yeni hammadde arayışları, sentetik liflerin bulunmasını sağlamıştır. Sentetik liflerden üretilen kumaşların, boyanması sonucunda daha parlak renkler edilmiş, bu dönemden sonra daha canlı renkli giysi yüzeyleri görülmeye başlanmıştır.

Baskılı kumaşlarda renkte azaltmaya gidilmesi ile birlikte, sivillerin savaşa destek verme şekli olarak kumaş üreticileri ulusal renkleri, amblemleri ve propaganda içeren yazıları kullandıkları görülmektedir¹⁰⁸ (Resim 27). Mütevazı kumaşlar ile maliyeti düşük giysiler tasarlayan 1920'lerde hazır giyimin öncüsü olarak ortaya çıkan McCardell'in, savaş yıllarında pamuklu, jarse, denim gibi rahat kumaşlardan grafik desenli "houte couture" giysiler yaptığı görülmektedir.

¹⁰⁶ Orsborne, s. 304.

¹⁰⁷ Fogg, s. 277.

¹⁰⁸ <http://blog.fidmmuseum.org/museum/2012/06/world-war-ii-propaganda-dress.html> (7 Aralık 2017).



Resim 27: “There'll Always Be An England”, propaganda yazı baskılı elbise, 1941.

Kaynak: <http://blog.fidmmuseum.org/museum/2012/06/world-war-ii-propaganda-dress.html> (7 Aralık 2017).



Resim 28: Lanvin, giysi tasarımı, 1940-44.

Kaynak: Reiko Koga, “The Influence of Haute Couture”, Akiko Fukai (Ed.), **The Collection of the Kyoto Costume Institute Fashion: A History from the 18th to the 20th Century**, içinde (6-158), Köln: Taschen, 2002, s. 146.

1920’lerde feminen tarzı öne çıkaran The House of Lanvin’in ise bu dönemde maskülen tarzı, tasarımlarına askeri üniforma detayları ile taşıdığı görülmektedir. Markanın tasarladığı ceketin, geniş vatkalı omuzları ve apolet detaylı cepleri maskülen

bir görünüm yakalarken, takımın pembe rengi kadınları simgelemekte, kapitoneli cepleri ise moda evinin alışılmış işçiliğin altını çizmektedir (Resim 28).

Savaşın sona ermesi ile birlikte tasarımcılar, savaşın etkilerini silecek çalışmalara başlamış ve ‘yeni bir görünüm’ sunmakta gecikmemişlerdir. 1947’de Fransız tasarımcı Christian Dior (1905-1957), savaş sonrası “New Look”u sunmuştur. Bel kıvrımını ortaya çıkaran bu yeni görünüm savaş öncesi kumaş kullanımı ve pili kısıtlamasının bittiğinin göstergesidir (Resim 29).



Resim 29: Christian Dior, “Bar”, “New Look”, 1947.

Kaynak: https://www.dior.com/couture/en_us/the-house-of-dior/the-story-of-dior/the-new-look-revolution (6 Aralık 2017).

İnsanların ruhları gibi giysilerinin de renksizleştiği savaş yıllarında, getirilen renk kısıtlamasına ise 1949’da Finlandiya’da tekstil baskı firması olarak kurulan Marimekko, bir çözüm getirmiştir. Marka, film baskı kullanarak desenlendirdiği kumaşlarda, iki rengin üst üste basılması ile üçüncü bir rengi elde ederek renk kısıtlamasına karşı yaratıcı bir yaklaşımda bulunmuştur (bkz. Marimekko, s. 84).

II. Dünya Savaşı’nın sıkıntılı yılları olarak başlayan 40’lı yıllar, birçok alanda yapılan askeri tasarruflar ve savaşın karne kısıtlamalarıyla geçmiştir. Bu dönemde tekstil tasarımı; formda, Dior’un kum saati görünüşünü ortaya çıkarması ile son bulurken, yüzeyde ise çok renkli, büyük desenlere sahip olan Marimekko’nun etkisi görülmektedir.

1950'ler, çağdaş tasarım anlayışı ile şekillenmiştir. 1951'de İngiltere'de düzenlenen "Festival of Britain", ulusal bir sergi fuarı olsa da çağın tasarım anlayışını etkilemiştir.¹⁰⁹ Bu sergi; toplumsal ve kültürel olarak tamamen değişen algıyı da beraberinde getirmiştir. Sanatta soyutlamanın hâkim olduğu bu yıllarda tekstilde ise film baskı ile desenlendirilen suni pamuklu kumaşlar öne çıkmıştır. Savaş sonrası dönemde kadınların artık, ev dışında bir iş hayatı olmuştur. Giysilerin, cep ya da yaka detaylarının, statü ve kişisel kimlikleri öne çıkaracak şekilde biçimlendiği görülmektedir. 1950'ler insanların yeniden partiler verdiği ve renk arayışı içinde olduğu yıllar olarak bilinmektedir. Kadın giysileri, parlak renklerde, tafta, naylon, rayon gibi kumaşlara basılan çok renkli desenler ve deri, kürk, pelüş gibi çeşitli kumaşların birlikteliği ile hazırlanmıştır.¹¹⁰ Dior markası, 1947'de sunduğu "New Look" görünümünü gece elbiselerinde sürdürürken, çiçek baskılı desenlerin artması, bu yıllarda savaşların bittiğini ve baharın geldiğini simgeler niteliktedir.



Resim 30: Pierre Balmain, giysi tasarımı, 1950-55.

Kaynak: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/h/history-of-fashion-1900-1970/> (7 Aralık 2017).

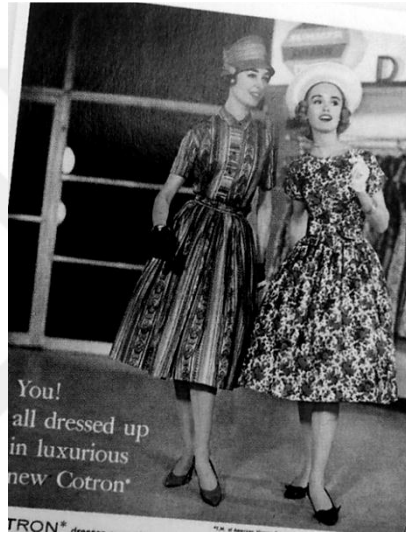
Resim 31: Pierre Balmain, giysi tasarımı, 1957.

Kaynak: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/i/inside-the-world-of-couture/> (6 Aralık 2017).

¹⁰⁹ Sue Prichard, **V&A Pattern: The Fifties**, London :V&A Publishing, 2009. s.8 Aktaran: Semra Gür Üstüner, "Tekstil Tasarımında Yüzyıllık Etki", **ART-E Dergisi**, Cilt.10, S.19 (Mayıs-Haziran 2017), s. 316.

¹¹⁰ <http://www.thepeoplehistory.com/50sclothes.html> (6 Aralık 2017).

Dior ile aynı moda evinde eğitim aldıktan sonra kendi moda evini kuran Pierre Balmain (1914-1982) ise kum saati formunu koruyan, renkli, nakışlı kokteyl ve gece elbiseleri tasarlamıştır. Dior'un formunu benimseyen Balmain'in, yüzeyde el işçiliği ağırlıklı üslubunu oluşturan giysiler yaptığı görülmektedir (Resim 30). Tasarımcı, dönemin yüzeydeki çiçek ağırlıklı desen eğilimini, 1957'de yaptığı gece elbisesinde yansıtmıştır. Bu tasarımda korse yerine baskı desenlerini üst üste yerleştirerek bir kemer görünümü sağlayan tasarımcı, birim tekrarlarını giysiye aplike yöntemi ile birleştirmiştir (Resim 31).



Resim 32: Penney markası, suni pamuklu kumaş tanıtım katalogu, 1959.

Kaynak: Amy Orsborne (Ed.) **Moda: Geçmişten Günümüze Giyim Kuşam ve Stil Rehberi**, Duygu Özen (çev.), İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2013, s. 335.

Resim 33: Marimekko, "Kivijalkamekko" giysi tasarımı, "Piccolo" deseni, 1957.

Kaynak: Marianne Aav (Ed), **Marimekko: Fabrics, Fashion, Architecture**, Italy: Yale University New Haven and London, 2012, s. 216.

Marimekko bu yıllarda, Dior'un yarattığı kum saati görünümüne karşı, rahat şıklığı savunan düz hatlara sahip "H" ve "A" form elbise tasarımları yapmıştır (Resim 33). Marka, çiçek desenin yaygın kullanılmasına rağmen geometrik desenli giysiler tasarlamaya devam etmiştir.

Bu dönemde çalışan kadın silüeti ile biçimlenen giysilerde öne çıkan canlı renkler, bol pilili sentetik ve lüks kumaşlar ve anne-kız gibi aynı desenle ikili giysilerin yapıldığı yeni bir moda eğilimi görülmüştür. Gün içinde birkaç kez giysi değiştiren

kadın kimliği öne çıkmıştır. Bu kadın silüeti; düz renkleri iş yaşamında, pamuklu rahat kumaşları ev içinde, büyük işlevsel yama cepli elbiseleri de alışverişte tercih etmektedir.¹¹¹ Bir sonraki on yılda ise ‘çalışan kadın’ yerini, kumaş desenleri ve giysi formları ile kimlik arayışında olan, ‘genç nesil’e bırakmıştır.

1960’lar yeniden her yerde kaos ve karmaşanın yaşandığı yıllardır. 1950’lerde, savaşın yaralarının sarılması ile dünya savaşacak gücü tekrar toplamıştır. Genç nesil yaptığı ayaklanma ve propagandalar ile sürekli barışı vurgulayan bir algı yaratma çabasında olsa da, Vietnam Savaşı, saldırılar ve Kanlı Pazar sosyal yaşamı, kültürel yaklaşımları etkilemiştir.¹¹² Bilimde bir önceki on yılın yatırımları sonuç vermiş ve uzaya yolculuk yapılmıştır. 1960’ların sonunda insanlık aya ilk kez ayak bastığı ana ait görüntüler televizyon ve gazetelerde yayınlanmıştır.¹¹³



Resim 34: Bagatel, giysi tasarımı, metalik renk modası.

Kaynak: http://sweet1100.rssing.com/chan-11766462/all_p8.html (13 Kasım 2016)

Resim 35: Paco Rabanne, “Top”, giysi tasarımı, 1969.

Kaynak: Rie Nii, “The Age of Technological Innovation”, Akiko Fukai (Ed.), **The Collection of the Kyoto Costume Institute Fashion: A History from the 18th to the 20th Century**, içinde (158-332), Köln: Taschen, 2002 s. 221.

Resim 36: Giysi tasarımı, PVC yağmurluk, 1966.

Kaynak: <http://www.fashionmuseum.co.uk/galleries/dress-year> (13 Kasım 2016).

¹¹¹ Orsborne, s. 335.

¹¹² Nick Yapp, **1960’lar: Fotoğraflarla 20. Yüzyılın Sosyal Tarihi**. (çev. Rahmi Ögdül). İstanbul: Literarür Yayıncılık, 2005. s. 48.

¹¹³ Yapp, **1960’lar: Fotoğraflarla 20. Yüzyılın Sosyal Tarihi**, s. 274.

Uzay çağı olarak da adlandırılan bu yıllar, giyside kullanılmak üzere yeni materyal arayışları ile geçmiştir. Uzay yolculuğunun ve kozmonotların giysi malzemelerinin, modada kumaş yüzeylerine yön veren gelişmeler olduğu görülmektedir (Resim 34). PVC, polyester, akrilik, naylon, rayon, spandex gibi plastik yüzeylerin ve sentetik liflerin kullanıldığı giysi yüzeyleri ‘yeni’yi arayan bir görünümde (Resim 35-36). Kâğıttan ya da polyesterden yapılmış tek kullanımlık cesur baskılı giysiler de bu dönemde denenmiştir¹¹⁴ (Resim 37).



Resim 37: Diane Meyersohn ve Joanne Silverstein, “Paper Dress”, 1967.

Kaynak: <https://www.vam.ac.uk/articles/an-introduction-to-1960s-fashion> (8 Aralık 2017).

Resim 38: Biba, giysi tasarımı, 1967.

Kaynak: <https://www.vam.ac.uk/articles/an-introduction-to-1960s-fashion> (8 Aralık 2017).

1960'lara kadar sadece pamuklu kumaşlarda kullanılan vat boyalar, bu yıllarda yapay elyaflarda da kullanılmıştır. Ucuz krom boyalar ile kumaşlarda metalik renkler yakalanmış ve tekstilde yaşanan bu teknolojik gelişmeler, güncel yaşama adapte edilerek uzay konulu giysilerde forma ve yüzeye yansımıştır¹¹⁵ (Resim 34). Diğer yandan parlak renkli soyut tasarımlar ile öne çıkan İtalyan tasarımcı Emilio Pucci'nin (1914-1992), 1960'lı yıllarda dönemin giysi tasarımcılarının farklı malzemeleri giysiye dâhil etme üslubunun dışında kaldığı ve çok renkli ipek ve jarse baskılı kumaş

¹¹⁴ <https://www.vam.ac.uk/articles/an-introduction-to-1960s-fashion> (7 Aralık 2017).

¹¹⁵ Meltem Yapıcı, Giyimde Pop-Art, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi GSE, 2005, s. 37).

tasarımları yaptığı görülmektedir. Pucci imzası haline gelen çok renkli baskılı kumaşları Hindistan ruhunu yansıtan “T” form kaftanlarda sergileme fırsatı bulmuştur.

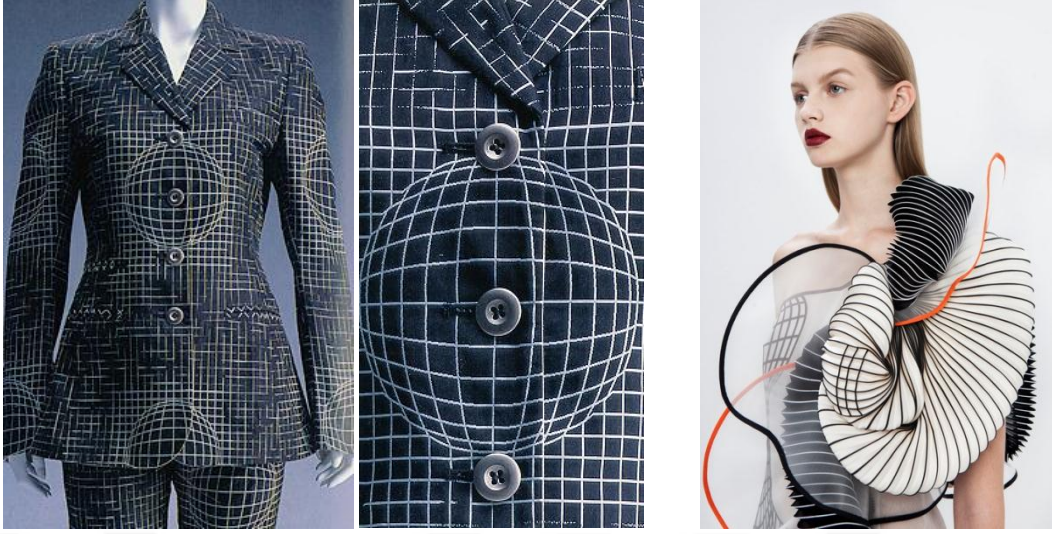
1960’larda yaşanan bilimsel gelişmelerin yanı sıra Pop Art ve Op Art sanat akımlarının da tekstil yüzey tasarımında etkisi açıkça görülmektedir. “1960’lı yıllarda İngiltere ve Amerika’da ‘popüler’ sözcüğünün kısaltılması olan Pop Sanat, toplumun değişen değerlerine yönelik sanatsal bir inancı yansıtan bir akım olarak görülmüştür.”¹¹⁶ Gelişen ekonominin etkisiyle ortaya çıkan Pop Art, tüketim kültürünü sanat dili ile estetik değerler çerçevesinde eleştiren bir akımdır. Akımın öncüsü Andy Warhol’un (1928-1987) 1962’de açtığı ilk sergisinde, seri üretim imgesi ile 1960’lı yılların tüketim kültürü ile bağlantı kurduğu tablosu dikkat çekmiş, kağıt giysi tasarımı olarak kullanılmıştır (Resim 39). Aynı yıllarda ortaya çıkan ve bir başka sanat akımı da Op Art’dır. Optik yanılsama yöntemi ile oluşturulan siyah-beyaz geometrik Op Art desenler, yüzey üzerinde bir dizi hareketin meydana getirdiği illüzyonlar oluşturmaktadır. 1960’larda doğan bu akımın, günümüzde 3D baskı teknolojisi ile yorumlanan örnekleri görülmektedir. İsraili giysi tasarımcısı Noa Raviv (1987-), 2014 koleksiyonunda 3D baskı ile optik yanılsama yaratan giysiler tasarlamıştır (Resim 41).



Resim 39: “Souper Dress”, Paper Dress, 1966.

Kaynak: Rie Nii, “The Age of Technological Innovation”, Akiko Fukai (Ed.), **The Collection of the Kyoto Costume Institute Fashion: A History from the 18th to the 20th Century**, içinde (158-332), Köln: Taschen, 2002, s. 225.

¹¹⁶ Ayşegül Kalkan, Lale Altinkurt, “Günümüz Sanat Ortamında Çağdaş/ Güncel Sanat Yaklaşımlarına İlişkin Sanatçı, Eleştirmen ve Sanat Galericiilerinin Görüşleri”, **Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı: 34, (Aralık 2012) s. 127.



Resim 40: Masahiro Nakagawa ve Lica, Op Art giysi tasarımı, 1995.

Kaynak: Rie Nii, “The Age of Technological Innovation”, Akiko Fukai (Ed.), **The Collection of the Kyoto Costume Institute Fashion: A History from the 18th to the 20th Century**, içinde (158-332), Köln: Taschen, 2002, s. 222.

Resim 41: Noa Raviv, 3D baskı koleksiyonu, 2014.

Kaynak: <https://www.arch2o.com/3d-printed-polymers-fashion-collection-noa-raviv/arch2o-3d-printed-polymers-fashion-collection-by-noa-raviv-14/> (10 Aralık 2017).

1970’ler, etek boylarının uzadığı, pantolon paçalarının genişlediği ve desenli kumaşların sergilendiği bir dönemdir. Alışılmış oranları bozan her şeyin moda olarak kabul edildiği bu yıllar, 1960’lı yılların karmaşık ortamı ve propagandalar ile dolu yıllarının ardından gelen genç neslin, isyanları ve kimlik arayışları içinde geçmiştir.¹¹⁷ Bu yıllarda ortaya çıkan ‘Hippi’ tarzı gençlerin anti materyalist yaklaşımı ile tekstil ürünlerinin en basit şekilde bir araya getirilmesini ifade etmektedir. Bu yaklaşım Hindistan’daki Uzak Doğu ruhunu çağrıştıran giysileri ortaya çıkarmıştır. Ayna parçalı uzun etekler, nakışlı yelekler, “T” form kaftan çeşitleri ve büzgülü giysiler “Hippi” tarzını yansıtan giysilerdir¹¹⁸ (Resim 42-43). Tekstil yüzeylerine dağılan desenler büyümüş, renkleri çok canlı ya da soluk olarak ayrılmadan desen ve malzeme çeşitliliğinin bir arada görüldüğü giysiler ortaya çıkmıştır. Büyük çiçek desenleri, geometrik formlar, metal ya da PVC malzemeler ile yün kumaşların yan yana kullanıldığı giysilerde deneysel birliktelikler yakalanmıştır.

¹¹⁷ Nick Yapp, **1970’ler: Fotoğraflarla 20. Yüzyılın Sosyal Tarihi**. (çev. Sema Bulutsuz), İstanbul: Literatür Yayıncılık, 2005.s. 244.

¹¹⁸ Fogg, s. 386.



Resim 42: Thea Porter, 1970.

Kaynak: Rie Nii, “The Age of Technological Innovation”, Akiko Fukai (Ed.), **The Collection of the Kyoto Costume Institute Fashion: A History from the 18th to the 20th Century**, içinde (158-332), Köln: Taschen, 2002, s. 237.

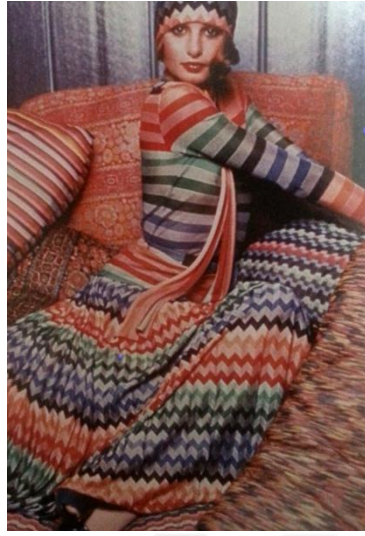
Resim 43: Hippi stili.

Kaynak: <http://www.marieclaire.co.uk/fashion/1970s-fashion-moments-that-defined-seventies-style-96107> (10 Aralık 2017).

Dönemin öne çıkan tasarımcılarından Paco Rabanne'nin (1934-) ise bu dönemde metal ve PVC parçalardan oluşan birimleri, dikiş yerine pense yardımı ile bir araya getirdiği giysi yüzeyleri görülmektedir. Kuruluşundan itibaren çiçek desenine kesinlikle karşı çıkan kurucusuna rağmen Marimekko markası ise 1964'te tasarımcısı Maija Isola'nın (1927-2001) tasarladığı “Unikko” deseninin çeşitlerini üretmiş ve artık çiçekli yüzeyler tasarlamaya başlaması ile 1970'lerde parlak renkler ve sade motiflerin yer aldığı koleksiyonlar yaratarak bu dönemde de öne çıkan isimlerden olmuştur.¹¹⁹ 1970'lerde hazır giyim ve moda için uygun örme tasarımları ile Fransız tasarımcı Sonia Rykiel (1930-2016), dönemin giyim anlayışı ile birleştirdiği kazak ve hırka modellerini gündeme getirerek ve kadın vücudunu vurgulayan tasarımlar yapmıştır.¹²⁰

¹¹⁹ Orsborne, s. 372

¹²⁰ Rie Nii, “The Age of Technological Innovation”, Akiko Fukai (Ed.), **The Collection of the Kyoto Costume Institute Fashion: A History from the 18th to the 20th Century**, içinde (158-332), Köln: Taschen, 2002, s. 234.



Resim 44: Marimekko, giysi tasarımı, 1970.

Kaynak: Amy Orsborne (Ed.) **Moda: Geçmişten Günümüze Giyim Kuşam ve Stil Rehberi**, Duygu Özen (çev.), İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2013, s. 372

Resim 45: Missioni, örme elbise tasarımı, 1975.

Kaynak: Marnie Fogg (Ed.), **Modanın Tüm Öyküsü**, Emre Gözgülü (Çev.) 1. Basım, İstanbul:Hayalperest Yayınevi, 2014, s. 396.

Resim 46: Kansai Yamamoto, 1974.

Kaynak:<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/137361.html?mulR=926887037%7C2> (10 Aralık 2017).

1980'ler maddi sıkıntılarının ve savaşların azaldığı refah bir dönem olarak yaşanmıştır. Sanatın sokaklara taşıdığı, her türlü yüzeyin sanatsal ifade aracı olduğu bu süreçte “Punk” stili giysilere hâkim olmuştur.¹²¹ 1970’te hazırladığı ilk koleksiyonundan itibaren giysi formlarında ‘yeni’yi arayan öncü Japon tasarımcı Issey Miyake (1938), 1980’de kusursuz bedeni plastik malzeme ile ifade ettiği büstiyer tasarımı “Bodice”i sunmuştur.¹²² Cinsel imgelerin ön plana çıktığı bu dönemde, Fransız tasarımcı Jean Paul Gaultier (1952), 1987 yılında tasarladığı bir giysinin konik biçimdeki büstiyerinde farklı bir yaklaşım geliştirmiştir. Gaultier, iç giyime ait detayları soyutlayarak gece elbisesine taşımış, formda yeni bir görünüm oluşturmuştur (Resim 47).

¹²¹ Yapp, Nick. **1980'ler: Fotoğraflarla 20. Yüzyılın Sosyal Tarihi**. (çev.Banu Karaçam) İstanbul: Literatür Yayıncılık, 2005. s. 258.

¹²² Ayşe Günay, **Çağdaş Giysi Tasarımında Sanatsal Biçim Arayışları (Issey Miyake ve Kuşağı Örneğinde)**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi GSE, 2009), s. 67.



Resim 47: Jean Paul Gaultier, giysi tasarımı, 1987.

Kaynak: Rie Nii, “The Age of Technological Innovation”, Akiko Fukai (Ed.), **The Collection of the Kyoto Costume Institute Fashion: A History from the 18th to the 20th Century**, içinde (158-332), Köln: Taschen, 2002, s. 248.

1980’li yılların büyük boy giysi silüetleri, geleneksel yöntemlerle dikilmiş olsa da üzerindeki desenler ile bozulmuş ve yazılar için uygun bir alan sağlamıştır.¹²³ Yüzeyde ise öfke ve meydan okuma temalı t-shirt baskılar, sokak duvarlarını kaplayan grafiti yüzeylerin taşındığı giysiler, kırmızı, siyah, beyaz ve florasan renklerin bir arada kullanıldığı ‘ikinci cilt’ olarak anılan likralı spor giysiler ve parlak derilerin öne çıktığı görülmektedir (Resim 48-49).

¹²³ Fogg, s. 435.



Resim 48: Stephen Spourse, giysi tasarımı, 1984.

Kaynak: Marnie (Ed.), **Modanın Tüm Öyküsü**, Emre Gözgülü (çev.) 1. Basım, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2014, s. 448.

Resim 49: Likralı spor giysileri, 1980'ler.

Kaynak: <http://www.gettyimages.com/detail/news-photo/two-women-in-workout-clothes-doing-aerobics-news-photo/144099135#two-women-in-workout-clothes-doing-aerobics-picture-id144099135> (11 Aralık 2017).

1990'lar boyunca el işçiliği yeniden önem kazanmış, dijital baskılar giysilerin şekline ve parçalarına göre ayarlanabilir hale gelmiştir. “Baskı tasarımına duyulan ilginin devasa boyutlarda canlanması, birçok büyük uluslararası tasarımcının hızlanan görsel doygunluk ve bilgi çağında görsel kimliklerini sağlamlaştırmak adına koleksiyonlarına baskıyı da katmalarını sağlamıştır.”¹²⁴ Bu dönemde giysiler üzerinde ayna yansımali görseller, soyut desenler, baskıların vücudun doğal hatlarını geride bıraktığı veya öne çıkardığı kullanımlar, göz yanılması ile üç boyut etkisi yaratan süslemeler görülmektedir. 20. yüzyılın son on yılı tekstil alanında yaşanan teknolojik ve dijital yeniliklerle yeni bir ifade yöntemi geliştirmiştir. Bu dönemde hızlı tüketimin karşısına ‘sürdürülebilir tekstiller’ olarak yeni bir kavram çıkmıştır. Teknolojik ilerlemelerin de yardımıyla dönüştürülebilen giysi malzemeleri ve yeniden üretilen kumaşlar çevre duyarlılığı konusuna dikkat çekmiştir. ‘Yavaş Moda’ olarak da bilinen kavram; modanın yoğun olarak ‘yeni’, ‘görsele dayalı’ ve ‘zorunluluk’ gibi görülen yönlerini

¹²⁴ Fogg, s. 520.

sorgulamaktadır.¹²⁵ Tüm bu yavaş yaklaşımlar, teknolojik hızın kolay üretilebilirliği ile ortaya çıkan çevresel kirliliğin yanı sıra ‘görsel kirlilik’ten de arınmayı önermektedir.



Resim 50: Issey Miyake, “Coat”, 1995.

Kaynak: Rie Nii, “The Age of Technological Innovation”, Akiko Fukai (Ed.), **The Collection of the Kyoto Costume Institute Fashion: A History from the 18th to the 20th Century**, içinde (158-332), Köln: Taschen, 2002, s. 278.

Resim 51: Issey Miyake, “Pleats Please”, 1997.

Kaynak: Rie Nii, “The Age of Technological Innovation”, Akiko Fukai (Ed.), **The Collection of the Kyoto Costume Institute Fashion: A History from the 18th to the 20th Century**, içinde (158-332), Köln: Taschen, 2002, s. 282.

1980’lerde plastik malzemedan büstiyer tasarımı yapan Issey Miyake, 1990’larda plastik malzemenin olanaklarını farklı yöntemlerde denemiştir. 1995’te “Coat” tasarımında, ince pili görünümlü polyester parçaları birbiri üzerine applike yöntemi ile birleştirmiştir. Saydam, yarı-saydam geometrik formlu parçaların renklerinin üst üste gelmesi ile farklı görsel ifadeler elde eden tasarımcı, bir yıl sonra “Pleats Please” koleksiyonunda ince piliseli yüzeylerde rengi ve dokuyu öne çıkarmıştır. Miyake, ince pililerin açılıp kapanan hareketliliği ile optik yanılsamalar oluşturacak şekilde pili aralarına kontrast renkler yerleştirmiş ve görsel etkiyi güçlendirmiştir. Bu giysilerde

¹²⁵ Nesrin Türkmen, “Sürdürülebilir Bir Tekstil Endüstrisi İçin “Yavaşlık” ve Alternatif Üretim Modelleri” , **Akdeniz Sanat Dergisi**, Sayı: 8 (Ekim 2012), s. 61.

alşılmış bir pili uygulaması yapılmamış, giysi tamamlandıktan sonra ısı ile istenilen bölgeye göre pili yapılmıştır.¹²⁶ Giysi parçalarına yönelik pile uygulaması ile teknolojinin olanaklarını vurgulayarak biten 1990'ların, giysinin istenilen bölümüne yapılabilecek baskı ve baskının olanaklarını kullanacak olan 2000'li yılların tasarım diline referans oluşturduğu söylenebilir.

3.5. 20. YÜZYILIN SON DÖNEMLERİNDE TEKSTİL YÜZEY TASARIMINI ETKİLEYEN TEKNOLOJİK İLERLEMELER

Giysi yüzeylelerinin dekore edilmesi ve dekore etme yöntemleri tekstilin evrimi boyunca değişip, teknoloji ile gelişerek günümüze ulaşmıştır. Tekstil yüzeylelerin yıllar içerisindeki değişimi sürecinde yaşanan teknolojik ve dijital yenilikler, kimi zaman amaç niteliği taşırken kimi zaman da yalnızca sonuca hızlı ulaşmak için bir araç olarak kullanılmıştır.

20. yüzyılın ilk dönemlerinde yaşanan savaşlar ve sosyal hayatın gerektirdiği koşullar dolayısı ile tekstildeki materyal arayışları ve kimyasal yenilikler, sentetik elyaf türlerinin doğmasına sebep olmuş, giysilerde görsel ve işlevsel yenilikler olarak karşımıza çıkmıştır. Film baskı tekniğinin istenilen büyüklükte uygulanabilir olması, el ile yapılan şablon uygulamaları, deneysel arayışlara ve giysiler üzerinde bölgesel baskı desenleri yapılmasına olanak sağlamıştır. 1950'lerde yaşanan renk kısıtlamasına da film baskı yöntemi ile iki şablonu üst üste getirerek üçüncü rengi elde etme fikri ve geometrik desenler yeni bir anlatım üslubu oluşturmuştur. 1960'lı yıllarda transfer baskının keşfi ve savaş sonrası yasaklamaların bitmesi çok renkli desenlerin öne çıkmasına uygun ortam yaratmıştır. Transfer baskı film ve silindir baskının sebep olduğu renk kirlenmelerini en aza indirmesi ve sınırsız renk kullanımına imkân sağlaması nedeni ile tercih edilen baskı yöntemi olmuştur. Transfer baskının sentetik liflerde daha başarılı sonuçlar çıkarması, ısıyla uygulanabilmesi yüzeyde fotoğrafik ve rölyefsi etkilerin görülmesini sağlamıştır.

1980'lerden itibaren tekstil alanında yaşanan teknolojik ve dijital yenilikler, yeni bir ifade ve estetik dil oluşturmuştur. Tasarımcılar teknolojinin, kimyasalların, pigment

¹²⁶ Sarah E. Braddock&Marie O'Mahony, **Techno Textiles Revolutionary Fabrics For Fashion and Design**, London: Thames&Hudson, 2001, s. 88-118.

boyanın, baskının elverişliliği; renk, desen, bunların uygulanış biçimi ve alternatif yöntemler ile giysi yüzeyinin görsel etkisini güçlendiren tasarımlar yapmışlardır.

3.5.1. Akıllı Tekstiller

Akıllı tekstiller kumaş yapıları içine çeşitli yöntemler ile yerleştirilen mekanik, manyetik gibi çevresel uyarıcıları hissedebilen ve bedensel duyuyla etkileşime giren ve onlara yanıt verebilen tekstil materyallerdir.¹²⁷

Günümüzde kullanım alanı artan akıllı tekstiller, yenilikler ile uyum sağlayarak her alanda kullanılabilecek ileri teknolojik bir alt yapıya sahiptir. Tepki algılayabilir ve tepki verebilir olma özellikleri arasında yer alan, ışık ile renk değiştiren boyar maddeler, ısı ile şekil alan lifler, duyguları algılayıp tepki verebilen yüzeyler; tüm alanlardaki tasarımcılara yüzey ile ilgili yeni bir bakış açısı sunmaktadır.

3.5.2. Dijital Baskı (Ink-Jet Printing)

Dijital baskı, mürekkep püskürtmeli bir baskı işlemi ile doğrudan kumaş üzerine baskıyı tanımlamak için kullanılan bir terimdir; bu şekilde bilgisayar veya manuel yöntemler yardımı ile oluşturulan desen basılmaktadır. CAD-CAM (Computer Aided Design-Computer Aided Manufacturing) adı verilen bilgisayar destekli tasarımların bilgisayar destekli üretim aşamalarını kapsayan işlem¹²⁸ sayesinde tasarım ile üretim aşaması arasındaki basamaklar azaldığı için süreç kısalmış, maliyet azalmıştır. Dijital baskı üzerine farklı baskı işlemleri ya da el ile farklı teknikler uygulamak mümkündür.

¹²⁷ Rebeccah Pailes Friedman, **Smart Textiles**, 1. Basım, London: Laurence King, , 2016, s. 14.

¹²⁸ Briggs- Goode, s. 98.



Resim 52: Mary Katrantzou, 2011 sonbahar/kış 2011 koleksiyonu.

Kaynak: <http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2011-ready-to-wear/mary-katrantzou/slideshow/collection#1> (17 Şubat 2017).

3.5.3. Lazer Kesim

Lazer kesim, istenilen malzemeyi, istenilen şekilde, herhangi bir kalıba gerek kalmadan kesim suretiyle şekillendirme işlemidir. Bu işlem ile lazer gücü azaltılarak aşındırma baskı yapılabildiği gibi çeşitli desenlerde biye ya da aplike için; kürk deri, örme ve dokuma kumaş kesimleri de mümkündür.¹²⁹

¹²⁹ Uygur ve Yüksel, s. 124.

4. 20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE TEKSTİL YÜZEY TASARIMININ GİYİM TASARIMINA YANSIMALARI

Bilim, tasarım ve teknoloji arasındaki bağlantılar, sanat ve tasarım alanına 20. yüzyılın sonlarından itibaren yeni bir bakış açısı getirmiştir. Bilişim çağı olarak adlandırılan ilk yıllarını yaşadığımız 21. yüzyıl; tasarımcıların çalışma ve üretim yöntemlerini değiştirmiş, dijital teknikleri, yaratı süreçlerinin bir parçası olarak kullanmaya teşvik etmiştir. Hızın hâkim olduğu güncel hayatta yaşanan zamansızlık kavramına dikkat çekmeye çalışan tasarımcıların; koleksiyonlarında zaman algısı, değişim, tüketim, geri dönüşüm gibi temaları, dijital ve kimyasal yenilikler ile uyguladıkları görülmektedir. Tasarımcılar, yöntem ve malzemeleri ile teknolojik çağ konusunda tüketicinin farkındalığını artırmak için, yenilikleri benimsediklerini ifade eden uygulamalara yönelmişlerdir. 20. yüzyılın sonlarından itibaren yalnızca tekstil tasarımı değil, diğer tüm disiplinlerde tasarımcıların yaratı süreçlerinde kullandıkları yöntemleri, estetik anlayışları ve kavram ifade etme biçimleri değişmiştir. Sonuç olarak 21. yüzyılda eklenen tüm yeniliklerin, tekstil yüzey tasarımının estetik algısını etkilediği görülmektedir. Tekstil tasarımcıları, geleneksel ile dijital yöntemler arasında kurdukları bağın yanı sıra, güncel sanat ve özel üretim yöntemleriyle de bireysel yorumlamalar yaparak, tekstil yüzey tasarımına yeni önermelerde bulunmuşlardır.

21. yüzyılın tasarım dili, dijital tekniklerin yanısıra, dijital ve el müdahalesi etkileşimini de kapsamaktadır. Teknoloji ve zanaatın birlikteliği ile geliştirilen bu yeni üslup, yalnızca günümüz estetiğini değil, 20. yüzyılın izlerini de taşımaktadır. Günümüzde dijital baskı ile tasarımın yüksek kalitede aktarılmasından sonra, istenen doku ya da görsel etki için, baskı üzerine tekrar; film baskı, devore, gofraj, flok, lazer kesim gibi uygulamalar yapılarak farklı etkiler elde edilmektedir. Endüstriyel üretime, yeni kimyasal malzemeler veya dijital yöntemler ile bireysel yorumlar eklenerek oluşturulan bu anlatım biçimi, çağın estetik algısını yansıtmaktadır.

20. yüzyılın son dönemlerinde geliştirilen bilgisayar programları ile anlayış ve ifade biçimi değişen tasarımcılar, yeni estetik arayışlara yönelmişlerdir. “1980’lerin sonlarında ortaya çıkmaya başlayan meraklı ve yenilikçi tasarımcılar, dijital

teknolojilerden yararlanmaya öncülük”¹³⁰ etmiş ve bu yaklaşımları ile 21. yüzyılın tasarım anlayışına referans oluşturmuşlardır. Tasarımcıların koleksiyonlarına yön verecek kaynaklara tüm dünya ile aynı anda ulaşabilmesi; onlara, tekstil üretim yöntemlerini, eş zamanlı takip etme olanağı sunmuştur. Bu durumun yarattığı “hızlı moda” olgusu, önceleri olumlu görünse de zamanla hem çevre hem de görüntü kirliliğine sebep olan olumsuz sonuçları ortaya çıkmıştır. Hızı kontrollü kullanmayı öneren, geri dönüşümü vurgulayan ‘yavaş moda/sürdürülebilir tekstiller’ gibi kavramlar, hızlı modanın sonucunda ortaya çıkmıştır. 20. yüzyılın son yıllarında CAD-CAM ile tasarımcıların bilgisayar programlarında çizimler yapmaya başlamış olması, üretime geçmeden önceki aşamaları azaltmış, denemelere zaman yaratmıştır.

Yaratı süreçlerinde çağın imkânlarından faydalanan tasarımcılar, geçmişten ilham aldıkları temalar ile yeni yorumlamalar yapmışlardır. Klasikleşmiş desenlerin bilgisayar ortamında yeniden yorumlanması, geçmiş dönem tekstillerine güncel bir ifade kazandırmıştır. Dijital platformun ve internetin sağladığı imkânların yanı sıra “Tekstil kimyasalları ve yeni materyaller üzerindeki araştırmalar tekstil baskıcılığının 20. ve 21. yüzyıllardaki değişimlerini etkileyen önemli faktörler arasında yer almaktadır.”¹³¹ Günümüzde tekstil bitim işlemleri ile yüzeye yeni kimlikler kazandırılmaktadır

Tekstil baskı tasarımını ve tasarlama süreçlerini etkileyen en önemli gelişmelerden biri de dijital (ink-jet) baskıdır. Dijital baskı; bilgisayar ortamındaki desenlerin, renk ayırımı ya da şablon hazırlama gibi süreci uzatan endüstriyel aşamalara gerek kalmadan, özel yazıcılar ile direkt olarak kumaşa aktarmayı sağlamaktadır. Bu da tasarımcının yaratı süreçlerine esneklik kazandıran bir baskı yöntemi olması ile tercih edilmesinin en büyük nedenidir. Dijital baskıcılık sayesinde kazanılan fotoğrafik görüntü ve hız ise baskı tasarımının 20. yüzyıldaki anlatım biçimini kökten değiştirmiş, 21. yüzyılın tasarım anlayışına zemin hazırlamıştır. 21. yüzyılda dijital yenilikler ile yerleşik baskı tasarımı anlayışı kırılmış; giysi yüzeyindeki desenin, gerçek anlamda tekstile basılmış olup olmaması ve sanal sunumlar sorgulanmıştır. Giyim tasarımcısı Hamish Morrow’a (1968-) ait “Beauty of Technology” isimli 2004 ilkbahar/yaz

¹³⁰ Tamasin Doe, **The Print Revolution**, 1. Baskı, London: Goodman, 2013 s. 12.

¹³¹ Akbostancı, “20. ve 21. Yüzyıllarda Tekstil Baskı Tasarımı ve Üretiminin Değişen Tanımı”, s. 34.

koleksiyonun, baskısız düz renk bir giysi üzerine farklı görsellerin yansıtılması ile ‘değişkenlik’ kavramı irdelenmiştir.¹³² İlk olarak mimari yapılar üzerinde uygulanan sanal giydirme yöntemi “hologram” ise öncü tasarımcı Alexander McQueen (1969-2010) tarafından ilk kez giyim tasarımında kullanılmıştır. McQueen, hologram yöntemi ile gerçekleştirdiği sunumunda (2006 sonbahar/kış koleksiyonu), ‘sanal gerçeklik’ konusuna dikkat çekmiştir (Resim 53). 21. yüzyılın ilk yıllarında farklı disiplinler ile işbirliği yapılarak hazırlanan bu çalışmalar, tüm disiplinlerdeki tasarımcıları kavramsal sorgulamalara itmektedir.



Resim 53: Alexander McQueen, 2006 sonbahar/kış koleksiyonu.

Kaynak: <http://www.additivefashion.com/editorial-the-future-of-fashion/> (25 Nisan 2017).

21. yüzyılda tasarımcılar; teknolojinin, kimyasalların ve yeni materyallerin sunduğu sınırsız renk paletine, yakaladıkları etkiyi tekstil yüzeyinin bölgesel ya da bütününe uygulayabilme özgürlüğüne, giysinın kalıp parçalarının her birine ayrı ayrı baskı yapabilme olanağına sahiptirler. Dijital baskı ile istenilen desenin, giysi kalıp parçalarına özgürce yerleştirilebilmesi, tasarımcıların yaratı süreçlerinde deneyselliğine

¹³² <https://collectiftextile.com/hamish-morrow-uva/> (16 Ocak 2018).

fırsat tanımıştır. Farklı parçalardaki desenlerin bir araya getirilmesi ile yakalanan derinlik algısı, 3 boyutlu hacimsel etkinin elde edilmesine olanak sağlamıştır. Baskı tasarımı ile giyim tasarımı arasındaki etkileşimin sorgulanması, Sonia Delaunay ile başlayan bir süreç olmakla beraber, bu çalışmanın da araştırma konusunu oluşturmaktadır. Günümüzde birçok tasarımcı bu konuyu yönelimleri doğrultusunda ele alsalar da, Mary Katrantzo'nun da belirttiği gibi; Basso&Brooke ve Alexander McQueen markaları, giysi-baskı birlikteliğini en iyi yansıtan isimler olarak görülmektedir.¹³³



Resim 54: Basso&Brooke, 2010 ilkbahar/yaz koleksiyonu.

Kaynak: Tamasin Doe, **The Print Revolution**, 1. Baskı, London: Goodman, 2013 s. 12.

Resim 55: Hussein Chalayan, 2012-13 sonbahar/kış koleksiyonu.

Kaynak: Simon Clarke, “**Print: Fashion, Interiors, Art**”, 1. Baskı, London: Laurence King, 2014 s. 49.

Resim 56: Hussein Chalayan, 2013, ilkbahar/yaz koleksiyonu.

Kaynak: <http://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2013-ready-to-wear/chalayan/slideshow/collection#35> (20 Şubat 2017).

Aynı disiplin içindeki giysi-baskı tasarımı birlikteliği gibi, farklı alanlar arası ilişki de tasarımcıları düşünsel süreçlere yönlendirerek yeni sonuçlar doğuran bir diğer konudur. Disiplinlerarası etkileşim ile bilimsel ve teknolojik ilerlemeler sonucu ortaya çıkan ‘akıllı tekstiller’, işlevsellik amacı ile tıbbi ve askeri alanlara yönelik üretilmiş olsa da son yıllarda; ‘algılayabilir’ ve ‘tepki verebilir’ olma özelliği ile tekstil yüzey

¹³³ Doe, **The Print Revolution**, 1. Baskı, London: Goodman, 2013, s. 12.

tasarımında da yer almaya başlamıştır. 21. yüzyılda kullanım alanı genişleyen akıllı tekstiller, geleneksel kumaşların ötesinde yenilikler ile hemen hemen her alanda kullanılacak ileri teknolojik alt yapıya sahiptir. Işık ile renk değiştiren boyarmaddeler, ısı ile şekil alan lifler, duyguları algılayıp tepki verebilen yüzeyler; tasarımcılara yüzey ile ilgili yeni bir bakış açısı sunmaktadır. Günümüzde akıllı tekstillerin, kavram ve düşünceleri ifade etme yöntemi olarak, tasarımcılar tarafından ele alındığı görülmektedir. Bu tasarımcılardan biri olan Hussein Chalayan (1970-), tasarımları ile kavram iletme olgusunu, en yaratıcı şekilde giysiye aktaran; akıllı tekstillerin giyim tasarımında kullanılabilirliğine dikkat çeken önemli bir isimdir. Chalayan'ın 2007 yaz koleksiyonunda, “Metamorphose” kavramından yola çıkarak form değiştiren elbise ve şapka tasarımlarında kullandığı akıllı tekstiller iyi birer örnektir (Resim 57).



Resim 57: Hussein Chalayan, “Robotic Dress”, 2007 ilkbahar/yaz koleksiyonu.

Kaynak: Rebeccah Pailles Friedman, **Smart Textiles**, 1. Basım, London: Laurence King, 2016 s. 17.



Resim 58: Max Schath, “Synthetic Muscles”.

Kaynak: Rebeccah Pailles Friedman, **Smart Textiles: For Designers**, 1. Basım, London: Laurence King, 2016 s. 51.

Akıllı tekstillere tasarımlarında yer veren bir başka tasarımcı Max Schath (1986), ruh haline göre şekil değiştiren kapüşon tasarımı yaparken (Resim 58), Angel Chang ise termokromik mürekkepler ile giysi yüzeylerinde ısı ve renk ilişkisini sorgulamıştır. Chang’ın 2008 koleksiyonunda sunduğu, termokromik boya ile baskı yapılmış tasarım, desensiz görünümdeyken vücut ısısı, giysinin baskılarını görünür hale getirmektedir.

21. yüzyılda tekstil yüzey tasarımını etkileyen yeniliklerden biri de 3D yazıcıların giyim tasarımında da kullanılmaya başlanmasıdır. Bu teknolojik yeniliğin ilk örnekleri 1980’lerde görülse de 2010 yılından itibaren tasarımcıların yüzey ve form arayışı içerisinde 3D baskıyı tekrar ele aldığı görülmektedir. Son yıllarda yaygın hale gelen bu baskı yöntemi ile giysinin hem tamamı hem de sadece istenen bir bölümü yazdırılabilmektedir. Bu olanak; giysinin ya da yüzeyin yapım aşamalarında yaşanabilecek aksaklıkları en aza indirmiş ve tek bir işlem ile sonuca ulaşılabilmesini mümkün kılmıştır. 3D yazıcıda vücudun taranarak ölçülendirilmesi, giysi üretim sürecini hatasız, tek seferde başlatıp bitirilebilmesini sağlamış, bu yönü ile defalarca prova edilmeyi gerektiren kişiye özel tasarıma yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. 21. yüzyılda 3D teknolojisini kullanması ve bu baskı yöntemini giysi tasarımında bir araç

olarak kullanarak zanaatı teknoloji ile birleştiren en önemli tasarımcılarından biri Iris van Herpen'dir (1984). Herpen, mimar Daniel Widrig ile bu teknolojiyi kullanarak "Crystallization" isimli koleksiyonunda 3D baskı ile giysi tasarımı yapmıştır (Resim 59).

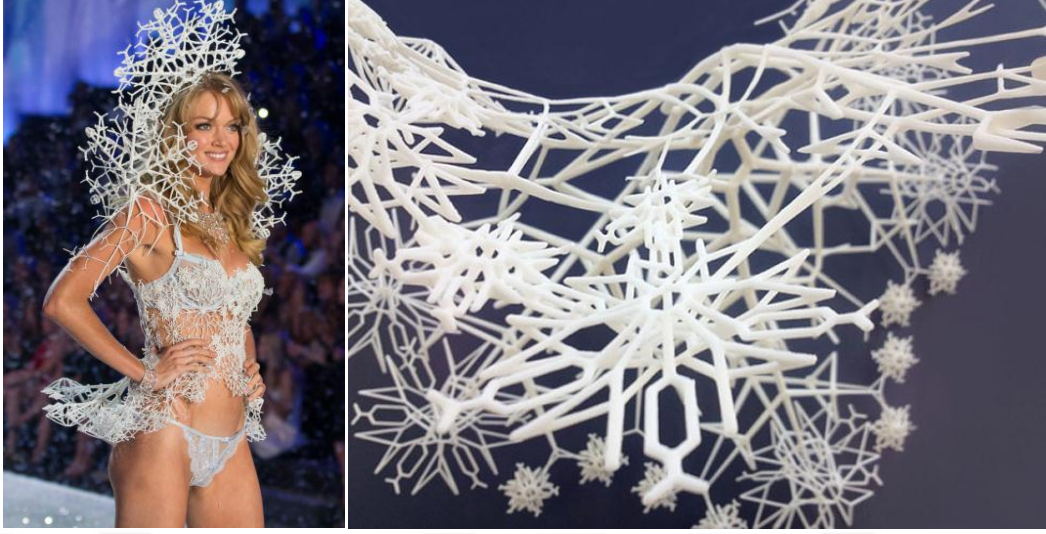


Resim 59: Iris van Herpen, "Crystallization" 3D baskı giysi tasarımı, "Amsterdam Fashion Week", 2010 koleksiyonu.

Kaynak: <http://www.irisvanherpen.com/DOCS/IVH-Crystallization.pdf> (23 Nisan 2017).

İç giyim markası olan Victoria Secret'ın da 2013 yılındaki koleksiyonunda bu teknolojiyi kullandığı görülmektedir. Mimar Breddley Rothenberg ile Swarovski'nin işbirliği sonucu, marka için tasarlanan iç giyim ve aksesuar parçaları 3D yazıcılar ile üretilmiş daha sonra kristal Swarovski tozları ile kaplanmıştır (Resim 60).

20. yüzyıldan günümüze yaşanan gelişmeler göz önünde bulundurularak seçilen giysi tasarımcıları ile tekstil yüzey tasarımının değişen tasarım dili ve estetik algısı giysi-yüzey bağlamında ele alınmıştır.



Resim 60: Victoria Secret, 3D baskı giysi ve aksesuar tasarımı “Snow Queen”, 2013 koleksiyonu.

Kaynak: <http://www.designboom.com/design/3d-printed-lingerie-at-the-victorias-secret-fashion-show-12-11-2013/> (25 Nisan 2017).

4.1. SEÇİLEN TASARIMCILAR ÜZERİNDEN 20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE TEKSTİL YÜZEY TASARIMININ GİYİM TASARIMINA YANSIMALARI

4.1.1 Paul Poiret

Giyilebilir sanat tasarımcısı olarak tanınan Paul Poiret 1879 yılında Paris’te doğmuştur. Ailesi tekstil ile iç içe olduğu için Poiret giysilere, renklere ve galeriler gezmeye aşina bir çocukluk dönemi geçirmiştir. Tasarımcı ailesi tarafından şemsiye üreticiliği yapmak için zorlansa da o kalan tüm zamanlarını çizim yapmaya harcamıştır. 1901’de Gaston Worth (1853-1924) yönetimindeki “House Worth”de çalışmaya başlayan tasarımcı, 1903’te ise Paris’te kendi moda evini kurmuştur.¹³⁴

I. Dünya Savaşı öncesindeki en önemli haute couture tasarımcılarından biri olan Poiret, yüzeyde kullandığı parlak, canlı renkler ile kendi döneminde farklı bir tasarım anlayışı ortaya koymuştur. Haute couture giysi tasarımlarında yüzeyde ve formda birçok yeniliğe öncü olan tasarımcı, giysilerinin çizimlerini yaptırmak için Fransız çizer Paul

¹³⁴ Orsborne, s. 243.

Iribe (1883-1935) ile çalışmış ve bu illüstrasyonlarda dönemin baskılı yüzeyleri yansıtılmıştır (Resim 61).



Resim 61: Paul Poiret, illüstrasyon, 1911.

Kaynak: Yvonne Deslandres, Dorothée, **Poiret: Paul Poiret 1879-1944**, London: Thames and Hudson, s. 120.

Poiret'in etkilendiği akımlar ve yarattığı tasarım dili, dönemin toplum yapısı ve toplumda kadının yerinin farklılaşmaya başlaması ile ilgilidir. Film endüstrisinin gelişimi, çalışan kadınların artması ve sosyal refah, “houte couture”e talebi arttırmıştır.

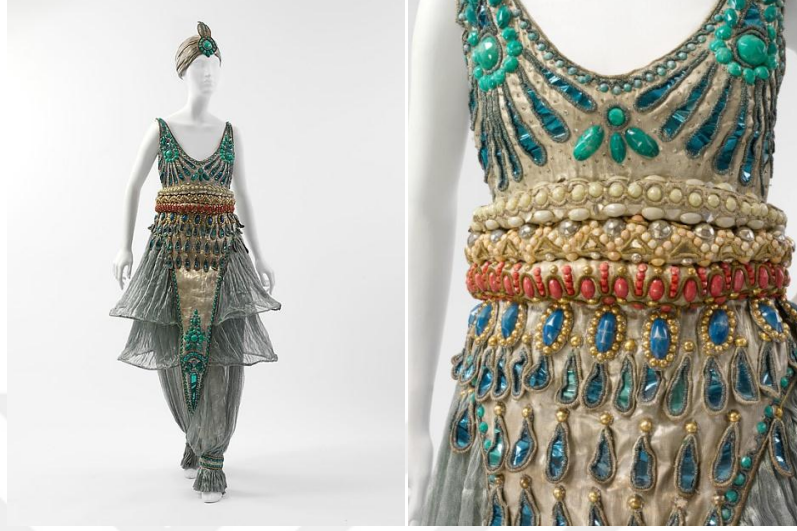
“Paul Poiret, 20. yüzyılın başlarında Paris’in sanatsal ve yaratıcı gelişiminde önemli bir figür”¹³⁵ olarak yer almaktadır. Poiret'in yaptığı giysi tasarımlarındaki kostüm etkisinden tiyatroya olan ilgisi açıkça görülmektedir. Tiyatro, Poiret'in çalışmalarını etkileyen unsurlardan biridir. Paris'te 1909 yılında “Ballets Russes”in ilk gösteriminden sonra Oryantalizm akımı yaygın hale gelmiş, Poiret akımdan etkilenerek 1911'den itibaren akımın giysi tasarımında öncüsü haline gelmiştir.¹³⁶

Dönemin aktrisleri için kostümler hazırlayan Poiret'in, oryantalist ve avangart etkili yüzey tasarımlarında olduğu gibi formda da bir çok yenilik arayışlarına girdiği görülmektedir. 20. yüzyılın başlarında ince bel ile idealleştirilmiş olan kadın vücudunu

¹³⁵ Brenda Polan, Roger Tredres, **The Great Fashion Designers**, New York : Berg, 2009, s. 21.

¹³⁶ Cally Blackman, **Modanın Tarihi: 1900'den Bugüne**, Kaan Onur Kaftanoğlu (çev.), İstanbul: Kerasus, 2013, s. 54.

korselerden kurtarmış, şalvar pantolonun (Resim 62) şık kadın giyiminde yer almasını sağlamıştır.



Resim 62: Paul Poiret, giysi tasarımı, ipek metal aksesuarlı gece elbisesi, 1911.

Kaynak: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/81781> (6 Ağustos 2017).

Resim 63: Paul Poiret, giysi tasarımı, detay, 1911.

Kaynak: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1983.8a,b/> (6 Ağustos 2017).

Paul Poiret, giysi yüzeylerinde kullandığı renkli işlemler ile baskı tasarımında yakalanabilecek kadar detaylı bir yüzeyi, nakış, işleme ve çeşitli malzeme birliktelikleri sonucu sağlamış, desenlerde egzotik bir görünüm yaratmıştır. Böylece 20. yüzyılın form ile yakaladığı zarafeti yüzeye taşımaya sağladığı söylenebilmektedir. 1910 yılında tasarımcı, altın nakış işlemeli bej ipek saten elbise üzerine, çok renkli boncuklar işlenmiş altın tül firfırlı bluz ile (Resim 64) korse yerine, pelerin etkisini kullanmıştır. Tasarımcı dikkat çekmesini istediği kısımları ise form değil, renk ve işlemler ile vurgulamıştır. Poiret giysi tasarımlarında “S” form hâkimken, sütun şeklinde sunduğu bel oyuntusu olmayan fakat pelerin ya da kuşak ile bel kıvrımını vurgulayan giysiler tasarlamıştır.¹³⁷ Böylece tasarımcı 20. yüzyılda dikkati giysinin formundan yüzeyine, işlemlere ve renklere çekmiştir. Tasarımcı, 1900'lere hâkim olan gri, lacivert, koyu mor, haki, gibi renkleri kullanmayarak yüzey tasarımında rengin etkisini sıcak tonlara çekmiştir.

¹³⁷ Astrid Roth, (Ed.), **Fashion: The Century of the Designer: 1900-1999**, Italy: Könemann Verlagsgesellschaft, 2000, s. 24



Resim 64: Paul Poiret, giysi tasarımı, 1910-1911.

Kaynak: Reiko Koga, “The Influence of Haute Couture”, Akiko Fukai (Ed.), **The Collection of the Kyoto Costume Institute Fashion: A History from the 18th to the 20th Century**, içinde (6-158), Köln: Taschen, 2002, s. 20.

Resim 65: Paul Poiret, giysi tasarımı, detay 1910-1911.

Kaynak: Reiko Koga, “The Influence of Haute Couture”, Akiko Fukai (Ed.), **The Collection of the Kyoto Costume Institute Fashion: A History from the 18th to the 20th Century**, içinde (6-158), Köln: Taschen, 2002, s. 21.

Poiret, farklı ülkelere ait folklorik giysilerden ve “Ballets Russes”da kullanılan kimono ve şark kostümlerinden etkilenerek “Sultana Style”ı yaratmıştır¹³⁸ (Resim 66). “Sultana Style” ile şalvar-etek, şalvar-pantolon aralığında tasarladığı giysilerde yalnızca etek ile var olan kadın giyimine yeni bir nefes olmuş, yüzeyde ise kullandığı çiçek desenli kumaşlar tercih etmiştir. Tasarımcı, “Sultan Style”ı ilk ortaya koyduğu yıllarda, giysinin tamamında ya da dikkat çekmek istediği bölümlerinde (bel, omuz ya da etek ucunda) floral desenler kullanmıştır. Poiret’in özellikle gül desenini baskı, applique veya nakışlarda sıkça kullandığı görülmektedir (Resim 65-66). Paul Poiret’in “sanat için sanat” yapan resamlara duyduğu saygı ve üsluplarına kendini yakın bulması, bir çok sanatçı ile birlikte çalışmasına yol açmıştır. Bunlardan biri de tekstil tasarımcısı olarak kariyerinin başlamasında yardımcı olan Fransız ressam Raoul Duffy’dir (1877-1953).

¹³⁸ <http://www.giyimvemoda.com/tasarimcilar/yabanci-modacilar/paul-poiret/38> (6 Ağustos 2017)

Duffy'ye ait grafiksel soyut desenleri, giysiye dönüştüren Poiret bu desenleri kullanarak ceket ve gece elbisesi tasarımları yapmıştır.¹³⁹



Resim 66: Paul Poiret, "Sultana Style", 1911.

Kaynak: Yvonne Deslandres, Dorothée, **Poiret: Paul Poiret 1879-1944**, London: Thames and Hudson, s.130.

1910 yılında, Poiret'in ressamlarla birlikte tasarım yapması fikrinden yola çıkarak bazı galeriler Poiret ile anlaşmış ve farklı ressamın desenlerinden yaptığı giysi tasarımlarını sergilemişlerdir.¹⁴⁰ 20. yüzyıla ait sanatçı tasarımcı birlikteliği 1910'larda Raoul Duffy ve Paul Poiret işbirliği ile karşımıza çıkmış ve günümüze kadar bir çok tasarımcıya ilham kaynağı olmuştur. Ressamlar ve tasarımcılar eserlerinin giysi tasarımına dönüşmesi ile farklı bir sergileme yöntemi bulmuş, giysi tasarımcılarına ise bu durum yeni bakış açıları getirmiştir. Sanatçı tasarımcı işbirliğiyle başlayan bu ilişki, marka-tasarımcı işbirliği örnekleri ve farklı disiplinlerin birliktelikleri ile de günümüzde görülmektedir.

Paul Poiret, hem sergi salonlarında ressamlar ile hazırladığı giysileri sunmuş hem de kendi koleksiyonları için moda evi kurmak üzere tasarımlar hazırlamıştır. Tasarımcı, Londra ve Paris'te kendi moda evlerini açmıştır.¹⁴¹ Poiret giysilerinde ve illüstrasyonlarında kumaş desenine, en az forma olduğu kadar özen göstermektedir.

¹³⁹ <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2005.199/> (7 Ağustos 2017)

¹⁴⁰ Nancy J. Troy, **Couture Culture: A Study in Modern Art and Fashion**, London: The MIT Press, 2003, s. 42.

¹⁴¹ Elif Jülide Dereboy, **Moda&100 Yılın Moda Tasarımcıları**, Format, 1. Baskı, İstanbul, 2008, s. 28.

Poiret'in günlük giyim tasarımlarında, bitkisel motifleri ve soyut geometrik desenli baskılı kumaşları sıkça kullandığı görülmektedir. Canlı renkler ile kaliteyi ve şıklığı vurgulayan tasarımcının, pastel tonlar taşıyan baskı desenli günlük giysilerinde yakaladığı üslubunun, resimsel bir nitelik taşıdığı söylenebilir. Kendini giysi tasarımcısı olarak değil giysi sanatçısı olarak tanımlayan Poiret'in, kullandığı kumaşlarda, bitkisel motifler ile hayvan desenlerinin, tasarımın temel ilkelerinden olan nokta, çizgi ve boşluk gibi elemanlarla iç içe ifade edildiği görülmektedir.



Resim 67: Paul Poiret, giysi tasarımı.

Kaynak: Yvonne Deslandres, Dorothee, **Poiret: Paul Poiret 1879-1944**, London: Thames and Hudson, s.173.

Resim 68: Paul Poiret, "Mistigri", kimono ceket tasarımı.

Kaynak: Yvonne Deslandres, Dorothee, **Poiret: Paul Poiret 1879-1944**, London: Thames and Hudson, s. 170.

Giysiyi iç ve dış olarak bütünüyle estetik bir objeye dönüştüren tasarımcı, giysilerin astarlarında da aynı görsel etkiyi devam ettirmiştir. Poiret'in giysi tasarımlarındaki desenler ve giysi illüstrasyonlarındaki uzayan bitkisel formların, Art Nouveau akımının akışkan kıvrımlar ve çiçek yapısını ön plana çıkardığı bezeme üslubu ile örtüştüğü görülmektedir (Resim 69). Tasarımcı giysilik kumaşlarda çiçek desenlerinin yanı sıra geometrik desenlemeler de kullanmış hatta yalnızca geometrik çizgilerden oluşan, kadın bedenini değil kumaş desenini ön plana çıkaran çizgilere,

geometrik şekillere yer vermiştir (Resim 70). Bu benzerlikler doğrultusunda tasarımcının Art Nouveau ve Art Deco akımlarından etkilendiği görülmektedir.



Resim 69: Raoul Dufy, “Les Arums”, Paul Poiret için giysilik kumaş tasarımı, 1919.

Kaynak: <https://blog.colettehq.com/inspiration/paul-poiret-king-of-fashion> (3 Eylül 2017).

Resim 70: Paul Poiret, giysi tasarımı.

Kaynak: Yvonne Deslandres, Dorothee, **Poiret: Paul Poiret 1879-1944**, London: Thames and Hudson, s. 174.

Paul Poiret’in giysi tasarımlarında kullandığı baskılı kumaşların yanı sıra nakış, işleme ve aplikelerin, giysi kalıbına göre şekillendiği görülmektedir (Resim 71-72). Bu üslup, günümüzde dijital baskı makinelerinin kalıp parçalarına göre baskı veya nakış deseni yerleştirebilme özelliği ile benzerlik göstermektedir. Poiret’in tasarımlarında bu desenlendirme üslubu genellikle giysinin üst bedeni üzerinde, yaka ya da göğüs bölümüne yerleşen veya çerçeveleyen baskı, nakış işleme şeklinde görülmektedir.



Resim 71: Paul Poiret, giysi tasarımı.

Kaynak: Yvonne Deslandres, Dorothee, **Poiret: Paul Poiret 1879-1944**, London: Thames and Hudson, s. 159.

Resim 72: Paul Poiret, giysi tasarımı.

Kaynak: Reiko Koga, "The Influence of Haute Couture", Akiko Fukai (Ed.), **The Collection of the Kyoto Costume Institute Fashion: A History from the 18th to the 20th Century**, içinde (6-158), Köln: Taschen, 2002, s. 89.

Poiret'in lüks görünüme olan tutkusu, canlı renkler ile tasarladığı giysilerinde, yaka ve etek uçlarında kullandığı kürk ve egzotik tüylerde görülmektedir. Tasarımcının bu üslubu I. Dünya Savaşı koşulları nedeni ile duraksamış, Poiret'in savaşa katılması sonucu mağazaları ve moda evleri kapanmıştır. Savaş sonrasında kaldığı yerden devam etmeye çalışsa da tasarımcı eski etkisini yakalayamamıştır. Paul Poiret'nin; yüzey tasarımına önem veren ve ona bir form kazandırmak için giysi tasarlamayı seçen bir sanatçı olduğu söylenebilir. Poiret'in giysi tasarımlarında formlara yeni bakış açıları kazandırırken, yüzeyi daha geniş sergileyebileceği kimono tarzı ceketler, pelerinler, belden aşağı sarkan kuşaklar, "Minaret" ismini verdiği belden dize doğru genişleyen tunikler kullandığı görülmektedir. Ressamlar ile işbirlikleri yapan tasarımcı günümüze kadar ulaşan disiplinlerarası çalışmalara örnek oluşturmaktadır. Poiret'in giysi tasarımlarında kalıba uygun desenlendirme yapması, günümüzde dijitalin gelişmesi ile giysi kalıplarına göre ayrı ayrı baskı yapılabilme olanağına erken bir örnek oluşturduğunu söylemek mümkündür.

4.1.2. Sonia Delaunay

Tekstil tasarımında soyut sanatın öncüsü olan Sonia Delaunay, 1885'te Ukrayna'da doğmuştur. Ressam ve illüstratör olan Delaunay, Almanya ve Rusya'da sanat eğitimi almış, 1910 yılında ressam Robert Delaunay (1885-1941) ile evlenmiştir.¹⁴²

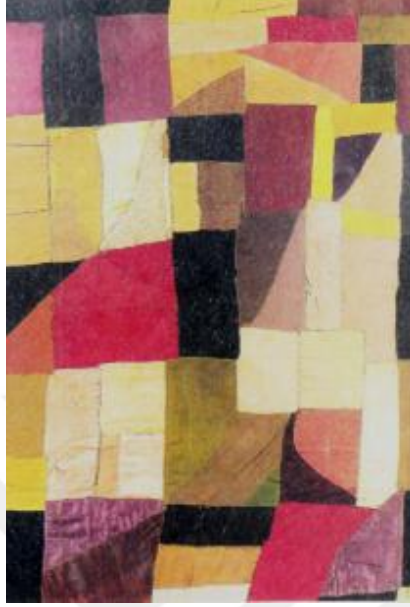
Hayatını soyutlamalara ve renklere adayan Sonia Delaunay, fikirlerini tual ve tekstil yüzeyler üzerine aktarmıştır. Tasarımcı, uygulamalı sanatlara ilgi duyduğu için resimden tekstile yönelmiş ve ressam kimliği ile tekstil yüzeyleri tasarlamıştır. Tasarımcı Rus halk sanatı etkisinde yaptığı resimler gibi canlı renklere sahip tekstil yüzeylerinde de geometrik soyut bir yönelim göstermiştir. Döneminde farklı alanları bir araya getiren öncü tasarımcılardan biri olan Delaunay, çalışmalarını ve üslubunu tanımlamak için kullandığı renklerden yola çıkmıştır.

Delaunay yaptığı çok renkli giysi tasarımlarına uygun bir isim ararken “Renklerin Eşzamanlı Karşıtlıkları Kuralı Üzerine” isimli bir kitap ile karşılaşmış ve “Eşzamanlı” kelimesini “Simultane”yi tasarımlarını tanımlayan isim olarak seçmiştir. Giysi tasarımlarına da “Simultane Dresses” adını vermiştir. Sonia Delaunay için simultane sözcüğü, kontrast oluşturan renk ve form ile yapmakta olduğu şeylerin bütünü tanımlamaktadır.¹⁴³ Art Deco, Art Nouveau ve Orfizm akımı etkisinde eserler veren Delaunay, aslında aynı zamanda Orfizm akımının doğuşuna tetikleyici unsur olan tekstil yüzeyini oluşturan kişidir. Tasarımcı, Simultane’yi Rus halk sanatı etkisinde birleştirdiği geometrik formlarda kesilmiş kumaş parçalarından oluşturmuştur. Şimdiki adı ile “kırkyama” ya da “patchwork” olarak bilinen kumaş parçalarından yapılan bu örtü Orfizm akımının ilham kaynağı olmuştur. Delaunay, kendi üslubunda eserler vermiş ve bunlar Kübizm ve Orfizm akımları ile aynı doğrultuda ilerlemiştir. Delaunay’ın Rus halk sanatından etkilenmesi ve geleneksel yöntemleri kullanırken kendi sanat perspektifinden geçirdiği estetiği, dönemin de yönlendirmesi ile tekstil tasarımına uyarlaması eski ve yeniye buluşturan çağdaş bir yaklaşım olarak

¹⁴² <https://www.britannica.com/biography/Sonia-Delaunay> (1 Eylül 2017).

¹⁴³ Leyla Yıldırım, Tekstil Tasarımında Bir Dönüm Noktası: Sonia Delaunay, Yedi Dergisi, Sayı: 4 (Temmuz 2010), s. 64.

yorumlanabilir. Sonia Delaunay “Orfik Kùbizm” olarak da adlandırılan hareket ile kùbizm ve kolajı, tekstil tasarımıyla birleştiren ilk uygulama sanatçısı olmuştur.¹⁴⁴



Resim 73: Sonia Delaunay, “Couverture”, 1911.

Kaynak: Susan Day, “Sonia Delaunay and Orphic Cubism” **Halı Dergisi**, sayı: 136, (Eylùl-Ekim 2004), s.78.

Resim 74: Sonia Delaunay, “Simultane”, 1913.

Kaynak: <http://arthistorynewsreport.blogspot.com.tr/2017/07/sonia-delaunay-art-design-and-fashion.html> (2 Eylùl 2017).

Delaunay, “Simultane” giysisinde de kırkyama tekniği kullandığı örtùde olduğu gibi, parlak canlı renklerden seçtiği ipek, tül, muare, tafta gibi kumaş parçalarını bir araya getirmiş ancak vücudun kavisli biçimini çevreleyecek şekilde birleştirmiştir. Tasarımcı geometrik kumaş parçalarından oluşturduğu “Simultane”de, yüzey tasarımı ile giysi tasarımı arasındaki ilişkiyi incelemesi açasından önemli bir dönüm noktasıdır. Delaunay’ın, resimlerinde mekânı üç boyutlu çizerken bedenleri ve üstlerindeki giysileri iki boyutlu resimlemesi dikkat çekmektedir. Bu yaklaşımını da giysilerin mekânlardaki yüzeylerden farklı olmadığını düşündüğünün bir göstergesi şeklinde yorumlamak mümkündür (Resim 75-76).

¹⁴⁴ Susan Day, “Sonia Delaunay and Orphic Cubism” **Halı Dergisi**, sayı: 136, (Eylùl-Ekim 2004), s. 79.



Resim 75: Sonia Delaunay, “Prismas Electrique”, yüzey tasarımı, 1914.

Kaynak: <https://artblart.com/tag/le-ptit-parigot-rene-le-somptier/> (9 Eylül 2017).

Resim 76: Sonia Delaunay, “Simultane Dresses”, 1925.

Kaynak: <https://artblart.com/tag/le-ptit-parigot-rene-le-somptier/> (9 Eylül 2017).

Delaunay, tekstil ve giyimin dâhil olduğu bir çok tasarım yapmış ancak giysiyi bir moda anlayışı ya da akımı yaratmaktan çok sanat anlayışının bir ifade biçimi olarak görmüştür. Sanatçı, giysi üzerinde nakış, applike ya da baskı yöntemini, yaptığı resimlerdeki çizgiler, geometrik formlar ve renkleri kullandığı şekilde kumaşa aktarmış ve bir anlamda giysiyi tual gibi kullanmıştır. Sonia Delaunay üslubunu koruyarak diğer uygulamalı sanatlara da yönelmiş ve eserler vermiştir. Tekstil alanında yakaladığı başarıyı geliştiren tasarımcı, dönemin toplumsal olaylarından etkilenmiş ve I. Dünya Savaşı yıllarında Paris'ten Madrid'e taşınarak orada bir butik açmıştır. Tasarımcı Madrid'de yaşadığı dönemde ve sonrasında tiyatro, film kostümleri yapmış ve bu alandaki başarısı ile Hollywood film yıldızlarının dikkatini çekmiştir (Resim 78). 1917 yılında “Ballets Russes” için kostüm tasarımı yapan Delaunay¹⁴⁵, yüzeyde zıt renklerin birlikteliklerini kullandığı gibi giysilerde de zıtlıkları bir araya getirmiştir. Tasarladığı “Cleopatre” isimli kostüm, korse formunda olsa da vücudu doğal rahatlığı ile sarmakta ve dairesel şekilleri kadın vücudunu bir yandan örterken bir yandan da dışı imgelerle bedeni resimsel olarak sergilemektedir (Resim 77).

¹⁴⁵ <https://artblart.com/tag/le-ptit-parigot-rene-le-somptier/> (8 Eylül 2017)



Resim 77: Sonia Delanuay, “Cleopatre” Kostümü, 1917.

Kaynak: <https://artblart.com/tag/le-ptit-parigot-rene-le-somptier/> (8 Eylül 2017).

Resim 78: Sonia Delaunay, “Le P’tit Parigot”, film kostüm tasarımı, 1926.

Kaynak: <https://artblart.com/tag/le-ptit-parigot-rene-le-somptier/> (8 Eylül 2017).

I. Dünya Savaşı sırasında ve hemen sonrasında malzeme sıkıntısı çekilen dönemde, kırkyama tekniği ile çalışan Delaunay, dönemin olumsuzluklarından diğer giysi tasarımcıları kadar etkilenmeden çalışmalarını sürdürmüştür. Tasarımlarında Antik Mısır, Doğu ve Afrika kültürlerinin etnik görsellerini kullanan Sonia Delaunay’ın yüzeylerinde daireler, düz ve kırık çizgiler, zigzaglar baklava desenleri ön plandadır (Resim 78-79). Döneminin moda olan çiçek desenlerinden arındırdığı yüzeyleri geometrik desenlerle bezeyen tasarımcı, bol ve rahat elbiseler ile modern kadın silüetinin yolunu açmıştır.

Delaunay 1925’te öncü tasarımcıların bir araya geldiği “International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts”a katılmış, onun etkisinde eserler vermiş ve aynı yıl “Butique Symultanee”yi tasarlayıp dekore etmiştir. 1925’te oyuncu Gloria Swanson için bir ceket tasarımı yapmıştır (Resim 81). Sonia Delaunay, yaptığı kumaş ve giysi tasarımlarının başarılarından dolayı 1927’de Sorbon’da “Resmin Giysi Sanatı Üzerine Etkisi” hakkında konuşması için davet almış ve bu konuşmada hazır giyim ile ilgili yenilikçi fikirler ortaya koymuştur. Delaunay yüzey tasarımının giyim tasarımı ile etkileşimi konusundaki bu konuşmasında, halkın ve tasarım dünyasının giysi yüzeyleri

algısına bilinçli bir yaklaşım kazandırmıştır.¹⁴⁶ Çeşitli disiplinlerden beslenerek sanatın farklı alanlarda eserler veren tasarımcı, yüzey ve giyim tasarımı çalışmalarına ölene kadar devam etmiştir.



Resim 79: Sonia Delaunay, ceket tasarımı.

Kaynak: Susan Day, “Sonia Delaunay and Orphic Cubism” **Halı Dergisi**, Sayı: 136, (Eylül-Ekim 2004), s. 82.

Tekstil yüzey tasarımı ile plastik değerler arasında kurduğu bağ görsel estetik algısına büyük katkılar sağlamıştır. Sonia Delaunay’ın tasarımlarını ve üslubunu ele alan kaynaklar farklı yorumlar getirmektedirler. Bir çok kültür ve akımın etkisinde eserler vermiş olan Sonia Delaunay için söylenmesi gereken, yüzey tasarımı ile giysi tasarımının birlikteliği konusunda önemli bir etki sağladığıdır. Delaunay kendi döneminde bir çok tasarımcıyı ve sanatçıyı etkilediği gibi günümüz tasarımcılarında da üslubunun etkisi görülmektedir (Resim 80).

¹⁴⁶ <https://jwa.org/encyclopedia/article/delaunay-sonia> (10 Eylül 2017).



Resim 80: Salvatore Ferragamo, 2015 sonbahar/kış koleksiyonu.

Kaynak: <http://www.vogue.co.uk/shows/autumn-winter-2015-ready-to-wear/salvatore-ferragamo/collection> (10 Eylül 2017).

Resim 81: Sonia Delaunay, manto tasarımı, 1923.

Kaynak: Sonia Delaunay, **Fashion and Fabrics**, London: Thames and Hundson, 1991, s. 84.

4.1.3. Elsa Schiaparelli

Elsa Schiaparelli, akademisyen bir baba ve aristokrat bir annenin çocuğu olarak 1890 yılında Roma’da doğmuştur. Genç yaşlarından itibaren müze ve konferansları takip eden Schiaparelli, ilk olarak New York’ta Fransız modası satan bir butikte çalışmıştır. Bir süre sonra Paris’e yerleşen Schiaparelli’nin burada Paul Poiret ile tanışması tasarımcı yönünü ortaya çıkarmıştır. Paul Poiret’in cesaretlendirmesi üzerine giysi tasarımları yapmaya başlayan Schiaparelli, 1927’de kendi markasını kurmuştur. İlk koleksiyonundaki “Trompe L’oeil” (göz yanılsaması) desenli kazakları dikkat çekmiş ve Fransız Vogue’da yayınlanmak üzere seçilmiştir (Resim 82). Kazak tasarımına talebin artması sonucu; “House of Schiaparelli” hazır giyim için kazak üretmeye başlamıştır ve bu seri üretimin ardından “Pour le Sport” isimli spor giysi koleksiyonu gelmiştir.¹⁴⁷ 1927’de tasarladığı kazakta el örgüsü yöntemi ile kademeli bir

¹⁴⁷ <http://www.vogue.co.uk/article/elsa-schiaparelli> (10 Kasım 2017)

kesim yapan Schiaparelli, iki renkli deseni grafiksel olarak yüzeye taşımıştır. Bu tasarımında kendine özgü bir yöntemle yüzeyde siyah ve beyaz ipi belirli aralıklar ile kullanarak tüvit etkisi yaratmış, yaka bölümünde ise gerçekte var olmayan önden bağlamalı bir fular etkisi yakalamıştır. Bu yaklaşımı Sürrealist akımın referansları olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 82: Elsa Schiaparelli, “Trompe L’oeil”, 1927.

Kaynak: <http://collections.vam.ac.uk/item/O15655/cravat-jumper-elsa-schiaparelli/> (10 Kasım 2017).

Schiaparelli, deseni beden üzerinde çizim yapar gibi baskı veya nakış olarak kullanırken yenilikçi bir yöntem izlemiştir. Giysiye karşıdan bakıldığında yan bir silüet görünümü yaratan desen (Resim 83), Schiaparelli’nin, öncü üslubuna bir örnektir ki bu yaklaşımı ile kendinden sonraki dönemlerde de tasarımcıları etkilemiştir. Seçtiği eskiz görünümlü baskı desenleri ve renkli kumaşları günlük giysi dışında “haute couture”de kullanan tasarımcı, soy ismini de desenlerin arasında kullanmıştır. Bu yaklaşımı ismin markalaşmasında, yazının bir sembol gibi desen birlikteliği ile giysi yüzeyinde kullanılmasına da örnek oluşturmuştur.



Resim 83: Elsa Schiaparelli, ceket tasarımı, 1937.

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2009.421/> (17 Kasım 2017).

1930’larda canlı renkler, tasarımcılar tarafından fazla tercih edilmezken Schiaparelli bir çok ışıltılı rengi cesurca kullanmıştır. Günümüzde fuşya olarak bilinen renk, “Schiaparelli pink” olarak tasarımcının ismi ile özdeşleşmiştir. Schiaparelli, Paris “haute couture”ünde nakış ve el işçiliği ile ışıltılı giysi yüzeyleri tasarlamıştır. Renkte gösterdiği cesur tavrı malzeme kullanımına da taşıyan tasarımcı, gece elbisesinde metal fermuar kullanarak, “1935’te haute couture elbisede metal fermuar kullanan ilk”¹⁴⁸ tasarımcı olmuştur. Metal fermuarı kullandığı bir başka giysi 1936’da tasarladığı yün cekettir. Bu bordo yün ceketin yakasına dore renkli deri parçaları applike ederek çiçek desenleri oluşturmuş, üzerine işlediği boncuklar ile desenin üç boyutlu etkisini artırmıştır. Schiaparelli 1937’de tasarladığı kaşe ceketin yüzeyinde ise metal malzemeler kullanmıştır. Tasarımcı “Schiaparelli pink’i” kullanarak tasarladığı bu ceketin cep ve yakasında da renkli metal sarma tekniğiyle yapılmış detaylı işçilik gerektiren birimlerin tekrarı ile meydana gelen yüzeyler oluşturmuştur (Resim 86).

¹⁴⁸ Reiko Koga, “The Influence of Haute Couture”, Akiko Fukai (Ed.), **The Collection of the Kyoto Costume Institute Fashion: A History from the 18th to the 20th Century**, içinde (6-158), Köln: Taschen, 2002, s. 138.



Resim 84: Elsa Schiaparelli, ceket tasarımı, 1936.

Kaynak: Reiko Koga, “The Influence of Haute Couture”, Akiko Fukai (Ed.), **The Collection of the Kyoto Costume Institute Fashion: A History from the 18th to the 20th Century**, içinde (6-158), Köln: Taschen, 2002, s.139.

Resim 85: Elsa Schiaparelli, ceket tasarımı, 1937.

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2009.300.1354/> (17 Kasım 2017).

Schiaparelli, 1935-1940 yılları arasında çocukluğunda çok etkilendiği gökbilimci amcası Giovanni Schiaparelli'den edindiği çocukluk tecrübeleri ile galaksi imgelerini kullanmıştır. 1937 yılında tasarladığı bir akşam ceketinin yüzey tasarımında, çocukluk çağındaki kişisel amblemi olarak kabul ettiği “Büyük Ayı” yı temsil eden materyal ve çizimler kullanan Schiaparelli, önemli nakış ustaları ile çalışmış ve sanatsal ifadesini ve düşüncelerini ortaya koymuştur¹⁴⁹ (Resim 85). Giysiler ile aynı renklerde fermuar tasarlayan ilk tasarımcı olan Schiaparelli, fermuarlar gibi düğmeleri de çeşitlendirmiş, yüzeylerini birer broş gibi olan düğme yüzeylerini de yorumlayan ilk tasarımcı olmuştur.¹⁵⁰

¹⁴⁹ <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2009.300.1354/> (17 Kasım 2017).

¹⁵⁰ <http://www.vogue.co.uk/article/elsa-schiaparelli> (16 Kasım 2017).



Resim 86: Elsa Schiaparelli, ceket tasarımı, 1937.

Kaynak: <http://collections.vam.ac.uk/item/O15678/evening-jacket-elsa-schiaparelli/>
(18 Kasım 2017).

Tekstilde baskının 1930’lu yıllarda öne çıkması ile dönemin önemli tasarımcıları baskılı kumaşlar kullanmaya başlamıştır. Schiaparelli tasarımlarında mizahi desenler tercih etmiştir. Gündelik objelerin yer aldığı baskılı kumaşları “haute couture” gece elbiselerine taşımıştır. 1937’de tasarladığı siyah krep ipekten tasarladığı gece elbisesindeki animasyon karakterler buna bir örnektir. Kumaş ile desen arasında uyumlu bir ilişki kurmayı başaran tasarımcı giysinin formunda, hareketli etek piliseleriyle de yüzeydeki desen hareketlerini destekleyen bir gece şıklığı yakalamıştır (Resim 87).



Resim 87: Elsa Schiaparelli, baskı ve giysi tasarımı, 1937.

Kaynak: Reiko Koga, “The Influence of Haute Couture”, Akiko Fukai (Ed.), **The Collection of the Kyoto Costume Institute Fashion: A History from the 18th to the 20th Century**, içinde (6-158), Köln: Taschen, 2002, s.134.

Günümüzdeki üç boyutlu görsellerin temellerinin atıldığı 1930’ların optik yanılsamalar ile farklılık yaratan yüzeyleri, 1924’te doğan Sürrealizm akımının izlerini taşımaktadır. Bu akımı benimseyen sanatçılarla iş birliği yapan Schiaparelli, yeni üretilen yapay malzemeleri de kullanarak giysi yüzeylerine farklı fikirler getirmiştir. Sürrealist sanatçılardan özellikle Salvador Dali (1904-1989) ile çalışan Schiaparelli, Dali’nin illizyonist yüzeylerini giysiye ve aksesuarlara taşımıştır. Tasarımcının “Tears Dress” ve “The Skeleton Dress” elbise tasarımları, Dali ile birlikte yaptığı ortak çalışmalar arasında en çok bilinenlerdir. “The Skeleton Dress”te yumuşak dokuların kullanılması ile sert iskelet izlenimi verilmiş ve olduğunun aksi bir görünüm yaratılmıştır. “Tears Dress”in yanılsamalı baskıları Dali tarafından hazırlanmıştır. Schiaparelli bu elbisenin yanı sıra giysideki baskıyı destekleyecek bir de aksesuar tasarlamıştır. Aksesuar, baskı deseni şeklinde dikkatlice kesilen yırtık görünümünün altından, astar şeklinde görünen magenta kumaşın bir yansıma şeklinde tamamlayıcısı olan pembe kumaş sarmaktadır. Schiaparelli’nin bu tasarımının yüzeyinde, aynı deseni baskı, aplike ve üç boyutlu şekilde yerleştirmek gibi arayışlara girdiği görülmektedir. Bu da güncel tasarımcıların kullandığı yüzey araştırmalarının ilk referanslarından biridir.



Resim 88: Elsa Schiaparelli, ceket tasarımı, 1938.

Kaynak: <http://collections.vam.ac.uk/item/O88472/pagan-evening-ensemble-elsa-schiaparelli/> (17 Kasım 2017).

Tasarımcı giysilerin yüzeylerini, folyo, payet, cam boncuk, gümüş kaplamalı nakış ipleri gibi farklı malzemeler kullanarak yoğun işçilikle bezemiştir. 1937'nin sonlarında ve 1938 yılında hazırladığı ceket tasarımlarında uzak etkisi dantel görünümü yaratan işçilik değeri yüksek yüzeyler oluşturmuştur (Resim 88). 1938'de ipek kadife üzerine barok desenini gümüş kaplamalı ipliklerle nakış olarak işleyen Schiaparelli¹⁵¹, oval cam boncuklar ile stilize edilmiş çiçek desenli ceket tasarımını, "Schiaparelli Pink" renkli düğmeler kullanarak zenginleştirmiştir.

1938 yılında el işçiliği ve doku yönünden zengin desenlere sahip tasarımlar hazırlayan Schiaparelli aynı yıl, cesur renkli floral baskı desenli elbiseler de hazırlamıştır. Tasarımcı, bu baskılı giysileride seçilen desen, renk çeşitliliğinde başka malzeme kullanmamış ve baskı desenini ön plana çıkaracak sade formlar tercih etmiştir.

¹⁵¹ <http://collections.vam.ac.uk/item/O88472/pagan-evening-ensemble-elsa-schiaparelli/> (17 Kasım 2017).



Resim 89: Elsa Schiaparelli, giysi tasarımı, 1939-41.

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2009.300.146/> (17 Kasım 2017).

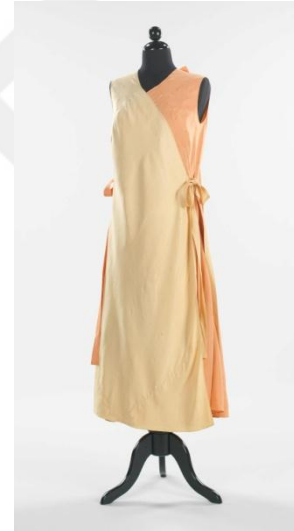
1930'ların başlarında moda dünyasının 'yeni' arayışı ile modernist hareketin işlevselliği ön plana çıkardığı bir ortamda, Schiaparelli'nin Sürrealizm akımı doğrultusunda hazırladığı giysiler benimsenmiştir. Schiaparelli, gece giysilerinde tüvit ve suya dayanıklı taftadan yağmurluk tasarımı yapmış, metal fermuarı görünür biçimde giysiler ve yüzeylerde kullanmıştır. Tasarımcı farklı yüzey arayışlarında karışık teknik ve yeni bulunan malzemeleri deneysellik ekseninde bir araya getirmiştir. Schiaparelli, nakış ve aplike tekniği ile hazırladığı giysi yüzeylerinde üç boyutluluğu kuvvetlendirecek malzemeleri bir araya getirmiştir. Örme ve baskı yüzeylerde, üç boyutlu görüntüyü, optik yanılsamalar yaratacak desenler ile sağlamıştır. "Schiaparelli moda tasarımının kendisi için bir meslek değil yalnızca farklı bir sanatsal ifade aracı olduğunda ısrar etmiş, hiç dikiş yapmamış ve çok nadiren de eskiz çizmiştir."¹⁵² 1939 yılında II. Dünya Savaşı'nın başlaması ile Schiaparelli Paris'ten uzaklaşarak savaşın bitmesini New York'ta beklemiştir. 1945'te Paris'teki moda evini yeniden açan tasarımcının yanında, o zamanlar henüz keşfedilmemiş olan Hubert de Givenchy (1927) ve Pierre Cardin (1922) gibi günümüzün önemli tasarımcıları asistanlık yapmışlardır. 1954'te ise tasarımcı Paris'teki moda evini kapatarak taklit mücevher tasarımı yapmak üzere New York'a taşınmıştır.¹⁵³ Schiaparelli daha sonra otobiyografisini yazdığı

¹⁵² Fogg, s. 262.

¹⁵³ Fogg, s. 265.

“Shocking Life” isimli kitapta, çiçek tohumları diktiği bir çocukluk döneminden bahsetmektedir. Schiaparelli'nin çocukluk anlarına ithafen tasarladığı son tasarımlarından biri olan çiçek tohumları etiketleri basılmış giysisinde (Resim 89) baskı ile aplike tekniklerini bir arada kullanmıştır. Sakin bir yaşam süren tasarımcı 1973 yılında hayatını kaybetmiştir.

Schiaparelli markası 2007'de Diego Della Valle tarafından satın alınmış, baş tasarımcılığına da Marco Zanini'nin getirilmesiyle kaldığı yerden devam etmiştir.¹⁵⁴ Yves Saint Laurent'ın yüzey tasarımındaki Sürrealist yaklaşımdan (Resim 93) Diane von Furstenberg'in “wrap around” elbiselerine (Resim 90) kadar birçok tasarımcıya ilham veren Elsa Schiaparelli'nin giysi tasarımları, sanat-tasarım ilişkisi ve yüzey tasarımı açısından önemini hala korumaktadır.



Resim 90: Diane von Furstenberg, “Wrap Around” elbise, 2017.

Kaynak: <http://www.dvf.com/dresses/wrap-dresses/> (18 Kasım 2017)

Resim 91: Elsa Schiaparelli, “Wrap Around” elbise, 1930.

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2009.300.1336a-c/> (18 Kasım 2017).

¹⁵⁴ <https://vogue.com.tr/metropol/pariste-bilindigi-haliyle-schiap> (17 Kasım 2017).



Resim 92: Elsa Schiaparelli, “Trompe L'oeil”, ceket tasarımı, 1937.

Kaynak: <http://www.schiaparelli.com/en/maison-schiaparelli/schiaparelli-and-the-artists/> (18 Kasım 2017).

Resim 93: Yves Saint Laurent, “Pop Art Dress”, 1966.

Kaynak: Richard Martin, **Fashion and Surrealism**, London: Thames and Hudson, 1990, s. 100.

4.1.4. Marimekko

Bir tekstil baskı firması olarak 1949’da Viljo Ratia (1911-2006) tarafından kurulan “Printex” markası, iki yıl sonra Viljo’nun eşi Armi Ratia (1912-1979) tarafından yeni bir vizyon kazanmış ve Marimekko’nun doğuşuna zemin hazırlamıştır. Printex’in pamuklu kumaş baskılarını bir giysi önermesi ile müşterilere tanıtan Armi Ratia, asıl talebin giysilere gelmesi sonucu 1951 yılında, dönemin genç ve yetenekli tasarımcıları ile markanın en tanınmış desenlerinin oluşmasının temellerini atmıştır. Finlandiya asıllı marka, kuruluşundan bir yıl sonra Helsinki’de ilk mağazasını açmıştır.¹⁵⁵ “Mari’nin elbisesi anlamına gelen Marimekko”¹⁵⁶ Finli kadınlar için, geleneksel yönlerini unutmadan modern kadın vizyonu yaratmış, soyut ve geometrik desenli rahat bol kesim giysiler tasarlamıştır.

Film baskı tekniği kullanarak tasarım yapan Marimekko, kurulduğu yıllarda sosyal koşulların olumsuz şartlarını pozitif çevirmiş, II. Dünya Savaşı sonrası yaşanan

¹⁵⁵ https://www.marimekko.com/eu_en/the-brand/marimekko-story (10 Ekim 2017).

¹⁵⁶ Semra Gür Üstüner, “Tekstil Tasarımında Yenilik: Marimekko Örnek Çalışması”, **ITCC 2015 Kongre Kitapçığı**, s. 39.

renk ve desene karşı oluşan talebi¹⁵⁷, hammadde ihtiyacını ve renk kısıtlamalarını üslubu ile birleştirmiştir. Marimekko; film baskıda iki rengin şablonlarının üst üste gelmesinden oluşan kesişimde, üçüncü rengi oluşturmuştur. Bu yaratıcı yaklaşımı zamanla bir anlamda markanın imzası olmuştur.¹⁵⁸ Giysi modelinin değil baskılarının ön plana çıkmasını sağlayan Marimekko, “A” ya da “H” forma sahip sade elbiseler üzerine yaptığı renkli baskılar ile sade şık bir çizgi yaratmıştır. Savaşın negatif etkilerinin ardından, markanın canlı renkleri halkın üzerinde pozitif bir bahar etkisi uyandırmayı başarmıştır. Detayları azaltılarak stilize edilmiş çiçek desenli kumaşları ile tanınmış olan Marimekko, film baskı tekniğini çizgili, puantiyeli ve geometrik desenli kumaş tasarımları yapmakta kullanmıştır.



Resim 94: Marimekko, Maija Isola, “Unikko”, 1964.

Kaynak: https://www.marimekko.com/eu_en/the-brand/marimekko-story (10 Ekim 2017).

Resim 95: Marimekko, “Unikko” desenli elbise tasarımı, 2017 koleksiyonu.

Kaynak: http://www.scandinavia-design.fr/wa_files/bella-unikko-128-dress-black-white-yellow-green-marimekko-side.jpg (11 Ekim 2017).

Marka bünyesinde genç ve dinamik tasarımcılara yer vermiştir. Genç tasarımcılarından biri olan Maija Isola (1927-2001), Marimekko’nun en çok akılda kalan ve hala üretilmekte olan “Unikko” isimli çiçek deseninin yaratıcısı, aynı zamanda markanın ilk tasarımcısıdır (Resim 94). Finlandiya’nın ilk moda tasarımcısı olarak

¹⁵⁷ Jackson, s. 95.

¹⁵⁸ Gür Üstüner, “Tekstil Tasarımında Yenilik: Marimekko Örnek Çalışması”, s. 39.

tanınmış Vuokko Eskolin Nurmesniemi (1930) ise giysi ve desen yapmak üzere Marimekko'ya katılmış önemli tasarımcılarından biridir.

Kurucusu Armi Ratia, aslında Marimekko'nun çiçek desenleri tasarlayan bir marka olmasına karşıdır. Maija Isola ise markanın kurucusuna karşı çıkarak çiçek desenli bir koleksiyon hazırlamış ve markanın ikonlaşmasında büyük katkı sağlamıştır.¹⁵⁹ Marimekko'nun renkli desenleri ve sade formlu giysileri Finli kadınların odak noktası olduğu gibi markanın başarısı kısa zamanda Finlandiya'yı aşmıştır. Dönemin ABD başkanı olan Jhon F. Kennedy'nin eşi Jacqueline Kennedy'nin Marimekko'yu tercih etmesiyle marka bu durumdan pozitif etkilenmiş ve Amerika'da da modern, güçlü, hareketli, sade ama şık olan bir giyimi tercih eden kadın profili çizmeye başlamıştır. "60'lı yıllar Jacqueline Kennedy'nin yedi Marimekko elbisesini satın alması ve 1960'lı Sports Illustrated'in kapağında bunlardan birini giymesiyle iyi bir başlangıç yapmıştır"¹⁶⁰ (Resim 96).



Resim 96: Marimekko, giysi tasarımı.

Kaynak: http://irenebrination.typepad.com/irenebrination_notes_on_a/2013/01/spirit-of-a-dress-kennedys-museum.html (13 Ekim 2017).

¹⁵⁹ Pınar Çevikoğlu, "20. yy'ın Başlangıcından Günümüze Avrupa'da Giysi Kumaşlarındaki Çiçek Desenleri", MÜGSE, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi GSE.2016), s. 61.

¹⁶⁰ <https://www.marimekko.com/en/the-brand/marimekko-story> (12 Ekim 2017).

Printex'in ilk basılan desenlerinden itibaren marka için çalışan Maija Isola, en çok bilinen Marimekko desenlerinden; "Lokki" (Resim 97), "Kaivo" (Resim 98), "Unikko"yu (Resim 94) 1960'larda tasarlamıştır.



Resim 97: Marimekko, Maija Isola "Lokki".

Kaynak: <https://global.rakuten.com/en/store/crouka/item/marime-5233139029/> (15 Ekim 2017).

Resim 98: Marimekko, Majia Isola, "Kaivo", 1965.

Kaynak: <https://hellosinki.wordpress.com/category/majia-isola/> (15 Ekim 2017).

"Unikko" deseninden sonra çiçek desenlerinin artarak yer aldığı markaya, 60'ların sonlarına doğru Finlandiya'ya gelen tekstil tasarımcısı Katsuji Wakisaka'da (1944) katılmıştır. Finlandiya'nın renklerinden ve doğasından etkilenen tasarımcı Finlandiya evlerinin sokak görsellerinin yer aldığı soyutlanmış desenler tasarlamıştır.¹⁶¹ Japon kültürüne ait izleri Finlandiya desenlerine taşımış olan Wakisaka, "Bo Boo" deseniyle çocuk tekstilinde de yer edinmiş, "Yume" isimli çocuk tekstilinde de kullanılan desenini kadın giyime de taşımıştır. Kadın giyim kumaş tasarımlarında özellikle çiçek motifleri çalışan Wakisaka'nın, "China Rose" deseni öne çıkan çiçek desenidir.¹⁶² Marimekko'nun baskı ve giysi tasarımcısı olan Liisa Suvanto ve Pentti

¹⁶¹ Katsuji Wakisaka, **Katsuji Wakisaka: Japanese Textile Designer Marimekko, Sou. Sou, and 10,000 postcards to His Wife**, Japan:PIE International, 2015, s. 69.

¹⁶² Marianne Aav (Ed), **Marimekko: Fabrics, Fashion, Architecture**, Italy: Yale University New Haven and London, 2012, s. 69.

Rinta (1946), Wakisaka'nın desenlerini kontrast renkli keçe kumaşlarla birleştirerek baskılı, kapitoneli giysiler tasarlamışlardır (Resim 99).



Resim 99: Eve, Katsuji Wakisaka-Liisa Suvanto ve Lesti, Pentti Rinta K. Wakisaka, giysi tasarımları, Marimekko, 1971.

Kaynak: Marianne Aav (Ed.), **Marimekko: Fabrics Fashion Architecture**, Italy: Yale University New Haven and London, 2012, s. 189.

1960'larda Marimekko'ya katılan Liisa Suvanto geniş kesimli kaftan biçimli giysileri ve geometrik desenleri ile tanınmaktadır. 1970'lerde tasarladığı "Koppello" isimli desen ve giysi formu, Raoul Dufy'nin deseni ve Paul Poiret'in bu desenle tasarladığı giysi ile ilginç bir benzerlik göstermektedir (Resim100-101).



Resim 100: Paul Poiret, giysi tasarımı, Raoul Dufy baskı tasarımı.

Kaynak: Yvonne Deslandres, Dorothée, **Poiret: Paul Poiret 1879-1944**, London: Thames and Hudson, s.174.

Resim 101: Marimekko, Liisa Suvanto, “Koppelo”, 1974.

Kaynak: Marianne Aav (Ed.), **Marimekko: Fabrics Fashion Architecture**, Italy: Yale University New Haven and London, 2012, s. 265.

1960'tan 1982'ye kadar Marimekko'nun baş tasarımcısı olan Annika Rimala (1936) ise desen ve giysi tasarımları ile döneminin genç kuşağına ilham veren Marimekko'nun en önemli tasarımcısıdır.¹⁶³ Marimekko'nun geometrik desenlerine de çiçekli desenlerine de eşlik etmiş tulum, su geçirmez mini etek ve yağmurluk gibi markanın üslubunun dışında olan deneysel tasarımlara yer vermiştir (Resim 102).

¹⁶³ Aav, s. 299.



Resim 102: Marimekko, “Karuuna”, 1968.

Kaynak: Marianne Aav (Ed.), **Marimekko: Fabrics Fashion Architecture**, Italy: Yale University, 2012, s. 255

Resim 103: Marimekko, Annika Rimala “Monrepos” giysi tasarımı, “Keidas” desen, 1967.

Kaynak: Marianne Aav (Ed.), **Marimekko: Fabrics Fashion Architecture**, Italy: Yale University New Haven and London, s. 98.

II. Dünya Savaşı sonrasındaki zor koşulların içine doğmuş olan Marimekko markası, kısıtlı imkânlarda yaratıcı tasarımcılarının desenleri ile bir marka ikonu yaratmış, 1979’da kurucusu Armi Ratia’nın ölümü sonrasında eski gücünü kaybederek 1980’lerde düşüş yaşamıştır. Markanın eski gücünü kazanmak için hisselerini satmaya başlaması ile aile şirketi olmaktan çıkan Marimekko büyük bir Fin topluluğuna dönüşmüştür. “Bir kadın tarafından kurulan şirket tekrar bir kadın tarafından zirveye”¹⁶⁴ çıkarılmıştır. 1991 yılında Kiristi Paakkanen tarafından satın alınan Marimekko, 2000’li yılların genç ve dinamik tasarımcıları ile çalışmaya devam etmektedir. 20.yüzyılda yeni desenlerinin yanısıra klasikleşen desenlerini hala üretmeye ve renk varyantlarını yeni nesil tasarımcıları ile oluşturmaya devam etmektedir. Yalnızca giysi ve kumaş tasarımı değil bir yaşam biçimi yaratan marka, kendi döneminde büyük ve renkli baskı desenleri ile sevilen tasarım üslubunu günümüzde de sürdürmektedir.

4.1.5. Prada

1913 yılında Mario Prada tarafından Milano’da deri çanta ve bavullar üreten bir marka olarak kurulan Prada, 1919’da Kraliyet Sarayı’nın resmi tedarikçisi olarak

¹⁶⁴ Şermin Alyanak, “Marimekko: Fin Tekstilcileri”, **Arredamento Mimarlık Dergisi**, Sayı:..137, (Haziran 2001), s. 118.

tanınmıştır. 1975'te marka, Mario Prada'nın torunu Miuccia Prada'nın (1949) katılmasıyla aile şirketi haline gelmiştir.¹⁶⁵ 1988'de Miuccia'nın tamamen devraldığı ve tasarımlarını yaptığı marka, 1989'da Milano'da ilk hazır giyim koleksiyonunu sunması ile modanın en önemli isimlerinden biri olmuştur.¹⁶⁶ Günümüzde baskı desenleri ile tanınan markanın ilk hazır giyim koleksiyonunda siyah ve pembelerin hâkim, baskılı desenlerin az olduğu görülmektedir (Resim104). Miuccia, ipek görünümlü sentetik kumaşları kullanarak markada ilk büyük yeniliği yapmıştır.¹⁶⁷



Resim 104: Prada, ilk hazır giyim koleksiyonu, 1989.

Kaynak: <http://www.prada.com/en/collections/fashion-show/archive/woman-fw-1988.html> (26Aralık 2017).

Miuccia Prada, 1992 yılında Prada'nın içinde güçlü ve bağımsız kadın silüetini ifade eden Miu Miu'yu kurmuştur.¹⁶⁸ Marka içinde yeni bir alan açarak hedef kitleyi arttıran Miuccia, Prada'ya yeni avangart bir yüz kazandırmıştır. Miu Miu'nun ilk koleksiyonu 1995'te New York moda haftasında sunulmuştur.¹⁶⁹ Miu Miu'nun 1996-1997 koleksiyonlarında Prada'daki büyük desenler yerine küçük motiflerin, ekoselerin, puantiyelerin ve pastel tonların hâkim olduğu görülmektedir. Bu desenler birbirinden ayrı kullanıldığında klasik bir desen anlayışı taşıyor olsalar da, Prada, 1996 yaz

¹⁶⁵ <https://www.pradagroup.com/en/group/history.html> (26 Aralık 2017).

¹⁶⁶ Fogg, s. 481.

¹⁶⁷ <http://www.fashionintime.org/prada/> (26 Aralık 2017).

¹⁶⁸ <https://www.pradagroup.com/en/group/history.html> (26 Aralık 2017).

¹⁶⁹ <http://www.vogue.co.uk/article/miuccia-prada> (26 Aralık 2017).

koleksiyonunda geometrik ve floral desenleri birlikte kullanmayı önermiştir (Resim106).



Resim 105: Prada, Miu Miu, 1996 sonbahar/kış koleksiyonu.

Kaynak: <https://theredlist.com/wiki-2-23-1249-1260-view-1990s-profile-miu-miu-3.html> (26 Aralık 2017).

Resim 106: Prada, 1996 ilkbahar koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1996-ready-to-wear/prada> (26 Aralık 2017).

Prada, kaliteli, kullanışlı, küçük motifli, kumaşları tercih ederek ve sade düz kalıplı giysi tasarımları ile markaya yeni bir tasarım anlayışı kazandırmıştır. Tasarımcı, lüks marka anlayışını ipek kumaşlar, yüksek işçilikli işlenmiş nakışlar ya da değerli taşlar ile bezenmiş detayların dışına çıkararak materyal birliktelikleri önermiştir. Prada, naylon, sentetik kumaş, metal fermuar, plaka desenli baskılar ile markaya özgü yeni bir lüks algısı yaratmıştır. Markanın kumaş desenlerinde ve formunda yakaladığı çizgi ile 1990'ların hazır giyim modasının dışında bir üslup geliştirdiği görülmektedir.¹⁷⁰

Kurulduğundan bugüne zanaat ve teknoloji birlikteliğinden güç alan Prada, 21. yüzyılda lüksle eş anlamlı hale gelmiştir.¹⁷¹ 2004 yılında “Council of Fashion Designers of America International Award” ödülüne layık görülen Prada markası, sanatın çeşitli alanlarında yer almaya başlamıştır. Opera kostümü, sanat sergileri, kısa film ve

¹⁷⁰ Doe, s. 164.

¹⁷¹ Simon Clarke, **Print: Fashion, Interiors, Art**, London: Laurence King, 2014, s. 84.

mimarlık projelerine katılan Prada, 2008 koleksiyonunda ressamların eserlerinden ilham alarak baskılı giysi tasarımları hazırlamıştır. Marka, duvar kâğıdı yüzeyini bedenle bütünleştirmiş, giysi desenleri ile aynı veya benzer görseller kullanarak beden duvar yüzeyinin bir parçası gibi algılanmasını sağlamıştır (Resim 107-108).



Resim 107: Prada, 2008 ilkbahar/yaz koleksiyonu.

Kaynak: Simon Clarke, **Print: Fashion, Interiors, Art**, London: Laurence King, 2014, s. 85.

Resim 108: Prada, 2008 ilkbahar/yaz koleksiyonu.

Kaynak: Simon Clarke, **Print: Fashion, Interiors, Art**, London: Laurence King, 2014, s. 86.

2012 yılında Metropolitan Sanat Müzesi, “Schiaparelli and Prada: Impossible Conversation” isimli bir sergi açmıştır. Sergide hem Prada’nın Schiaparelli ile farklı dönemlerde benzer tasarımlara imza attığı giysiler, hem de iki tasarımcının aynı temadan yola çıkarak farklı yaklaşımlar geliştirdikleri tasarımlar bulunmaktadır.¹⁷² Müzedeki tasarımların fotoğraflarında, her iki İtalyan tasarımcının da kullandıkları materyal, baskı ve işlemlerde benzer detayları kendi dönemlerine göre yorumladıkları görülmektedir (Resim 109-110-111-112).

¹⁷² <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/impossible-conversations/introduction> (27 Aralık 2017).



Resim 109: Elsa Schiaparelli, yağmurluk tasarımı, 1935.

Resim 110: Prada, 2002-03, sonbahar/kış.

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/impossible-conversations/images> (27 Aralık 2017).



Resim 111: Elsa Schiaparelli, giysi tasarımı, 1937.

Resim 112: Prada, 2011 ilkbahar/yaz koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/impossible-conversations/images> (27 Aralık 2017).

Marka 2014 yılında yeni bir üslupta hazırladığı bahar koleksiyonunda, feminist bir yaklaşım ile kadın portrelerini; baskı, işleme gibi çeşitli teknikleri bir arada kullanarak yansıtmıştır (Resim 113-114).



Resim 113: Prada, 2014 bahar koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2014-ready-to-wear/prada/slideshow/collection#7> (28 Aralık 2017).

Resim 114: Prada, 2014 bahar koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2014-ready-to-wear/prada/slideshow/collection#24> (28 Aralık 2017).

Prada markasının koleksiyonları ve tasarım dili incelendiğinde, Miu Miu'dan sonra çizgisini biraz daha genç bir kitle için, Pop Art desen baskıları ve renkleri işaret eden bir giyim üslubuna taşıdığı görülmektedir. Miuccia Prada, 2017 yılında koleksiyonunu tanıtırken değişimi ve yenilik arayışına ara verip günümüzün zarafetini bulmaya karar verdiğini açıklamıştır (Resim115).¹⁷³

¹⁷³ <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2017-ready-to-wear/prada> (27 Aralık 2017).



Resim 115: Prada, 2017 koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2017-ready-to-wear/prada/slideshow/collection#44> (30 Aralık 2017).

Deri çanta ve bavul üretimi ile temelleri atılan Prada markası, zamanla bir giyim markası olarak evrilmiştir. Giysi koleksiyonlarında imzasını, naif desenleri ve pastel tonlu renkler ile oluşturan ve markanın aile şirketi haline de gelmesini sağlayan tasarımcısı, Miuccia Prada'dır. Miuccia 1990'larda deneysel yaklaşımlarda bulunarak, naylon kumaş, metal fermuarlar ile küçük motif baskı desenli kumaşları birleştirdiği bir üslup yakalamıştır. Tasarımcı daha genç bir hedef kitleye de ulaşmak için çıkardığı ikinci marka olan Miu Miu ile Prada'nın moda endüstrisindeki hedef kitlesini arttırmış, üslubundan ayrılmadan canlı ve yenilikçi desenlere imza atmasını sağlamıştır. Marka nakış ve baskı ile koleksiyon temalarında moda eğilimini takip etse de, geometrik desenler, ekoseler, küçük motiflerle bezenmiş pastel renkli kumaşlar lüks giyimi simgeleyen Prada'nın giysi yüzeylerindeki imzası haline gelmiştir.

4.1.6. Alexander McQueen

Yaratıcı yaklaşımı ile İngiliz modasının yönünü değiştiren Lee Alexander McQueen, 1969 yılında Londra Stratford'da doğmuştur. Tasarımcı 16 yaşında okulu bırakarak terzilik yapmaya başlamıştır. McQueen, mükemmel kalıpları ve titiz terzileriyle bilinen İngiliz modasında yenilikler yaratmaya başlamadan önce 1984'te

Anderson&Sheppard markasının terzisi Savile Row'un yanında ıraklık yapmış böylece kalıp bilgisinin temellerini atmıştır. Row'un yanında edindiği deneyimlerin ardından Galler Prensi'nin terziliğini yapmaya başlayan tasarımcı onsekiz ay içinde ceket dikimi konusunda uzmanlaşmıştır. Givens&Hawkes'te çalışmaya başlayan tasarımcı orada da giysi kalıpları konusunda geliştirmiştir. McQueen 1989'da tarihi kostümler yapan Angels&Bermans'da tiyatro kostümleri yapmaya başlamıştır.¹⁷⁴ Tiyatro kostümleri yaparken 16. yüzyılın korseli ve kabarık etekli stilinden keskin hatları ile ayrılan altı farklı kalıp kesimi geliştirerek üslubunu aktarmaya başlamıştır. 1990'lı yıllarda 'geleneksel olmayan tasarımcı' olarak tanınan Japon tasarımcı Koji Tatsuno (1964) ile 1989 yılında çalışmaya başlayan McQueen, bir yıl sonra ise kadife, brokar, ipek gibi lüks kumaşlar kullanarak yaptığı avangart tasarımlarıyla tanınmış olan İtalyan tasarımcı Romeo Gigli'nin (1949) tasarım asistanlığını yapmak için Milano'ya taşınmıştır. Farklı isimlerle alışan McQueen, tasarım anlayışının gelişmesinde katkısı olan Central St Martins'de moda tasarımı yüksek lisans programına kabul edilerek eğitimini orada tamamlamıştır.¹⁷⁵



Resim 116: Alexander McQueen, "The Ripper Stalks His Victims", 1992.

Kaynak: <http://www.stylebook.de/fashion/Lederjacke-aus-Menschen-DNA-788347.html> (19 Mayıs 2017).

¹⁷⁴ Osborne, s. 419

¹⁷⁵ Hywel Davies, British Fashion Designers, 1. Baskı, London: Laurence King, 2009, s. 25.

McQueen'in "Jack the Ripper Stalks His Victims" ismini verdiği 10 parçalık mezuniyet koleksiyonu (Resim 116), moda kariyerini başlatan, Vogue dergisi moda editörü Isabella Blow (1958-2007) tarafından satın alınmıştır. Blow'un onu fark etmesinin ardından tasarımcı artık kendi koleksiyonlarını yapmaya başlamış ve tasarımlarını kendi imzası ile piyasaya sürmüştür.¹⁷⁶

1992 yılında London Fashion Week'te sunduğu yüksek lisans bitirme projesinde; pembe saten kumaş üzerine diken baskılı 19. yüzyılın kabarık eteklerini anımsatan ceketlerden, koleksiyonuna adını veren filmin konusuna atıf yaparak kendi saç ve kağıt hamuru ile doldurduğu astarlardan oluşan koleksiyonu dikkat çekmiştir. McQueen'in mezuniyet projesinde iletmeye çalıştığı kavram, bir sanat akımını yansıtmak yerine kavramsal bir konuyu bireysel yorumlamaktır. Bu yaklaşımı bitmekte olan 20. yüzyılın kavramsal bir olguyu somutlaştırmasına bir örnek oluşturmaktadır.

Mezuniyet projesinden sonraki ilk koleksiyonu olan "Taxi Driver"ı tasarlariken 1976'daki aynı isimli filmde esinlenen tasarımcı, giysilerin üzerine filmin karakterlerinden biri olan Robert de Niro'nun görsellerinin olduğu üzeri mücevherle kaplanmış baskılı yüzeyler kullanmıştır.

Tasarımcı "Nihilism" isimli ikinci koleksiyonunda, "Bumster" isimli aşırı derecede düşük belli pantolon fikrini ortaya koymuştur. Vücudu uzun, bacak boyunu kısa gösterdiği için alışılmamış bir fikir olmasıyla yankı uyandırmış olan düşük belli pantolonlar hızlıca moda olmuştur. 1995 yılı ilkbahar yaz koleksiyonu olan "The Birds"te Alexander McQueen, "Hitchcock" filminden esinlenmiştir.¹⁷⁷ Çevreye olan duyarlılığının da ip uçlarını veren tasarımcı, defilesinde şiddete maruz kalmış kadınların ya da arabalarla ezilen hayvanların yaşadığı zulme karşı olan tepkisini baskı desenlerinde göstermiştir. Tasarımcı, giysiler üzerine püskürtülmüş kirli görünümü veren boyalar, araba lastik izi baskılı elbiseler ve mankenlerin bedenleri üzerine de taşan desenlerde tepkisini somutlaştırmıştır.

¹⁷⁶ Orsborne, s. 419.

¹⁷⁷ <http://thefashionarchive.blogspot.com.tr/2010/03/alexander-mcqueen-archive.html> (20 Mayıs 2017).



Resim 117: Alexander McQueen “The Birds”, 1995 ilkbahar/yaz, hazır giyim koleksiyonu.

Resim 118: Alexander McQueen “The Birds”, 1995 ilkbahar/yaz, hazır giyim koleksiyonu.

Kaynak: <http://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1995-ready-to-wear/alexander-mcqueen> (21 Mayıs 2017).

1990’ların başında çevresel duyarlılık bir çok tasarımcıya yön vermiştir. Çevreye karşı duyarlılık taşıyan tasarımcılar yalnızca sunumlarında farkındalık yaratmanın ötesinde kullandıkları tekstil malzemelerin boya ve kumaşlarında da aynı özeni göstermişlerdir. “Giysilerin çevreye en az zararı vererek ve çalışma koşullarını en iyi duruma getirerek üretilmesi anlamına gelen sürdürülebilir tasarım kavramı, her geçen gün daha fazla önem kazanmaktadır.”¹⁷⁸ McQueen koleksiyonunun bir bölümünde çevresel bilinci artırmak üzere tasarımlara yer vermiştir. Bazı parçalar üzerine kirletilmiş bir yüzey ifadesini, kirliliğe zıt bir etki yaratan altın renkli varak baskılar ile yakalamıştır. “Yerleşik düşüncelere karşı çıkan ve saldırgan bir nitelik taşıyan bu koleksiyon modayı, üzerini kaplamış olan örümcek ağlarından”¹⁷⁹ kurtarmıştır. McQueen yüzeyi desenlendirme algısında da farklılıklar yaratmıştır. Bedenin tamamında veya yalnızca göğüs bölgesinde bir pencere şeklinde şeffaflığa yer veren tasarımcı, transparan etkiyi, naylon giysi yüzeylerinin altına sıkıştırılmış görünümlü renkli şifonlar ile hareketlendirmiştir. Böylece giysi desenlendirmenin;

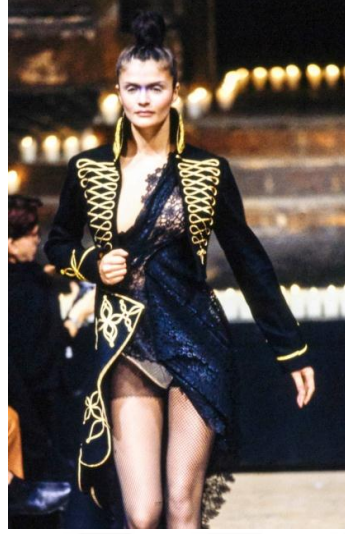
¹⁷⁸ Fogg, s. 486.

¹⁷⁹ Orsborne, s. 419.

yalnızca boyama, baskı, nakış, applike v.b. ile değil şeffaf etkinin farklı malzeme birliktelikleriyle de sağlanabileceğini ifade etmektedir. Baskı tasarımının yalnızca bir renklendirme olmadığını, desenlerin beden üzerindeki kalıpta sınırlı kalmadığını; bedene taşıdığı baskılar ile ifade etmekte olan tasarımcı, tekstil baskı yüzeylerine her koleksiyonunda farklı bir yenilik getirmenin kapılarını aralamıştır. Tekstil yüzeylerini renklendirme ve baskı teknolojisindeki keşifler Çin, Afrika ve Japonya gibi kültürlerde çok erken dönemlerden beri rezerve boya yöntemleri ile başlamış günümüze kadar ulaşmıştır. Basit yöntemler ile başlayan baskı teknolojisi, ilk dönemlerinde uzun süreçlere dayansa da günümüzde çok hızlı sonuç alınabilir hale gelmiştir. Bu durum tasarımcıların düşünsel süreçlerinde ve sunumlarında yenilikler yaratmalarına olanak sağlamıştır.

Tarihi sınır çatışmaları temasına sahip “Highland Rape” 1995 koleksiyonu, McQueen’in tarih sevgisini, vücuda kalıp gibi oturan korseleri dönemin yeni giyim şekline uygun hale getirmesi ve ekose kumaşları alışılmışın dışında verev kullanması modernleştirme becerisini göstermektedir.¹⁸⁰ Koleksiyonda tarihi detaylara güncel birliktelikler içerisinde yer verilmiş, korse biçiminde hazırlanmış giyside verev ekose kumaş ile ayna görüntüsü yakalanmıştır. Bir giysinin üst bölümüne varak ile basılmış damask desenler bel aşağısında akmış bir boya görünümü alırken, bir başka giyside ise 1800’lü yılları etkileyen ihtişamın, dantellerin ve bol dökümlü kumaşların ön plana çıktığı Viktorya Dönemi’nin dantel dik yakalarını kullanmış ancak altındaki korselerin yerini ise önü açık ceketler almıştır.

¹⁸⁰ Osborne, s. 419.



Resim 119: Alexander McQueen, “Dante” 1996 sonbahar/kış koleksiyonu.

Kaynak: <http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-1996-ready-to-wear/alexander-mcqueen#collection> (20 Mayıs 2017).

“Dante” ismini verdiği 1996 sonbahar/kış koleksiyonunda Viktorya Dönemi detaylarını kullanan tasarımcı bu kostümsel etkilere defalarca döneceğinin ipuçlarını işlemeler ve korseler ile vermiştir. Denim kumaş görüntüsünün ön plana çıktığı koleksiyonda denimler üzerine yapılmış Hristiyan dinine ait görsel ifadeleri ve bedene yerleştirdiği korseler ile McQueen eski ve yeniyi birleştiren yönünün altını bir kez daha çizmiştir. Yaptığı tasarımları ile moda dünyasındaki yerini sağlamlaştıran McQueen, 1996-1997 yıllarında ard arda yılın İngiliz Tasarımcısı Ödülü’nü almıştır. 1996’da Givenchy’de baş tasarımcı olan McQueen, Savile Row’un yanında aldığı disiplinli terzilik eğitiminin Givenchy markası ile çalışmaya başladıktan sonra yumuşadığını ve tasarımcı olarak eserlerini keşfetmesini sağladığını belirtmiştir.¹⁸¹

1999 yılında sahnede sergilediği bir defilenin sonunda, müzik kutusu balerini gibi zeminden ayrı yuvarlak bir alanda dönen mankenin üzerindeki giysiye, sahnede iki robot tarafından boya püskürtülmesi ile desenlendirme yapılmıştır (Resim 120-121). Tasarımcının yaptığı bu desenlendirme biçimi tekstil yüzey tasarımında çağın renklendirme, desenlendirme algısına yeni bir bakış açısı getirmiştir. McQueen disiplinlerarası kurduğu etkileşim ile dijital teknolojiyi modaya yaklaştırmıştır. Tasarımcı moda ve teknolojinin iç içeliğini, sunum sırasında izleyicilerin de gözleri

¹⁸¹ <https://www.vam.ac.uk/articles/alexander-mcqueen-an-introduction> (20 Mayıs 2017).

önüne sermiştir. Bu yaklaşım, kitlenin desenlendirmeye ait yerleşik algısını kıran öncü bir tavidir.



Resim 120: Alexander McQueen, ilkbahar/yaz 1999.

Kaynak: Cally Blackman, **Modanın Tarihi: 1900'den Bugüne**, Kaan Onur Kaftanoğlu (çev.) 1. Baskı, İzmir: Kerasus Yayıncılık, 2013, s. 346.



Resim 121: Alexander McQueen, 1999 ilkbahar/yaz koleksiyonu.

Kaynak: <http://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1999-ready-to-wear/alexander-mcqueen/slideshow/collection#75> (20 Mayıs 2017).

Yaşadığı üslup uyumsuzluğu nedeniyle Givenchy markasından ayrılan McQueen, 2000 yılında kendi şirketinde Gucci Group ile çalışmaya başlamış,¹⁸² Aynı yılın ilkbahar/yaz koleksiyonunda ‘kusursuz vücut’ şeklini almış korse ve kıvrımlı birim tekrarından oluşan bir etek tasarımı yaparak, kadın silüetine dikkati çekmiştir. Artık kariyerinde iyi bir noktaya ulaşan McQueen, basit bir konsept ile çok iyi etkiler yakalayabilir hale gelmiştir.¹⁸³ Tasarımcı, yapay saçlardan oluşturulmuş bir giysi ve bir kürk eklediği koleksiyonunda, kalın tutamlar halinde bükülmüş yün iplikler ile de kürk görünümü yakalamış, farklı malzemeler deneyerek aynı etkiyi yaratmıştır (Resim 123-124).



Resim 122: Alexander McQueen, 2000 sonbahar/kış koleksiyonu.

Kaynak: Kristin Knox, **Alexander McQueen**, 2. Baskı, London: A&C Black, 2010 s. 28.

Resim 123: Alexander McQueen, 2000 sonbahar/kış koleksiyonu.

Kaynak: <http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2000-ready-to-wear/alexandermcqueen#collection> (20 Mayıs 2017).

Resim 124: Alexander McQueen, 2000 sonbahar koleksiyonu.

Kaynak: Kristin Knox, **Alexander McQueen**, 2. Baskı, London: A&C Black, 2010 s. 29.

¹⁸² <https://www.vam.ac.uk/articles/alexander-mcqueen-an-introduction> (20 Mayıs 2017)

¹⁸³ Kristin Knox, **Alexander McQueen**, London : A&C Black, 2. Baskı, 2010, s. 28.

4.1.7. Hussein Chalayan

Giysi tasarımına, çağdaş yorumlamaları ile farklı bir bakış açısı getiren, deneysel, yenilikçi giysi tasarımcısı Hussein Chalayan 1970 yılında Kıbrıs Lefkoşa’da doğmuştur. Tasarımcının, performans sunumlarına ve tasarımlarına konu olan göç kavramı, 12 yaşındayken, ailesinin Londra’ya taşınması ile başlamıştır. Tasarımcı, Londra’da “Central St. Martins Collage of Art and Design”da eğitim almıştır. Chalayan, Central Martins’deki eğitimine devam ederken bir yandan da o dönemin önemli İngiliz terzilerinden biri olan Savile Row’un yanında terzilik yapmaya başlamıştır.¹⁸⁴

Hussein Chalayan, Row’un yanında titiz bir terzilik eğitimi almış ancak giysiyi, en iyi şekilde ortaya çıkarmanın ya da tasarım yapmanın ötesinde ‘kavram iletme biçimi’ olarak kullanmıştır. 1980’lerden itibaren yaygınlaşmaya başlayan dekonstrüksiyon (yapım bozum) modasını kullanan Hussein Chalayan, dekonstrüksiyon ile dönüşebilen giysileri mültecilerin hayatlarına dair kavramları iletmekte kullanmıştır. Aynı okuldan mezun ve giysi ile bir kavram iletmeyi, ifade etme yöntemi olarak kullanan bir başka giysi tasarımcısı da Alexander McQueen’dir. McQueen’de Chalayan da performans sanatı olarak, giysileri bir şov içerisinde sunmaktadır, böylece izleyici kitle ile giysiler arasındaki etkileşim artmaktadır. Her iki tasarımcının da bu yaklaşımları, yaratıcı giysi formları ve yüzeyleri ile desteklenirken, ele aldıkları konular ve yaklaşım biçimleri bakımından ayrılmaktadır. 20. yüzyılın tasarım anlayışı içinde Chalayan ve McQueen’in giysi sunum farklılıkları, 21. yüzyılda tasarım anlayışının ‘kavramsallığa’ yöneleceğinin ilk referansları olarak görülmektedir.

¹⁸⁴ Holly Price Alford, Anne Stegemeyer, **Who’s Who in Fashion**, 5. Baskı, Fairchild Books, A Division of Conde Nast Publications, USA, 2010, s. 77.



Resim 125: Hussein Chalayan, “The Tangent Flows”, 1993.

Kaynak: <http://stylejournno.blogspot.com.tr/2013/06/hussein-chalayan.html> (1 Temmuz 2017).

Resim 126: Hussein Chalayan, “The Tangent Flows”, detay.

Kaynak: <https://cultureofdesign.wordpress.com/2010/05/04/hussein-chalayan-by-paloma-h-canut/> (1 Temmuz 2017).

Hussein Chalayan’ın 1993’de, giysinin modadan öte bir şey olduğunu düşündüren mezuniyet koleksiyonu ile geleneksel değil gelecekçi bir yaklaşıma sahip olduğunun ilk belirtisi olarak kabul edilebilir.¹⁸⁵ “Buried” isimli koleksiyonunda, tasarladığı ipek giysileri demir tozu ile kaplanmış halde toprak altında üç hafta bekleterek kumaşı ve materyaller ile birlikte geçirdiği değişimleri göstermiştir. Gelecekçi bir yaklaşım taşıyan Chalayan’ın mezuniyet koleksiyonunun tamamı, Londra tasarım mağazası Browns tarafından satın alınmış ve sergilenmiştir.¹⁸⁶

1994’te kendi moda evini kuran Chalayan’ın, modadaki gerçek yeniliğin teknolojiden geleceğini vurgulayan tasarımları ortaya koyduğu ilk koleksiyonu, 1995’te tüketiciye sunulmuştur.¹⁸⁷ Bu koleksiyonda, kristaller ile lazer ışınlarının birleştiği giysiler, teknolojideki yeniliklere dikkat çekerken, Viktorya dönemini anımsatan yüksek boyunlu yakalar ve uzun kuyruklu etek boylarıyla da geçmiş dönem giysileriyle bağlantı

¹⁸⁵ Davies, s. 77.

¹⁸⁶ Charlotte Seeling, **Fashion 150 Years**, Cologne: Könemann, 1999, s. 416.

¹⁸⁷ Seeling, s. 423.

kurmaktadır. 19. yüzyıl giysilerine ait detaylar taşıyan koleksiyonun sunumunda, giysinin eteği ile korsesi, 1920'leri anımsatan kısa püsküllü bir giysiye dönüşerek; zaman ve değişim kavramlarının sorgulandığı gösterilmiştir.

Chalayan'ın performans sanatlarından yararlanarak giysiyi sergileme üslubu, izleyicinin algısını değiştirmek üzere yapılanmakta ve 'ne anlatılmak istendiği' merakını uyandırmaktadır. 20. yüzyıldaki estetik algı değişimi, "haute couture" üslubundan hazır giyime yönelişte yaşanmıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tasarımcılar, moda evlerindeki "haute couture" üslubundan çıkıp hazır giyime yönelik koleksiyonlar hazırlamaya başlamış ve böylece hazır giyime dair ilk farklı algı bu dönemde yaratılmıştır. 1980'lerden sonraki dönemde yeni kimyasallar ile apre işlemleri, lazer kesim gibi bir sürü yeniliğin hazır giyimde uygulanabilmesi, kumaş yüzeylerinde kendini göstermeye başlamıştır. 21. yüzyılda bu uygulamaların yanı sıra kavramsallık ön plana çıkmış ve böylece tasarım algısı Chalayan, McQueen gibi tasarımcıların öncülüğünde değişmeye başlamıştır.

Deneysel tasarımlara her zaman açık olan tasarımcı, erken yaşta ailevi sebepler ile maruz kaldığı göç kavramını, yolculuklarını ve taşınan eşyaları giysi tasarımlarının teması olarak kullanmıştır. Chalayan 'göç' kavramını, bazen mektup zarflarını anımsatan yapay kâğıt, bazen uçağın dış katmanını anımsatan fiberglas kaplanmış beyaz kumaşlar ile ifade etmiştir. Tasarımcı dijital yenilikleri ise üzeri çok sayıda led lambanın yerleştirildiği kaplanmış kumaşlarda kullanmıştır. Tasarımcının fikirlerini kumaşa bu şekilde aktarması bazı editörler tarafından hazır giyim olarak üretilemeyecek giysiler tasarladığı yönünde eleştiri almasına sebep olsa da Chalayan amacının 'kendi özünü' ifade edebilmek olduğu açıklamasını yapmıştır. Tasarımcının bu açıklamasından yola çıkılarak 21. yüzyıl tasarım algısının, 20. yüzyıla göre farklı bir yönelişe sahip olduğunu söylemek mümkündür. 20. yüzyılda kitle üretimine uygun olması, bitim işlemlerinde yeni kimyasal ve yöntemler kullanılması dönemin tasarım anlayışını oluştururken, 21. yüzyılda ise bunun yerini tasarımcının iletmek istediği kavramı aktarabilmek için, izleyici ile tasarım arasında bir interaktif bir ilişki kurma çabası almıştır.



Resim 127: Hussein Chalayan, “Echoform”, 1999 sonbahar koleksiyonu.

Kaynak: <http://www.vogue.com/article/hussein-chalayan-alexander-mcqueen-audrey-marnay> (2 haziran2017).

Chalayan tasarım yapmaya başladığı 20. yüzyılın sonlarında, yeni yüzyıla ait ipuçları taşıyan koleksiyonlar hazırlamıştır. Tasarımları; “yapıbozumla ve estetikten didaktiğe çeşitli etkilerle ilişkilendirilmiş melez kültürel göndermelerle iç içedir.”¹⁸⁸ 1994’te “Catesia” isimli koleksiyonunda Chalayan; mektup zarflarının zihninde bıraktığı imgelerin izlerini taşıyan kâğıttan bir giysi tasarlamıştır. Giysi kumaşının kâğıttan yapılmış olması ve kırmızı-mavi verev çizgilerden oluşan biyeler ile yakasının çevrenmesi mektup zarfını anımsatmaktadır. Bu tasarımı ile mektup zarfı imgesi oluştururken, aynı zamanda koleksiyonu izleyene de ‘gitmek, göndermek veya uzakta olanı çağrıştırmak’ gibi kavramsal mesajlar aktarmaktadır. 1999’da “Echoform” isimli koleksiyonunda, seyahatlerinden esinlenerek tasarladığı giysi yüzeyleri, uçakların dış görünümünü anımsatan parlak beyaz fiberglasla kaplanmış bir kumaştan yapılmıştır (Resim127). Sunum sırasında giysinin bir bölümünün yer değiştirmesi ile uçak kalkışını anımsatan bir hareketlenme ortaya çıkmaktadır. Tasarımcı; yüzey ve formda yenilikçi

¹⁸⁸ Fogg, s. 505.

malzeme kullanımı, biçim değişimi ve ifade ettiği kavramlar ile 1990'lı yılları yenilikçi üslubuyla bitirmiştir.

2000 yılında sunduğu, “After Words” isimli koleksiyonunda da göç kavramından yola çıkmış ancak bu kez dönüştüklerinde farklı anlamlar kazanırken işlevselliği de değişen mobilya ve giysi olabilen tasarımlar sergilemiştir (Resim 128). Bu tasarımlarda, mobilyalarını bedenlerinde taşıma fikri ile giysilerin bir bölümü ahşap ve metalden oluşmaktadır. “Bu koleksiyon, yerinden edilmişlerin ellerinde kalanlarla bir kimlik alanı yaratma içgüdülerinin görsel bir araştırması niteliğindedir”¹⁸⁹



Resim 128: Hussein Chalayan, “After Words”, 2000 sonbahar koleksiyonu.

Kaynak: <http://8weekly.nl/recensie/kunst/hussein-chalayan-overzichtstentoonstelling-indringend-portret/> (3Temmuz 2017).

Tasarımcı, göç kavramı gibi aidiyetlik kavramını da sorgulamıştır. Kavramların özüne inerek bunu yüzeye ve forma taşımak, bedenle ifade etmek onun sunumlarında kendini yansıtırma biçimi haline gelmiştir. Chalayan, Ermeniler’in, Gürcüler’in Vikingler’in ve Bizanslılar’ın kültürlerini araştırarak onları birleştiren etnik öğelere yer verdiği, yün akrilik gibi kumaşlar ve metal malzemeler ile bir koleksiyon

¹⁸⁹ Fogg, s. 505.

hazırlamıştır.¹⁹⁰ Aidiyetlik sorgulaması yapan tasarımcı, dünya ve anlamın gelip geçiciliği üzerine yoğunlaştığı 2002 koleksiyonunda ise melez kültürlerin izlerini günümüz giyim biçimlerine taşımıştır (Resim129). 2002’de sunduğu koleksiyonunda yine dekonstrüksiyon kavramından yola çıkarak yüzeyde kullandığı aksesuar görünümlü fermuarlar ile giysinin formu değiştirilebilmektedir. Böylece giysiler fermuarlar yardımı ile yapılan-bozulan ve yeniden yapılan farklı giysilere dönüşerek 20. yüzyılın sonlarında yeni bir olguyu tüketiciye aktarmaktadırlar.



Resim 129: Hussein Chalayan, 2002/2003 sonbahar/kış koleksiyonu.

Kaynak: <http://www.mudam.lu/en/le-musee/la-collection/details/artist/hussein-chalayan/> (3 Temmuz 2017).

Tasarımcıların giysi ile kavramsal bir mesaj iletme olgusunu kullanma biçimleri, isimlerine gerek duymaksızın bir imza niteliği taşımaktadır. Giyim tasarımcıları, farklı markalar ile iş birliği yaparak, bu yönlerini kendi markalarının dışına da taşımaktadırlar. Kendini moda sanatçısı olarak tanımlayan Chalayan, hazırladığı yenilikçi sunumlardan ve giysi tasarımlarından, ödün vermeden vizyonunu sürdürmek için çeşitli markalar ile işbirliği yapmıştır. 1998 yılında bir triko markası olan TSE için danışman olarak

¹⁹⁰ Seeling, s. 423.

çalışmaya başlayan tasarımcı 2001'e kadar burada çalışmaya devam etmiştir.¹⁹¹ 2008'de Alman spor giyim markası Puma ile işbirliği yapan tasarımcının, yaptığı dijital baskılı desenler (Resim130), markaya yeni bir dinamizm getirmiştir.¹⁹² 2013'te ise ilk kez, bir Türk markası ile çalışan Chalayan, Mavi Jeans için; denim kumaş ve deri birlikteliğini kullanarak, 20 parçalık bedeni saran pantolonlardan oluşan bir koleksiyon hazırlamıştır¹⁹³ (Resim 131).



Resim 130: Hussein Chalayan, Puma markası koleksiyonu.

Kaynak: <http://www.trendus.com/puma-by-hussein-chalayan-30830> (17 Temmuz 2017).

Resim 131: Hussein Chalayan, Mavi Jeans markası koleksiyonu.

Kaynak: <http://www.trendus.com/huseyin-caglayan-mavi-isbirligi-29534> (17 Temmuz 2017).

¹⁹¹ <http://www.vogue.co.uk/article/hussein-chalayan-biography> (2 Temmuz 2017).

¹⁹² Terry Jones, "100 contemporary Fashion Designers", Köln: Taschen, 2003, s. 108.

¹⁹³ <http://www.trendus.com/huseyin-caglayan-mavi-isbirligi-29534> (17 Temmuz 2017).



Resim 132: Hussein Chalayan, 2007 sonbahar/kış koleksiyonu.

Kaynak: Jeny Udele, *Textiles and Fashion*, İsviçre: Ava, 2008, s. 38-39.

Farklı markalar için tasarımlar yapan, çağın yeniliklerini yakından takip ederek tasarımlarına taşıyan Hussein Chalayan, kendi markası için de koleksiyonlar hazırlamaya devam etmiştir. Tasarımcı, teknolojik yeniliklere yer verdiği 2007 koleksiyonunda, giysilerin yüzeylerine yerleştirdiği 15000 led ile yüzeye teknolojiyi yenilikçi bir biçimde yansıtmıştır.¹⁹⁴ “2008’de Swarovski ile çalışarak, Swarovski kristalleriyle ve LED lambalarla kaplı bir elbise üretmiştir.”¹⁹⁵ Bir yıl sonraki “Reading” koleksiyonunda ise lazer ışınlarla aydınlattığı giysiler hazırlamıştır (Resim 133). 21. yüzyılda tasarımcılar, izleyiciyi kavramsal sorgulamalara iten sunumlar gerçekleştirmektedirler, bu da günümüz tasarım anlayışını yansıtmaktadır. Çağdaş tasarımcılar, kavramsal tasarım ve interaktif ilişki bağlamında yüzyılın yeni anlayışlarını izleyiciye sunmakta ve böylece yeniliğin bu yüzyıldaki tanımını oluşturmaktadırlar.

¹⁹⁴ Doe, s. 53.

¹⁹⁵ Fogg, s. 505.



Resim 133: Hussein Chalayan, “Readings”, 2008 ilkbahar/yaz koleksiyonu.

Kaynak: <http://www.fashionabletechnology.org/press/PhotosBook/hi-res/ft-book-p28-29.pdf> (2 Temmuz 2017).

Chalayan, geçmişinden esinlenerek hazırladığı koleksiyonlardan sonra 2009 yılında bu kez de modern hayatın hızını sorguladığı bir koleksiyon tasarlamıştır. Tasarımcı, ezilmiş araba görsellerini, estetik bir bakış açısı ile baskılı kumaşlara taşımış, dijital baskılı giysiler olarak sunmuştur. Chalayan’ın bu üslubu 21. yüzyılın estetik dilinin tanımı ve değişen baskı tasarım anlayışının da bir yansımasını oluşturmaktadır. 20. yüzyıl baskı tasarım anlayışına ve kumaş yüzeylerine bakıldığında; doğayı tasvir eden, gerçek görüntüye yakın bir anlayış biçimi hâkimken, kalıp baskı gibi sınırlı sayıda renk imkânı sunan yöntemler kullanılmıştır. Günümüzde ise; gözü rahatsız edici görsellerin bile dijital müdahaleler ile estetik algısının yükseltilmesi, sayısız renk tonu ile ifade edilebilmesi ve daha az endüstriyel işlem sonucu yüzeye taşınması mümkün hale gelmiştir. Ezilmiş metal parçalarının fotoğrafları, araba lastik izlerinin baskıları ile kavramsal mesaj iletme anlayışı ile yola çıkan Chalayan, hız kavramını anlatmak için, hız sonucu çarpışmış araba görüntülerinden oluşan fotoğrafları estetik ve akışkan kumaş yüzeylerine, dijital baskı kullanarak aktarmıştır. Lateks kumaşa verdiği biçimlerde ise hızın giysi üzerinde bıraktığı etkiyi ‘an’ı dondurulmuş bir şekilde ifade ederek, “zaman” kavramını sorgulamıştır (Resim 134).



Resim 134: Hussein Chalayan, “Speed”, 2009 ilkbahar/yaz koleksiyonu.

Kaynak: Tamasin Doe, **The Print Revolution**, London: Goodman, 2013, s.52.

Tasarımcının son on altı yılda ürettiği çalışmalarından seçilen tasarımlarının yer aldığı “Hüseyin Çağlayan: 1994-2010” isimli retrospektif 2010 yılında, Türkiye’nin de içinde bulunduğu birkaç ülkede sergilenmiştir.¹⁹⁶

Hussein Chalayan tekstilde kavramsal sanata öncülük eden tasarımcılardan biridir. Chalayan, yıllar içerisinde değişen tasarım olgusuna felsefi, antropolojik ve teknolojik konular perspektifinden yaklaşmıştır. Tasarımcı giysilik kumaşlarda ve sunumlarda teknolojiyi, izleyen ile etkileşim kurmak için araç olarak da kullanmıştır. Chalayan, deneysel malzemeler ile yaratıcı düşünsel süreçlerini, tasarımlarına ve izleyiciye aktarmıştır. Kariyerine başladığı ilk yıllardan itibaren, giysi ile direkt ilişki kurulması zor disiplinlerden ilham alan tasarımcı, kitle üretimine uygun yüzey ve giysi tasarlamıyor olduğu konusunda eleştiriler olsa da, çağın yenilikleri ile kendi özünü ifade etmekte başarılı olmuş bir tasarımcıdır. Çalışmalarının temasını yaşam biçimi ve kültürel kimliği ile ilgili deneyimlerinden ilham alarak oluşturan Chalayan, yüzeyde yenilikçi malzemeler ve yaratıcı birliktelikler yakalamaktadır. Farklı disiplinlerden

¹⁹⁶ http://www.kaletasarimmerkezi.com/rtg/tasarim_gazetesi_18.pdf (12 Temmuz 2017).

etkilenecek oluşturduğu yüzey tasarımlarında kullandığı nano-teknolojik malzemeleri, tekstil yapılarının içine, led ve lazerleri ise tekstil yapılarının üzerine ekleyerek, değişen, dönüşen yüzeyler elde etmiş, yapım bozum kavramını yansıtan giysi formları ortaya koymuştur. Hussein Chalayan; güncel temalar ile geleneksel kültürün bireysel yorumlamalarını baskı desenlerine¹⁹⁷ aktarmakta ve 20. yüzyılın son yıllarından itibaren 21. yüzyılın estetik dilinin oluşturulmasına öncülük eden tasarımcılar arasında yer almaktadır.

4.1.8. Basso&Brooke

21. yüzyılda dijital baskılı yüzey tasarımını geliştiren ve tasarımlarına taşıyan çağın önemli markalarından biri Basso&Brooke'dur. Tasarımcılarının isimlerini taşıyan Basso&Brooke markası, dijital baskılı yüzeyler hazırlamak üzere 2003 yılında kurulmuştur. Markanın tasarımcıları olan Bruno Basso ve Christopher Brooke ilk kez 2001'de bir araya gelmiş ve 2003'te dijital baskı ağırlıklı ilk koleksiyonlarını hazırlamışlardır. Brezilya doğumlu Bruno Basso üniversite eğitimini reklamcılık ve gazetecilik üzerine tamamlamasına rağmen 1998 yılında grafik tasarımcı ve sanat yönetmeni olarak çalışmaya başlamıştır. İngiltere doğumlu Christopher Brooke ise hem Kingston Üniversitesi'nde hem de Central Saint Martins'de moda okumuştur. Giysi ile yüzey tasarımını birleştiren markanın baskılarını Bruno Basso hazırlarken, Christopher Brooke ise bu yüzeyleri giysilere taşımaktadır.¹⁹⁸

Dijital baskının keşfinden sonra kurulmuş bir marka olan Basso&Brooke, giysi tasarımında kuruluşundan itibaren yalnızca dijital baskı koleksiyonu ile var olan ilk markadır.¹⁹⁹ Basso&Brooke markasının yüzey tasarımları zengin renk birliktelikleri ile kolaj görsellerinden oluşmaktadır. Yılda iki koleksiyon tasarlayan marka, form olarak 2009 koleksiyonuna kadar geçmiş yılların izlerini taşıyan giysiler yapmıştır. Yüzey tasarımında kolaj yöntemini öne çıkaran bir üsluba sahip olan marka, Hollywood Premiere için yaptıkları bir giysi tasarımında, yaratıcı, renkli kolaj görsellerden oluşan yüzeylerini, 1950'lerin giysi formları ile birleştirmiştir.

¹⁹⁷ Simon Clarke, " **Print: Fashion, Interiors, Art** ", 1. Baskı, London: Laurence King, 2014, s. 7-8.

¹⁹⁸ Doe, s. 42

¹⁹⁹ Leatrice Eiseman, E.P.Cutler, **Pantone on Fashion: A Century of Color in Designe**, Chronicle Books, 2014, s. 75.

Her iki tasarımcı da ülkelerine ait kültürel izleri tasarımlarına taşıyarak zengin bir desen ve renk birlikteliği yaratmışlardır. Bu birliktelikten oluşan tasarımlar, yalnızca giysi ya da tekstil yüzeyleri ile kalmamış “her yüzeye baskı uygulamak” prensibi ile birçok yüzeye taşınmıştır. Endüstriyel ürünlerden, aksesuarlara, spor malzemelerinden, kozmetik ürünlere kadar kendi alanlarında uzman birçok marka ile iş birliği yaparak ürünlerin yüzey tasarımlarını yapmışlardır. 2004’te ilk “Fashion Fringe” ödülünü kazandıkları koleksiyonlarında²⁰⁰ cinsel imgeleri animasyon karakterler ile birleştirerek muzip bir yaklaşım sergilemiş ve dikkat çekmeyi başarmışlardır (Resim 135). Bu fikirlerinin ödüllendirilmiş olmasından, 21. yüzyılın estetik algısı hakkında mizahi bir yön taşıdığını düşünmek mümkündür.



Resim 135: Basso & Brooke, 2005 koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2005-ready-to-wear/basso-brooke/slideshow/collection#17> (27 Eylül 2017).

Basso & Brooke, bir sonraki koleksiyonunda 1950’lerden esinlenerek o dönemin formları ve desen anlayışı ile 21. yüzyılın dijital estetik algısını birleştirerek, 2006 yaz koleksiyonunu tasarlamıştır. 1950’lerde öne çıkan çizgiler, puantiyeler ve kazayağı desenler, bu koleksiyonda dijital desenlere dönüştürülmüş, renkli, yüz çizimleri ve fırırlı kumaşlar ile birleştirilerek sergilenmiştir (Resim 137-138-139). Basso & Brooke aynı yılın sonbahar koleksiyonunda ise 18. yüzyılın kuyruklu erkek ceketlerine,

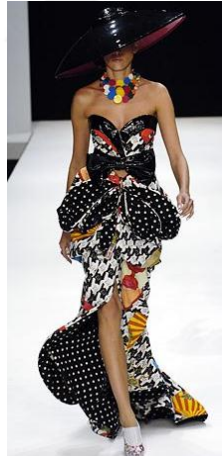
²⁰⁰<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2005-ready-to-wear/basso-brooke> (27 Eylül 2017).

yeleklerine dijital cihazların mekanik iç yapısının görsellerini, baskı deseni olarak kullanmış ve iki dönemi birbirine yaklaştırmıştır (Resim 136).



Resim 136: Basso & Brooke, 2006 sonbahar koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2006-ready-to-wear/basso-brooke/slideshow/collection#1> (28 Eylül 2017).



Resim 137: Basso & Brooke, 2006 yaz koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2006-ready-to-wear/basso-brooke/slideshow/collection#50> (28 Eylül 2017).

Resim 138: Basso & Brooke, 2006 yaz koleksiyonu.

Resim 139: Basso & Brooke, 2006 yaz koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2006-ready-to-wear/basso-brooke/slideshow/collection#37> (28 Eylül 2017).

Markanın 2007 koleksiyonu, egzotik desenlerin ön plana çıktığı yüzey tasarımlarından oluşmaktadır. Bitkisel formların yer aldığı baskılı desenlerde, tropikal tonlar, altın ve gümüş renkleri ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Basso & Brooke koleksiyonlarındaki bütün giysi yüzeylerini, taytları, şapkaları, bandanaları, çantaları ve ayakkabıları, dijital baskı ile desenlendirmiştir. 21. yüzyılın giysi tasarımında en çok kullanılan baskı yöntemi olan dijital baskıyı, eski dönem giysi formları ve desenleri ile birleştiren tasarımcılar, 2007 koleksiyonunda, 1920'lere ait etek boyları ve püskül gibi detaylara da yer vermişlerdir. Gerçek tüy görsellerinin, fotoğrafik biçimde basıldığı giysiler, etek uçlarına ekledikleri boncuk ve püskül detayları 1920'leri referans etmektedir (Resim 140-141-142).



Resim 140: Basso & Brooke, 2007 ilkbahar koleksiyonu detay.

Kaynak: <http://www.elle.com/runway/spring-2007-rtw/g4994/basso-brooke-137750/?slide=1>
(28 Eylül 2017).

Resim 141: Basso & Brooke 2007 ilkbahar koleksiyonu detay.

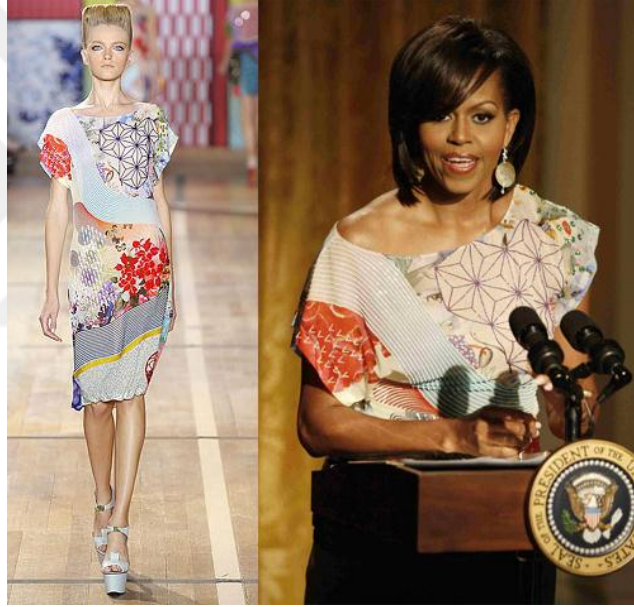
Kaynak: <http://www.elle.com/runway/spring-2007-rtw/g4994/basso-brooke-137750/?slide=24>
(28 Eylül 2017).

Resim 142: Basso & Brooke 2007 ilkbahar koleksiyonu detay.

Kaynak: <http://www.elle.com/runway/spring-2007-rtw/g4994/basso-brooke-137750/?slide=36>
(28 Eylül 2017).

Basso & Brooke, dijital baskı yöntemi ile her koleksiyonda farklı bir dönemin izlenimlerini bir araya getirerek kullanmaktadır. Dijital baskıyı üslubu haline getiren marka, 2009 ilkbahar koleksiyonunda; parlak kuşe kâğıt üzerine yapılmış dergi baskılarını anımsatan bir koleksiyon hazırlamıştır. Marka, Japon giyim kültüründen

ilham almış, parlak saten kumaşlara, kolaj tekniği ile oluşturulmuş baskılar hazırlamıştır. Koleksiyonda, giysi desenlerinde tasarlanmış korse boyutlarındaki büyük kemerler ise bir aksesuar değil, giysinin bütününde deseni tamamlayıcı parça görevindedir. Swarovski markası ile işbirliği yaparak²⁰¹ pırıltılı taşlara yer verdiği elbiselerden biri, dönemin ABD First Lady'si Michelle Obama (1954) tarafından bir kültür etkinlik gecesinde giyilmiştir²⁰² (Resim 143). Obama tarafından giyilmesi, markanın daha fazla tanınmasına yardımcı olmuştur. Yine bu koleksiyona ait dijital baskılarından biri (Resim 144), Tamasin Doe'ya ait 21. yüzyıl giysi tasarımındaki yüzeyleri ele alan "The Print Revolution" adlı kitabının kapak resmi olarak kullanılmıştır.



Resim 143: Basso&Brooke 2009 koleksiyonu.

Kaynak: <http://www.myfashionlife.com/archives/2009/05/15/michelle-obama-wears-basso-brooke/> (29 Eylül 2017)

²⁰¹ <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2009-ready-to-wear/basso-brooke> (28 Eylül 2017).

²⁰² <http://www.myfashionlife.com/archives/2009/05/15/michelle-obama-wears-basso-brooke/> (29 Eylül 2017).



Resim 144: Basso & Brooke, 2009 koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2009-ready-to-wear/basso-brooke/slideshow/collection#1> (28 Eylül 2017).

Resim 145: Basso & Brooke, 2009 koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2009-ready-to-wear/basso-brooke/slideshow/collection#30> (28 Eylül 2017).

“Giysilerin Pixar”ı olarak adlandırılan²⁰³ Bruno Basso ve Christopher Brooke insan gözünün ilk bakışta algılayabileceğinden daha fazla renkle dijital baskılar yapmışlardır. Basso & Brooke, 2009 güz koleksiyonunda giysi yüzeylerine; desenlerin şekli belli olmayacak kadar yakınlaştırılmış, formu netleşmemiş imgelerin (piksellerin) yan yana gelişi gibi görünen baskı deseni yapmıştır. Marka bu yaklaşımı ile yüzey tasarımında, dijitalin giysi yüzeylerine yansımalarının altını bir kez daha çizmiştir. Piksellerden oluşan desenlerin yanı sıra, 2009 koleksiyonunda dantel görsellerini ve mimari yapıların üç boyutlu etkisini de iki boyutlu baskı ile giysiye taşımışlardır (Resim 146-147).

²⁰³ <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2009-ready-to-wear/basso-brooke> (29 Eylül 2017).



Resim 146: Basso & Brooke, 2009 güz koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2009-ready-to-wear/basso-brooke/slideshow/collection#1> (29 Eylül 2017).

Resim 147: Basso & Brooke, 2009 güz koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2009-ready-to-wear/basso-brooke/slideshow/collection#11> (29 Eylül 2017).

Baskı tasarımı yaparken yenilikçi bir üsluba sahip olan Bruno Basso, 2010 koleksiyonunu hazırlarken ise bir buz kütesinin yakın çekim görsellerinden etkilenmiştir²⁰⁴ (Resim 148). 2010 bahar koleksiyonunda marka, Neo-Pop akımından ilham alarak tasarımlar yaparken, Amerikalı heykeltıraş Jeff Koons'un (1955) aynalı balon tasarımlarının da görsel etkilerini baskı deseni olarak kullanmışlardır²⁰⁵ (Resim 149). Koons'un "Venus" adlı eserinden yola çıkılarak tasarlanan Neo-Pop etkiler taşıyan elbisede (Resim 150), ipek ve jarse kumaş üzerine birbiri ardına çizgi ve dijital baskı ile desen akışı yaratılmıştır.

²⁰⁴ <https://www.vogue.com/fashion-shows/resort-2010/basso-brooke> (30 Eylül 2017).

²⁰⁵ <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/basso-brooke> (30 Eylül 2017).



Resim 148: Basso & Brooke, 2010 resort koleksiyon.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/resort-2010/basso-brooke/slideshow/collection#19> (30 Eylül 2017).

Resim 149: Jeff Koons, Dom Perignon Baloon “Venus”, 2013.

Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/jeff-koons/past-auction-results/5> (30 Eylül 2017).

Resim 150: Basso & Brooke, 2010 bahar koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/basso-brooke/slideshow/collection#8> (30 Eylül 2017).

2009 koleksiyonundan itibaren formda, geçmişin etkilerinden sıyrılıp çağdaş bir görünüm yaratmaya başlayan Christopher Brooke, 2011 koleksiyonunda formda yalın bir üslup benimsediği giysiler üzerinde, dijital baskıları ön plana çıkarmıştır. Giysi yüzeylerinde yılan derisi görsellerini dijital baskı ile yapan marka, kimyasal malzemeler ile de parlak deri görünümünü gerçekçi bir biçimde yakalamıştır. Basso & Brooke bu koleksiyonunda ıslak zemin etkisi yarattıkları “a high-gloss aqua finish” isimli bitim işlemi ile dokularda üç boyutlu görünüm yakalamıştır.²⁰⁶ Marka tüm koleksiyonlarında yer alan giysilerinde dijital baskı tasarımı yöntemini sabit tutarak, onun renk, desen, malzeme ve form ilişkisinden doğan türevlerini tasarlayarak sunmaktadır. Dijital baskılarındaki kolaj üslubu ise Basso & Brooke markasının imzası haline gelmiştir.

Dijital çağın renkli görsellerinin tüm detayları ile canlı bir şekilde basılması fikrinden 2011 bahar koleksiyonunda uzaklaşan Basso&Brooke, iyi basılamamış ya da

²⁰⁶ <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2010-ready-to-wear/basso-brooke> (30 Eylül 2017).

yıpranmış baskı etkisini yine dijital baskı ile vermiştir. Marka, eski parşömen kağıtların üzerine yazılmış yazı ve harita görsellerini, yıpranmış yüzey dokuları ile birleştirmiştir. Bruno Basso eski yıpranmış kağıt görselleriyle giysilere kazandırdığı retro görüntüyü, aynı koleksiyonda farklı bir malzeme kullanır gibi parlak folyo kağıdının buruşturulmuş etkisi ile de yakalamıştır (Resim 151-152). Christopher Brooke, Bruno Basso'nun 21. yüzyıla ait metalik dünyayı, pastel tonlarda çiçekler ile bir araya getirdiği ve yine kolajlar halinde oluşturduğu kumaş tasarımlarını ön plana çıkaran yalın giysiler tasarlamıştır.



Resim 151: Basso & Brooke, 2011 bahar koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2011-ready-to-wear/basso-brooke/slideshow/collection#5> (30 Eylül 2017).

Resim 152: Basso & Brooke, 2011 bahar koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2011-ready-to-wear/basso-brooke/slideshow/collection#18> (30 Eylül 2017).

Baskı tasarımlarında grafiksel görsellerde de kolaj üslubunu koruyan marka, 2011 sonbahar koleksiyonunda kamuflaj deseni kullanmıştır. Bruno Basso, kamuflaj etkisi yaratacak farklı zaman ve mekanlarda olabilecek doğa görsellerinin yan yana gelişle yakaladığı deseni, yıpranmış duvar dokusu ile birleştirmiştir. Bu desende doğa görselleri içeren kamuflaj etkisini yakalayan tasarımcı, beton yapıların da doğanın kalıcı parçalarından biri haline geldiği izlenimi yaratmaktadır (Resim 153-154).



Resim 153: Basso & Brooke, 2011 sonbahar koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2011-ready-to-wear/basso-brooke/slideshow/collection#6> (1 Ekim 2017).



Resim 154: Basso & Brooke, 2011 sonbahar koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2011-ready-to-wear/basso-brooke/slideshow/collection#9> (1 Ekim 2017).

Resim 155: Basso & Brooke, 2011 sonbahar koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2011-ready-to-wear/basso-brooke/slideshow/collection#20> (1 Ekim 2017).

Basso&Brooke, içinde mizah barındıran fikirler ile çizim ve kolaj tekniklerini kullanarak, 21. yüzyıla ait dijital olanaklar ile dijital baskılı giysi tasarımı yapmaktadır. Markanın tasarımcıları Bruno Basso ve Christopher Brooke, deneysel form ya da

malzeme arayışına ihtiyaç duymadan, yüzey- form birlikteliğini, seçtikleri kumaşlar ve dijital baskının olanakları ile güçlendirmişlerdir. Tasarımcılar beden üzerindeki parçaları, kalıp oyunları yerine, zekice düşünülmüş optik yanılsamalar ile ön plana çıkarmayı başarmaktadırlar. Basso&Brooke, 21. yüzyıl markaları arasında, kolaj tekniği ile renk ve desen birlikteliğini estetik biçimde giysiye dönüştürürken dijital baskı kullanan isimlerin başında gelmektedir.



Resim 156: Basso&Brooke, 2012 bahar koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2012-ready-to-wear/basso-brooke/slideshow/collection#40> (1 Ekim 2017).

Resim 157: Basso&Brooke, 2012 bahar koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2012-ready-to-wear/basso-brooke/slideshow/collection#17> (1 Ekim 2017).

4.1.9. Iris van Herpen

Iris van Herpen 1984 yılında Hollanda’da doğmuştur. Viktor&Rolf, Alexander van Slobbe (Orson + Bodil) ve Lucas Ossendrijver (Lanvin Homme) gibi bir çok önemli yeteneğin mezun olduğu Arnhem’s Artez Institute of the Arts’da moda eğitimi almıştır.²⁰⁷ 2006 yılında mezun olan Herpen, Londra’da Alexander McQueen ve Hollandalı sanatçı Claudy Jongstra ile çalışmış, bir yıl sonra da kendi markasını

²⁰⁷ <https://alchetron.com/Iris-van-Herpen-612292-W> (17 Eylül 2017).

kurmuştur.²⁰⁸ 3D baskı yöntemini kullanmadan önceki ilk dört koleksiyonunda “Fragile Futurity”, “Chemical Crows”, “Refinery Smoke”, “Mummification”, farklı materyallerle hacimli giysi yüzeyleri oluşturmuş ve Amsterdam Uluslararası Moda haftasında sergilemiştir.²⁰⁹



Resim 158: Iris van Herpen, “Fragile Futurity”, 2007 koleksiyonu.

Kaynak: <http://www.fashionpirate.net/2009/02/> (17 Eylül 2017).

Resim 159: Iris van Herpen, “Chemical Crows”, 2008 koleksiyonu.

Resim 160: Iris van Herpen “Refinery Smoke”, 2008 koleksiyonu.

Kaynak: Lise Connellan, (Ed.), **Iris van Herpen**, Groninger Museum-Bai Publishers, 2012.

İlk koleksiyonu olan “Fragile Futurnity”de hayvan içgüdüğü ve insan zekâsının birbiri ile olan ilişkisinden yola çıkmıştır. Koleksiyonda kanat, boynuz ve yılan derisi detayları ön plandadır.²¹⁰ Kanat görünümü, birbirine paralel, parlak ipliklerin yan yana gelmesi ile oluşturulmuş yarı saydam yüzeylerde yakalanmıştır (Resim 158).

İkinci koleksiyonu “Chemical Crows”u hazırlarken simyacıların materyalleri dönüştürme tutkusunu ile çocuk şemsiyelerinden ilham alan Herpen, metal şemsiye konstrüksiyonlarını kullanarak²¹¹ hazırladığı giysilerde; yaka, bel ve kol bölümlerinde dairesel simetrik hacimler yakalamıştır (Resim 159). Sistemik şekilde yan yana

²⁰⁸ <https://www.vogue.com/article/iris-van-herpen-dutch-designer-interview-3d-printing> (9 Eylül 2017).

²⁰⁹ <http://en.vogue.fr/vogue-list/thevoguelist/iris-van-herpen/1181> (12 Eylül 2017).

²¹⁰ <https://purestyleedition.wordpress.com/2015/07/13/iris-van-herpen-the-third-dimensionalist/> (20 Eylül 2017).

²¹¹ Lise Connellan (Ed.) **Iris van Herpen**, Groninger Museum-Bai Publishers, 2012.

getirilmiş birimlerden oluşturulan giysi yüzeyleri daha sonra organik bir form almaktadır. Herpen'in daha sonra 3D baskı yöntemini kullanarak yazdırdığı birimleri de aynı üslup ile giysiye dönüştürdüğü görülmektedir. Tasarımcının üçüncü koleksiyonu “Refinery Smoke” ise endüstrinin negatif ve pozitif yönlerin belirsizliğini konu edinmiştir. Ele aldığı temayı, yumuşak metal gazlı bezlere verdiği formlarla ifade eden tasarımcı, endüstriyel dumanın çift yönlülüğünü yansıtmaktadır. Herpen doğal koşullarda sert olan bu kumaşları, özel bir süreçten geçirdikten sonra esnek ve yumuşak bir malzemeye dönüştürmüştür. Gri renkli metal kumaşların, oksitlenme sonrası bakır tonuna ulaşması ve yumuşaması ile giyilebilir yumuşak hafif görünümlü bir materyale dönüşmesi sağlanmıştır.²¹² Tasarımcının disiplinlerarası birlikteliklerden faydalandığı bu koleksiyonunda, oksitlenme etkisini ön plana çıkarması, Hussein Chalayan'ın mezuniyet koleksiyonundaki demir tozu ile oksitlenmiş giysilerini anımsatmaktadır.



Resim 161: Iris van Herpen, “Refinery Smoke” 2008.

Kaynak: <http://highmuseumofart.tumblr.com/page/7> (20 Eylül 2017).

“Mummification” isimli dördüncü koleksiyonunda Herpen, Mısırlılar'ın sanat yolu ile gerçekliği yaratma biçimlerini konu edinmiş, onların mumyalama tekniğine ithafen deri ve süet kumaşlar ile sarmalanmış bedenler şeklindeki giysileri Amsterdam

²¹² Connellan.

Moda Haftasında sunmuştur.²¹³ “Mummification” koleksiyonunda tasarımcı geleneksel sarma yöntemlerinden faydalanmış, deri kumaşlar üzerine delikler açarak onları deri iplerle vücudun kavislerine uygun kalıp şeklinde giysiler haline getirmiştir. Koleksiyonda, deri kumaş, deri şerit ip, üzeri metal görünüm veren baskılarla kaplanmış deri, metal zincir, zimba ve dantel birlikteliklerini kullanmıştır. Tasarımcı simetrik görünüm elde ettiği yüzeylerde farklı materyal birlikteliklerinden faydalanarak bedeni saran, tekrar eden görseller yakalamıştır. 3D yöntemine geçtikten sonra da çoğunlukla devam ettiği bu simetrik görünüm, bilgisayar destekli baskı yöntemlerinde kolayca sağlanabilmektedir. Ancak tasarımcı 3D baskı yöntemine geçmeden önce bu görünümü tamamen el işçiliği ile sağlamayı başarmıştır.



Resim 162: Iris van Herpen, “Mummification”, 2009.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2009-ready-to-wear/iris-van-herpen/slideshow/details#4> (20 Eylül 2017).

Resim 163: Iris van Herpen, “Mummification”, 2009.

Kaynak: <http://www.irisvanherpen.com/haute-couture> (20 Eylül 2017).

2009 yılında ilk 3D koleksiyonu “Cristalization” 2011 ilkbahar/yazı hazırlayan tasarımcı, bilgisayar destekli bu teknolojinin henüz bugünkü esnekliğe ulaşamamış olması nedeni ile 3D parçaların yüzeyini desenlendirmemiş ve olabilecek en yaratıcı

²¹³ <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2009-ready-to-wear/iris-van-herpen> (20 Eylül 2017).

birleştirme yöntemlerini aramıştır. Teknolojiden ilham almadığını ancak onu bir araç olarak gördüğünü ifade eden Iris van Herpen, tasarımlarının temelini el işçiliğinin oluşturduğunu söylemektedir.²¹⁴ Geleneksel giysi ve yüzey tasarımları yöntemlerinden farklı olarak 3D baskı yöntemini en erken kabul eden ve çalışmalarında uygulayan tasarımcılardan biri olan Herpen, bu tasarımları “New Couture” olarak tanımlamaktadır.²¹⁵ Paris Haute Couture’de ilk koleksiyonunu sergilediğinde “French Couture Council”’in en genç üyesi olan tasarımcı, organik formlardaki heykelsi yapılar şeklinde tasarladığı 3D print giysileri ile modanın henüz yeni keşfedilen alanında tasarımlar yapacağını ilk ip ucunu vermiştir.²¹⁶ 2010 yılında sunduğu “Cristalization” sergisinde, suyun saydamlığı ve akışkanlığını ele alan Herpen’in, giysiye dönüştürülen ilk 3D parçalarıdır. Öncü tasarımcı bu koleksiyonunda, farklı fiziksel hallerini ele aldığı suyu, giysilerin malzeme ve formuna yansıtmıştır. Herpen önceki koleksiyonunda dumanı, metal gazlı bezlerle ifade ettiği gibi, suyu da şeffaf, akışkan görünümlü, sert bir malzemeyle ifade etmiştir. Malzeme farklılıkları ve disiplinlerarası etkileşimden beslenen tasarımcı, 3D koleksiyonlarında mimarlar ile işbirliği yapmıştır.



Resim 164: Iris van Herpen, “Crystalization”, 2011 ilkbahar/ yaz koleksiyonu.

Kaynak: Lise Connellan (Ed.) **Iris van Herpen**, Groninger Museum-Bai Publishers, 2012.

²¹⁴ <https://www.vogue.com/article/iris-van-herpen-dutch-designer-interview-3d-printing> (9 Eylül 2017).

²¹⁵ <http://www.irisvanherpen.com/about> (9 Eylül 2017).

²¹⁶ Mollie Claypool, Hettie Judah ve Tim Cooke (Ed.), **Pattern 100 Fashion Designers 10 Curators**, 1. Basım, New York: Phaidon Press, 2013, s. 132.



Resim 165: Iris van Herpen, “Crystalization”, 2011 ilkbahar/yaz koleksiyonu.

Kaynak: Lise Connellan (Ed.) **Iris van Herpen**, Groninger Museum-Bai Publishers, 2012.

Resim 166: Iris van Herpen, “Crystalization”, 2011 ilkbahar/yaz koleksiyonu (detay).

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2011-ready-to-wear/iris-van-herpen/slideshow/details#17> (22 Eylül 2017).

Resim 167: Iris van Herpen, “Crystalization”, 2011 ilkbahar/yaz koleksiyonu (detay).

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2011-ready-to-wear/iris-van-herpen/slideshow/details#3> (22 Eylül 2017).

3D baskı tasarımını, çalışma üslubu olarak tanımlayan Herpen, yazdırılan parçaları drape yöntemi ile biraraya getirmektedir. Tasarımcının bu yöntemi, 19. yüzyılın ortalarında Charles Frederick Worth ile başlayan geleneksel haute couture yöntemini çağdaş bir biçimde 21. yüzyıla uyarladığını göstermektedir. Böylece tasarımcının yenilikçi yönünü geleneksel yöntemlerle biçimlendirdiğini, çağdaşlarına teknolojik olarak öncü olmasının yanı sıra geçmişteki haute couture anlayışına da yenilikçi bir bakış açısı getirdiğini söylemek mümkündür. Herpen ilk 3D yöntemini kullandığı koleksiyonunun tamamını bu şekilde hazırlamamıştır. Teknolojik uygulamalar ile zenginleştirdiği koleksiyonun 3D yöntemi ile hazırladığı bir üst beden giysisinin (Resim 166) benzeri görünümdeki bir başka üst beden parçasını da deri kumaştan, el işçiliği ile hazırlamıştır (Resim 167). El işçiliği ve teknolojinin benzer görseller yakaladığını gösteren tasarımcı; bu koleksiyonundan sonra 3D yöntemini bütün koleksiyonlarında artarak kullanmaya devam etmiştir. Teknolojiyi kolaylık

sağlaması ve zaman kazandırması açısından benimseyen Iris van Herpen, tamamen 3D yöntemiyle basılmış olan dikiş ya da benzeri bir birleştirme yöntemi kullanılmayan dikişsiz giysiler tasarlamıştır.

Kısmen iskelet ve dantel benzeri heykelsi bir görünüm sağlayan Herpen'in 2011 kış koleksiyonu "Escapism"i tasarlarken Amerikalı heykeltıraş Kris Kuksi'nin (1973) Barok heykellerinden esinlenmiştir. Barok döneminin görkemli dünyası ile dijital çağın aşırılıkları arasında bir paralellik kuran tasarımcı, tekstil ile heykeli bir kez daha birbirine yaklaştıran işler ortaya çıkarmıştır.²¹⁷ Herpen'in bu yaklaşımı, yalnızca 3D işlerini gerçekleştirirken mühendislik-tekstil işbirliğinden yararlanmasından öte, koleksiyon tasarlarken heykel ve mimari gibi farklı disiplinlerden de ilham aldığı göstermektedir.



Resim 168: Iris van Herpen, "Escapism" koleksiyonu, 2011.

Kaynak: <http://www.irisvanherpen.com/haute-couture/escapism> (22 Eylül 2017).

Resim 169: Iris van Herpen, "Capriole", 2011 koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2011-couture/iris-van-herpen/slideshow/collection#19> (23 Eylül 2017).

Resim 170: Iris van Herpen, "Capriole", 2011 koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2011-couture/iris-van-herpen/slideshow/collection#15> (23 Eylül 2017).

²¹⁷ <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2011-couture/iris-van-herpen> (22 Eylül 2017).

Iris van Herpen, “Chambre Syndicale de la Haute Couture” üyesi olarak, Paris’te ilk kez “Capriole” koleksiyonu ile yer almıştır.²¹⁸ Tasarımcı bu koleksiyonunda, yüksek bir atlamadan önceki beş duyuyu anlatan, beş yeni tasarım yapmış ve geçmiş koleksiyonlarından öne çıkan parçaları seçerek tekrar sunmuştur.

Çalışmalarının ‘devam eden araştırmalar’ olduğunu ifade eden Herpen’in, bedeni ve zihni sıfırlamayı anlatan “Capriole” isimli koleksiyonundaki, tamamı 3D yöntemi ile basılmış olan iskelet görünümlü giysi tasarımı (Resim169), Metropolitan Museum of Art’da sergilenmektedir.²¹⁹ Mimar Isaie Bloch’in de katkısı ile tasarım süreci iki ay sürerken bir haftada basılan bu giysinin tamamı, poliamid malzmeden üretilmiştir. Koleksiyondaki, tekstil malzemesi kullanılmadan oluşturulmuş olan bu giyside, bedenin üzerine yerleştirilen kemik görünümlü bir form elde edilmiştir.

21. yüzyılda teknolojinin giysiyi, el müdahalesi olmadan giysinin tamamını oluşturacak kadar ilerlemesi ile yüzey ve giysi tasarımı yenilikçi bir hal almış, tekstil malzemesine birleştirmek için bile ihtiyaç duyulmadan üretilip giyilebilir hale gelmiştir.



Resim 171: Iris van Herpen, “Cathedral Dress”, 2012 “Micro” koleksiyonu.

Kaynak: <http://www.irisvanherpen.com/haute-couture> (23 Eylül 2017).

Herpen’in bir sonraki koleksiyonu olan “Micro”da ise tamamı poliamidten yazdırılmış bir başka giysiye ahşap görünümü verilmiştir. Katedral mimarisini yansıttığı

²¹⁸ Connellan.

²¹⁹ <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2011-couture/iris-van-herpen> (23 Eylül 2017).

bu giysi (Resim 171), koleksiyonun diğer parçalarından farklı bir konu edinmiş gibi görünse de, koleksiyonun teması olan mikro çekim canlı fotoğraflarındaki girift yapılar ile ortak görsel etkilere sahiptir. Herpen, giysi yüzeylerinde yakalamak istediği etki her ne olursa olsun bunu 3D yazıcı ve el işçiliği sayesinde büyük bir ekip ile üstesinden gelmektedir. Minimalist yapıları sonunda büyük heykelsi görsellere dönüştürse de birim tekrarı ile çalıştığı ince detaylı yüzeyler her zaman ön plandadır.



Resim 172: Iris van Herpen, “Micro” 2012 yaz koleksiyonu.

Kaynak: <http://www.irisvanherpen.com/haute-couture> (23 Eylül 2017).

Resim 173: Iris van Herpen, “Hybrid Holism” 2012 koleksiyonu.

Kaynak: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/701965> (23 Eylül 2017).

Koleksiyonlarını tasarlarken doğadan ilham alan Iris van Herpen, 2012 “Hybrid Holism” koleksiyonunda, teknolojiyi; doğadaki canlılığı, etkileşimi ifade etmek üzere kullanmıştır. Tasarımcı bu koleksiyonunda “Hylozoic Ground”dan etkilenmiştir. Hylozoizm tüm maddelerin bir anlamda canlı olduğu inancıdır. Herpen de bu noktadan yola çıkarak canlı özellikleri gösteren giysiler hazırlamıştır. İnce malzemelerden oluşan yüzeylere, teknoloji sayesinde yerleştirilen mikro işlemciler ile nefes alan, hareket eden, hissedilen, canlılar gibi algılayan özellikler eklenmiştir.²²⁰ Elektriği ve kimyayı bir araya getirdiği giysilere, mimari yapılara benzer formlar veren Herpen, bir çok disiplinden, alanında uzman ekipler ile çalışarak yüzey ve giysi tasarımına canlılara ait özellikleri de

²²⁰ <http://www.irisvanherpen.com/haute-couture/capriole> (23 Eylül 2017).

taşımıştır. Tasarımcı günümüzde bir giysinin yüzeyinden olabilecek beklentileri arttıracak bir çalışma gerçekleştirmiştir. Doğayı, farklı disiplinleri ve teknolojinin olanaklarını araştırmaya meraklı olan Iris van Herpen, tüm koleksiyonlarında devam eden yenilik arayışı içerisinde. “Hybrid Holism” koleksiyonundan sonra da 3D baskı yöntemini kullanmaya devam etmiş ve yöntemin olanaklarını geliştirmek için mimar ve mühendisler ile çalışmıştır. Herpen 2013 koleksiyonlarında, elektriği ve manyetiği (Resim 174-175), 2014 koleksiyonlarında dokunmaya duyarlı sesi ve vücut hareketine bağlı kinetik enerjiyi, 2015 koleksiyonunda manyetiği, 2016 koleksiyonunda başka bir gezegenin biyosferini konu edinmiştir. 2016 koleksiyonundaki giysi yüzeylerinde; renkler ve dijital baskı ön plana çıkmıştır. Dijital baskılı şifon kumaşlara uyguladığı piliseler, önceki koleksiyonlarındaki birim tekrarı görünümündedir (Resim 176). Herpen lazer kesimi, 3D yöntemi ile birlikte kullanmış, couture ve hazır giyim koleksiyonlarını bir arada sunmuştur.



Resim 174: Iris van Herpen, 2013 yaz koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2013-couture/iris-van-herpen/slideshow/collection#9> (23 Eylül 2017).

Resim 175: Iris van Herpen, 2013 yaz koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2013-couture/iris-van-herpen/slideshow/collection#12> (23 Eylül 2017).





Resim 176: Iris van Herpen, 2016 güz couture koleksiyonu.

Kaynak: <http://www.irisvanherpen.com/haute-couture/capriole> (24 Eylül 2017).



Resim 177: Iris van Herpen, 2016 güz couture koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2016-couture/iris-van-herpen/slideshow/collection#12> (23 Eylül 2017).

Resim 178: Iris van Herpen, “Between Lines”, 2017 koleksiyonu.

Kaynakça: <http://www.irisvanherpen.com/haute-couture/capriole> (24 Eylül 2017).

2017 yılında Herpen'in sunduğu koleksiyonun tamamında 3D yöntemi ile basılmış giysiler ve beden üzerinde tek tek el işçiliği ile yerleştirilmiş birimlerden oluşan yüzeyler bulunmaktadır. Tasarımcının bir önceki koleksiyonunda dijital baskı ve piliseler ile yakaladığı optik görseller, bu koleksiyonda 3D yöntemi ile basılmış birimlerin, el işçiliği yöntemi ile yan yana dizilimi şeklinde sağlanmıştır. Hipnotik bir derinlik verilerek yanılısamaların sağlandığı yüzeylerin bulunduğu koleksiyonda Herpen yine kendi üslubunu koruyan minimalist ve yaratıcı fikirler taşıyan giysiler sunmuştur. Iris van Herpen özgün yaklaşımı ve teknolojiyi yakından takip etmesi ile 21. yüzyılda giysi ve tekstil yüzey tasarımını, çağdaşlarından farklı bir noktaya taşımayı başarmıştır. Hollandalı tasarımcı için, kendisi ve bedeni ile ilgili bir sanat anlatımı olarak tanımladığı 'moda'nın içinde var olduğunu ancak yeni moda yaratma kaygısı taşımadan sadece kendisini ifade ettiğini söylemek mümkündür. Fütürist tasarımcı, giysiye dönüştürdüğü yüzeyleri, geleneksel el işçiliği yöntemleri ile mühendisliği ve mimarlığı birleştirerek oluşturmaktadır. Kavramsal sanatın ön plana çıktığı 21. yüzyılda Herpen, teknolojik yenilikler ile çağa yeni bir öneri sunmuş, çeşitli malzemelerden tasarladığı yüzeyleri heykelsi bir forma, zanaatkâr bir yaklaşım ile taşımıştır. Herpen bu yöntemi ile alışlagelmiş tasarımların dışında koleksiyonlar sergilemektedir ki bu yaklaşımı yalnızca aldığı eğitimin sonucu değil, aynı zamanda markası içinde birlikte çalıştığı ve başarısını bir ekip işi olarak yorumladığı sıra dışı tasarımcı ve sanatçıların bakış açıları ile şekillenmiş, işbirliği yaptığı farklı disiplinlerdeki uzman kişilerle de geliştirmiştir.

4.1.10. Mary Katrantzou

1983 yılında Atina'da doğan Mary Katrantzou, eğitim hayatına iç mimarlık ile başlamış olsa da daha sonra moda yönelerek Londra'da Central Saint Martins'de moda lisans ve yüksek lisans eğitimi almıştır.²²¹ Aynı okuldan mezun olduğu çağdaş meslektaşları McQueen ve Chalayan gibi Katrantzou da mezuniyet koleksiyonu ile dikkat çekmiştir. 1930'larda "Trompe L'oeil" (göz yanıltması) örgü tasarımı ile giysiye ilk kez taşıyan Elsa Schiaparelli gibi Katrantzou da trompe l'oeil desen kullanmış ve bu desenleri giysiye dijital baskı ve yaratıcı bir işleme yöntemi ile taşımıştır. Katrantzou 2008'de kendi isminde kurduğu markası ve hazırladığı trompe l'oeil etkili, renkli

²²¹ <https://www.marykatrantzou.com/essence/> (28 Aralık 2017).

mücevher baskılı mezuniyet koleksiyonu ile moda endüstrisinde hızlı bir yer edinmiştir. Tasarımcı büyük ölçülü takı görsellerini ve parfüm şişelerini jarse elbiseler üzerine bağlanmış etkisi yaratacak şekilde, gerçekçi fotoğraflık dijital baskılar ile sunmuştur (Resim 179).



Resim 179: Mary Katrantzou, 2008 koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.marykatrantzou.com/essence/> (28 Aralık 2017).

Dijital baskıyı yaratıcı bir şekilde giysiye taşıyan tasarımcı, yüzeyde kullandığı imgelerle 3D etki yakalamayı başarmıştır.²²² Dijital devrimin kızı olarak tanımlanan Katrantzou, baskı yaptığı imgeleri beden ölçülerince büyütür ya da resimde derinlik etkisini vurgulayarak 3D etkisini güçlendirmektedir. Giysilerindeki bütün baskıların dijital baskı olduğunu belirten Katrantzou, yüzeyde yaptığı desen ve bezemelerde teknoloji ile nakış, aplike, işleme gibi el işçiliklerini birleştirerek kullanmaktadır. Tasarımcı, önsözünü yazdığı Tamasin Doe'nin "The Print Revolution: In The Digital Age" isimli kitabında, geçmişteki floral desenler, şal desenleri, küçük motiflerden oluşan bezemeler ya da soyutlamalardan oluşturulan kumaş desenlerinin giysiyi güzelleştirmek üzere olduğunu, kendisinin ise "kadının ikinci teni" olarak giysilerin yüzeylerini tasarladığını anlatmıştır. Tasarımcı bu yaklaşımı ile 21. yüzyıldaki giysi yüzeyi ve baskı tasarımına ait estetik algıya farklı bir bakış açısı getirmiştir.

²²² Briggs, s. 28.

Katrantzou giysilerini zarif ve feminen bir form ile sunarken, yüzeydeki baskıları da insanların algısını şaşırtmak üzere kurguladığı yanlısamlardan anlaşılmaktadır. Tasarımcı günlük hayatta kullanılan objeleri resimsel bir biçimde, dijital baskı ile beden formunu arka planda bırakacak şekilde giysiler üzerine yerleştirmektedir. Katrantzou, 2009 koleksiyonunda parfüm şişelerini beden formuyla birleştirdiği dijital baskılı giysiler tasarlamıştır (Resim 180).



Resim 180: Mary Katrantzou, 2009 koleksiyonu.

Kaynak: <http://ajuretemagablog.blogspot.com.tr/2009/04/am-designer-of-month-mary-katrantzou.html> (28 Aralık 2017).

Katrantzou, 2010 yılında “Swiss Textiles Award” ödülünü, 2011’de ise yükselen yetenek olarak “British Fashion Award” ödülünü almıştır. Tasarımcı 2011’de ilk mesleği olan iç mimarlığın da izlerini taşıyan ve en çok bilinen tasarımı olan “Lampshade Skirt” koleksiyonunu hazırlamıştır. Bu koleksiyonda etekler gerçek abajur formu taşıırken desenleri floral seramik motifleri taşıyan ve simetrik resimsel görsellerden oluşmaktadır. Tasarımcı etek uçlarında kullandığı püskül ve boncuklar ile bedeni tam olarak abajur görünümüne getirmekte ve yalnızca dijital desenleri ön plana çıkarmaktadır (Resim181-182). Bir kadının yatak odasını ve giysilerini birleştiren tema ile yola çıkan tasarımcı, bahar etkisi taşıyan floral desenleri 21. yüzyılın dijital baskı olanaklarını kullanarak canlı renkler ile sunmuştur.



Resim 181: Mary Katrantzou, 2011 sonbahar koleksiyonu.

Kaynak: Tamasin Doe, **The Print Revolution**, 1. Baskı, London: Goodman, 2013, s. 132.

Resim 182: Mary Katrantzou, 2011 koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2011-ready-to-wear/mary-katrantzou/slideshow/collection#19> (28 Aralık 2017).

Katrantzou, disiplinlerarası etkileşimi her iki mesleğini de aynı alanda birleştirerek sağlamaktadır. Tasarımcı “Lampshade Skirt” ile yakaladığı yatak odası temasını, 2011 hazır giyim koleksiyonunda mimari görseller kullanarak perspektif etkisini de koleksiyonlarında ilk kez kullandığını belirtmiştir²²³ (Resim 183). 2012’de yılın genç tasarımcısı olarak “Elle Style Awards” ödülüne layık görülen tasarımcı, yenilikçi yönünü, baskı ve işlemlerinde gündelik nesnelere kullandığı koleksiyonları ile sürdürmüştür. 2012-13 sonbahar/kış koleksiyonunda tasarımcı “Pencil Dress” isimli giysisi ile deneysel arayışlarda bulunmuştur. Bu giysi, üzerinde yanılısama yaratacak biçimde helezonik şekilde bezenmiş gerçek kalemlerden oluşmaktadır.

²²³ <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2011-ready-to-wear/mary-katrantzou> (29 Aralık 2017).



Resim 183: Mary Katrantzou, 2011 yaz koleksiyonu.

Kaynak: Amanda Briggs, **Printed Textile Design**, London: Laurence King Publishing, 2013, s. 28.

Katrantzou, tasarımlarında dijital baskı kullanarak sağladığı göz yanılması günlük hayatta kullandığımız farklı malzemelere yer vererek devam ettirmiş ve koleksiyonlarındaki göz yanılmalarını yalnızca baskı ile kısıtlamamış el işçiliği kullanarak baskının da ötesine taşımıştır (Resim 184). Katrantzou'nun plastik kalemler ile tasarladığı bu eteğin işlemesi, Chanel'in Paris'teki Lesage işleme atölyesinde yapılmıştır. Lesage atölyesi daha önce 1930'larda Sürrealist tasarımcı Elsa Schiaparelli ile de çalışmış olsa da Katrantzou ile yaptığı bu işbirliğinde alışılmadık nesnelere kullandığı işlemeler atölye için de ilktir.²²⁴

Mary Katrantzou yalnızca işlemeler için değil yeni koleksiyonlar için de önemli markalar ile işbirliği yapmıştır. Swarovski, Longchamp, Moncler, Topshop, Cowshed ve Adidas Originals işbirliği yaptığı markalar arasındadır. Tasarımcının aynı zamanda New York Bale ve Paris Operası için hazırladığı kostümler, New York Metropolitan Museum of Art'ta sergilenmiştir.²²⁵

²²⁴ Fogg, s. 524.

²²⁵ http://www.londonfashionweek.co.uk/designers_profile.aspx?DesignerID=939 (29 Aralık 2017).



Resim 184: Mary Katrantzou, “Pencil Dress”, 2012-13 sonbahar/kış koleksiyonu.

Kaynak: Tamasin Doe, **The Print Revolution**, 1. Baskı, London: Goodman, 2013, s. 129.

Dijital baskıları ve renkli yüzeyleri imzası haline gelen Katrantzou’nun markası kurulduğundan itibaren marka üslubu incelendiğinde, 2014 yılı koleksiyonlarında renklerden arınmış, kalıp ve dokular ile yenilik arayışına girmiş bir marka yüzü görülmektedir. Bu yeni yaklaşımı uzun sürmese de renkli ve baskılı yüzeylere, o yıl için ara verdiğini söylemek mümkündür (Resim 185-186).



Resim 185: Mary Katrantzou, 2015 bahar koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2015-ready-to-wear/mary-katrantzou/slideshow/collection#1> (30 Aralık 2017).

Resim 186: Mary Katrantzou, 2015 koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2015-ready-to-wear/mary-katrantzou/slideshow/collection#9> (30 Aralık 2017).

Resim 187: Mary Katrantzou, 2017 bahar koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2018-ready-to-wear/mary-katrantzou/slideshow/collection#37> (1 Ocak 2018).

2017’de tasarladığı koleksiyonunda çocukluğuna gittiğini ifade eden tasarımcı 80’li yıllara ait renk ve form detaylarına yer verdiği ve bu döneme ait ipuçlarını, kendi baskı üslubu ile de birleştirdiği bir koleksiyon hazırlamıştır.²²⁶

Tasarımcı 2018 sonbahar kış/koleksiyonunda birbirinin anti estetiği iki farklı üslup olan, Bauhaus Modernizmi ve Victoria Döneminden ilham almıştır. 1800’lerin sonlarında ortaya çıkan Pointilizm’i, boncuk nakışlar ile ifade eden tasarımcı, aynı dönemde öne çıkan İran halı motiflerini ise ısı ile kıvrılan pullar ile giysiye işlemiş, Arts&Crafts desenlerini, Bauhaus’un grafikseliği ile birleştirmiştir.²²⁷ 21. yüzyılın ilk çeyreğindeki tasarım dilinin, zanaat ve dijitalin birleştiren yönünün öncü

²²⁶ <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2018-ready-to-wear/mary-katrantzou> (1 Ocak 2018).

²²⁷ <https://www.marykatrantzou.com/collections/autumn-winter-2018/> (19 Şubat 2018).

tasarımcılarından biri olan Katrantzou, 2018 sonbahar/kış koleksiyonunda, 20. yüzyılda zanaat ve teknolojiyi birleştiren akımları ele almıştır.



Resim 188: Mary Katrantzou, 2018 sonbahar/kış hazır giyim koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.marykatrantzou.com/collections/autumn-winter-2018/> (19 Şubat 2018).

Katrantzou tasarımlarının tamamında dijital baskı kullanarak günlük hayattan objeleri giysi kumaşına ve formuna taşımaktadır. Tasarımcı ilk koleksiyonunda parfüm şişelerini, daha sonra ayakkabı ve kol saati görsellerini, abajur gibi bir çok objeyi kadın bedeni ile birleştirmiştir. Dijital baskıdan aldığı yüksek performansla fotoğrafik baskılar elde eden tasarımcı, yüzeyde el işçiliği kullanarak çeşitli objeleri nakış gibi bezeme yöntemi ile de giysi üzerine taşımıştır. Tasarımcı, disiplinlerarası etkileşimden beslenerek hazırladığı koleksiyonlarında, geçmişten aldığı referansları çağdaş tasarım anlayışı ile yorumlamaktadır.



Resim 189: Mary Katrantzou, 2018 sonbahar/kış hazır giyim koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.marykatrantzou.com/collections/autumn-winter-2018/#backstage> (19 Şubat 2018).

4.2. SEÇİLEN GÜNCEL TASARIMCILARA BAKIŞ

Günümüzde giysi yüzey tasarımlarının değışen yüzünü tanımlayan, 21. yüzyılın ilk yıllarında markalaşmış isimlerin ele alındığı bu bölümde, formdan ziyade yüzey tasarımları ile öne çıkan, son dönemde yayınlanan kaynaklardaki ortak isimlerden belirlenmiş olan yeni nesil tasarımcılarının üslupları, koleksiyonlarından seçilen iki örnekle anlatılmaktadır.

4.2.1. Bora Aksu

İzmir doğumlu Bora Aksu, Central Saint Martins'de moda eğitimi almıştır ve Londra odaklı çalışmaya devam etmektedir. Tasarımcının, 2002 yılında sunduğu mezuniyet projesi Dolce & Gabbana markasının kurucu tasarımcıları Domenico Dolce (1958) ve Stefano Gabanna (1962) tarafından beğenilmiş ve ilham kaynağı olmak üzere satın alınmıştır.²²⁸ Mezuniyet projesinden sonra kendi markasını kuran Aksu, İngiltere Moda Konseyi'nin, London Fashion Week'e katılmasını istediğı isimler listesine, kısa sürede adını yazdırmayı başarmıştır.²²⁹ 2004 ve 2005 yıllarında üst üste "New

²²⁸ <https://boraaksu.com/biography/> (20 Kasım 2017).

²²⁹ <http://voguekimkimdir.com/projects/bora-aksu/> (20 Kasım 2017).

Generation Prize” ödülüne layık görülen tasarımcı, Converse, Adidas, Topshop gibi uluslararası bir çok marka ile ortak çalışmalar yapmıştır.²³⁰



Resim 190: Bora Aksu, “London Fashion Week” 2013 bahar koleksiyonu.

Kaynak:<http://www.livingly.com/runway/London+Fashion+Week+Spring+2013/Bora+Aksu/Details/a0EI-yu5aRi> (27 Kasım 2017).

Aksu tasarımlarına geçmiş dönemlerden aldığı ilhamı, renk ve kumaşlara yansıtırken, giysi kalıplarında yumuşak geçişlere sahip kesimler kullanmaktadır. Koleksiyonlarında pembe, kahverengi, gri, sarı ve siyah tonlarını tercih eden tasarımcı, pastel tonlarla kendini ifade etmektedir. Aksu imzası haline gelen, el çizimlerini, koleksiyonlarında giysi yüzeylerine katmanlar halinde dijital baskı ya da nakış ile taşımaktadır. Tasarımcı şifon, tül ve dantel kumaşları koleksiyonlarında sıkça kullanırken yakaladığı naif bütünlüğü, fırırlar ile hareketlendirerek üç boyutlu yüzeyler elde etmektedir.

²³⁰ Marta R. Hidalgo, **The Sourcebook of Contemporary Fashion Design**, 1. Basım, Spain: Collins Design, 2010, s. 168.



Resim 191: Bora Aksu, 2017-18 sonbahar/kış hazır giyim koleksiyonu.

Kaynak: <https://boraaksu.com/collections/autumn-winter-2017-18/#grid-view> (28 Kasım 2017).

4.2.2. Christopher Kane

1982 İskoçya doğumlu Christopher Kane, Central Saint Martins’de moda eğitimi almıştır. Mezuniyet koleksiyonu ile İtalyan modacı Donatella Versace’nin (1955) dikkatini çekmeyi başarmış olan Kane, 2006 yılında aynı koleksiyon ile “Harrods Design Ödülü”ne layık görülmüştür.²³¹ Versage için çalışmaya başlayan tasarımcı, 2007 yılında Topshop mağzaları için de koleksiyon hazırlamıştır. “Scots Fashion Awards” ve “British Fashion Awards” ödüllere layık görülen Kane, 2006’da kurduğu markasının % 51’ini Fransız markası Pinault-Printemps-Redoute’e devretmiştir.²³²

²³¹ <http://www.vogue.co.uk/article/christopher-kane-biography> (30 Kasım 2017).

²³² <http://www.famousfashiondesigners.org/christopher-kane> (30 Kasım 2017).



Resim 192: Christopher Kane, 2015 sonbahar hazır giyim koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2015-ready-to-wear/christopher-kane/slideshow/collection> (18 Kasım 2017).

Renk, desen ve kullandığı dokular ile yüzeyde yakaladığı hareketliliği, bedene uyumlu hale getirmek konusunda başarılı bir tasarımcı olan Christopher Kane, içinde bulunduğumuz yüzyılın yaratıcı tasarımcılarından biridir. Tasarımcı, koleksiyonlarında genellikle; deri, organze ve endüstriyel dantel kumaşlar kullanmıştır. Bunun yanı sıra, tığ ile yapılmış el örgüsü danteller kullanarak hazırladığı koleksiyonlarından, geleneksel olana ve zanaata verdiği önem de fark edilmektedir. Kane tekstil malzemesi olmayan plastik yüzeyler ve metalik görünümlü kumaş boyaları kullanarak, farklı birliktelikler yakalamakta, sürekli arayış içerisinde olduğunu yansıtan giysi yüzeyleri tasarlamaktadır.



Resim 193: Christopher Kane, “London Fashion Week”, 2014 koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/designer/christopher-kane> (18 Kasım 2017).

4.2.3. Erdem Moraliolu

1978 yılında Montreal’de doğmuş olan Erdem Moraliolu, Ryerson Üniversitesi’nde moda eğitimi almış daha sonra Vivienne Westwood’un yanında staj yapmıştır. 2000’de moda üzerine yüksek lisansını Royal College of Art’ta tamamlayan tasarımcı, 2005 yılında Londra’da kendi markasını kurmuştur.²³³

²³³ <http://www.vogue.co.uk/article/erdem-moralioğlu-biography> (20 Kasım 2017).



Resim 194: Erdem Moraliolu, 2012 sonbahar koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2012-ready-to-wear/erdem> (1 Aralık 2017).

Mekanik çağdaki romantik tarafı yakalayan Moraliolu, örgü, desen ve doku içeren tasarımlar yapmaktadır.²³⁴ Moraliolu, zengin renkli dijital baskılar ve yenilikçi dantelli giysiler ile ön plana çıkmıştır. Tasarımcının giysilerine el ile işlenmiş detaylar, boyamalar eklemesi, onlara daha doğal bir görünüm kazandırmaktadır.

²³⁴ Doe, s. 150.



Resim 195: Erdem Moraliolu, 2011 bahar koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2011-ready-to-wear/erdem/slideshow/collection#7> (1 Aralık 2017).

4.2.4. Dries van Noten

1958 yılında Antwerp’de doğan Dries van Noten, Antwerp Royal Academy’de moda eğitimi görmüştür. 1986’da kendi markasını kurmadan önce moda danışmanlığı yapan Noten, bir çok tasarım ödülü almıştır. 2008’de “Council of Fashion Designers of America” tarafından, “International Designer of the Year Award” ödülü verilen Dries van Noten, aynı yıl, Londra’daki RSA Yönetim Kurulu tarafından da “Royal Designer for Industry” ödülüne layık görülmüştür.²³⁵

²³⁵ <http://www.driesvannoten.be/biography/> (1 Aralık 2017).



Resim 196: Dries van Noten, 2014 yaz koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2014-ready-to-wear/dries-van-noten/slideshow/collection#48> (2 Aralık 2017).

Noten'in tasarımları genellikle bir kaç kat kumaşın, üst üste gelmesi ile oluşmaktadır. Dönemleri bir araya getirip kendine özgü bir üslup ile akıcı renk birliktelikleri elde eden tasarımcı, tek bir konuda sabit kalmak yerine baskı ve renklerin varyasyonlarını sunduğu koleksiyonlar hazırlamaktadır.



Resim 197: Dries van Noten, 2016 yaz koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2016-ready-to-wear/dries-van-noten/slideshow/collection#25> (3 Aralık 2017).

4.2.5. Giles Deacon

1969 yılında doğan Giles Deacon, Central St Martins’de moda eğitimi almıştır. Deacon, Paris’te Jean-Charles de Castelbajac’da iki yıl görev yaptıktan sonra, birçok moda kuruluşuna, marka danışmanlığı yapmıştır. 1998’de İngiltere’ye dönen Deacon, küçük firmalara tasarım yapmıştır. 2003’te Central St Martins’deki sınıf arkadaşları ile birlikte ortak bir stüdyo kurarak Giles markasının açılışını yapmıştır.²³⁶

²³⁶ <http://www.vogue.co.uk/article/giles-deacon-biography> (10 Aralık 2017).



Resim 198: Giles Deacon, 2013 sonbahar/kış koleksiyonu.

Kaynak: <http://www.vogue.co.uk/shows/autumn-winter-2013-ready-to-wear/giles/collection>
(10 Aralık 2017).

Mizahi bir çizim dili olan tasarımcı, detaycı çalışma üslubu ile hazırladığı giysi yüzeylerinde, genellikle saten kumaşın ve dijital baskının akıcı görüntüsünü kullanmaktadır.



Resim 199: Giles Deacon, “couture” koleksiyonu.

Kaynak: <http://giles-deacon.com/couture> (17 Aralık 2017)

4.2.6. Cristina Peral

Madrid’de yaşayan İspanyol asıllı tasarımcı Cristina Peral, moda üzerine, ESME (Escuela de Moda) ve “School of Fashion and Business” isimli iki ayrı okulda master yapmıştır. Aldığı moda eğitimlerinden sonra, “IED-Istituto Europeo Design”da çalışmalarını sürdüren tasarımcı kısa zamanda en iyi genç yetenekler arasına girmeye hak kazanmıştır.²³⁷ 2013 yılında “Vogue Italia Talents”, “Best Personal Sustainability”, “Best Experiments With Texture” gibi ödüllere sahip olan tasarımcı “Green Fashion” yarışmasına katılmak üzere seçilmiştir.²³⁸

²³⁷ <http://lamodachannel.eu/cristina-peral/> (11 Ocak 2018).

²³⁸ <http://www.cristinaperal.com/p/prizes-and-mentions.html> (11 Ocak 2018).



Resim 200: Cristina Peral, “Utopia” koleksiyonu, 2014.

Kaynak: <http://cristinaperalcollections.blogspot.com.tr/> (12 Ocak 2018)

Geleneksel olmayan teknikler ile yeni kişisel yöntemler geliştirerek deneysel giysi yüzeyleri tasarlayan Peral’ın²³⁹, tasarımlarında çeşitli malzemeler ile çalıştığı ve ağırlıklı olarak el nakışı kullanarak dokulu yüzeyler yaptığı görülmektedir. Tasarımcı mix teknik tercih ederek hazırladığı giysi koleksiyonlarının yanı sıra, çizimleri üzerine uyguladığı kendine özgü işlemler ile sanatsal tekstil yüzeyleri de tasarlamaktadır. Yenilikçi yaklaşıma sahip olan Peral, 3D baskıyı kullanarak, kendine özgü yeni teknikler geliştirdiği ve sürdürülebilir moda destek verdiği çalışmalarına devam etmektedir.

²³⁹ <http://www.cristinaperal.com/p/bio.html> (11 Ocak 2018).



Resim 201: Cristina Peral, “Animal Nature” koleksiyonu.

Kaynak: <http://cristinaperalcollections.blogspot.com.tr/p/animal-nature.html> (12 Ocak 2018).

4.2.7. Holly Fulton

Londra’da yaşayan, İskoçya doğumlu Holly Fulton, “Royal College of Art”da eğitim almıştır. 2009 yılında kendi markasını kuran tasarımcı, maximalist sanat yaklaşımı ile itici büyük ve süslemeci desenlerini dikkat çekici yapmayı başarmış, “British Fashion Award”, “ELLE New Designer”, “Scottish Fashion Awards” ve “Innovator of the Year 2016” gibi çeşitli ödüllere sahip olmuştur.²⁴⁰

²⁴⁰ http://www.londonfashionweek.co.uk/designers_profile.aspx?DesignerID=1191 (15 Ocak 2018).



Resim 202: Holly Fulton, 2013 sonbahar koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2013-ready-to-wear/holly-fulton/slideshow/collection#6> (20 Aralık 2017)

Fulton, 2007 yılındaki mezuniyet projesinde lazer kesimden yararlandığı²⁴¹ ilk koleksiyonundan itibaren, çağın olanaklarından faydalanarak Art Deco üslubunu ve Bauhaus şekillerini kullanmış, manipüle edilmiş baskılı kumaştan giysiler hazırlamıştır.²⁴² Fulton'ın, karmaşık ve renkli desenlerin içinde, mizahi görsellerin de yer aldığı dijital baskılarının desenlerinde, ayna etkisini sıkça kullandığı görülmektedir. Tasarımcının lüksü simgeleyen grafiksel motif bezemeleri ve giysi yüzeyinde birkaç katmandan oluşan yenilikçi el işçilikleri çağdaşları arasında onun kolayca ayırt edilmesini sağlamaktadır.

²⁴¹ Fogg, s. 491.

²⁴² Doe, s. 91.



Resim 203: Holly Fulton, 2013 sonbahar koleksiyonu.

Kaynak: Tamasin Doe, **The Print Revoution in the Digital Age**, London: Goodman, 2013, s. 94.

4.2.8. Peter Pilotto

2004 yılında Antwerp'deki moda eğitiminden mezun olan Peter Pilotto, aynı okulda birlikte eğitim aldığı arkadaşı Christopher De Vos ile birlikte 2007'de "De Vos" isimli ortak bir marka kurmuştur.²⁴³ De Vos çıkış yaptığı dijital baskılı koleksiyon ile dikkat çekmiş ve aynı başarıyı sürdürerek, "British Fashion Council", "Swarovski Emerging Talent Award", "Fashion Forward Prize" gibi birçok ödüle layık görülmüştür.²⁴⁴

²⁴³ Doe, s. 159.

²⁴⁴ http://www.londonfashionweek.co.uk/designers_profile.aspx?DesignerID=395 (4 Ocak 2018).



Resim 204: Peter Pilotto, 2015 ilkbahar/yaz koleksiyonu.

Kaynak: <http://www.vogue.co.uk/shows/spring-summer-2015-ready-to-wear/peter-pilotto/collection> (3 Ocak 2018).

İkilinin, marka kuruluşundan itibaren koleksiyonlarının yüzey çalışmalarında desen, doku ve renk birlikteliklerinden aldıkları ilhamı el işçiliği ile destekledikleri, dijital baskı, dantel ve nakış ağırlıklı tasarımlar yaptıkları görülmektedir.



Resim 205: Peter Pilotto, 2017 ilkbahar/yaz koleksiyonu.

Kaynak: <http://www.vogue.co.uk/shows/spring-summer-2017-resort/peter-pilotto/collection>
(3 Ocak 2018).

4.2.9. Simone Rocha

1986 Dublin doğumlu Simone Rocha, 2008 yılında “Fashion from The National College of Art and Design”dan mezun olduktan sonra, 2010 yılında “Central Saint Martin’s College”de moda yüksek lisansına devam etmiştir. Henüz kendi markası kurulmadan 2010 yılında London Fashion Week’te yer alan tasarımcı, 2013’te “British Fashion Awards Emerging Talent” ve 2014’te “The New Establishment Awards” ödülleriyle sahne almış 2015’te Londra’da markasının kapılarını açmıştır.²⁴⁵

²⁴⁵ <http://simonerocha.com/bio/> (13 Ocak 2018).



Resim 206: Simone Rocha, 2012 sonbahar koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2012-ready-to-wear/simone-rocha/slideshow/collection#23> (13 Ocak 2018).

Rocha, London Fashion Week’te sunduğu ilk koleksiyonunda PVC elbiseler ile üzerine yerleştirdiği el örgüsü püsküllü parçaların malzeme birlikteliklerini vurgulayan giysi yüzeyleriyle dikkat çekmeyi başarmıştır²⁴⁶ (Resim 206). Koleksiyonlarında ağırlıklı olarak siyah ve beyaz rengi tercih ederken şeffaflığı da kullanan tasarımcı, dijital baskıya minimal oranda yer vermekte, yüzeyde firfir, püskül gibi detaylar ile hareketli görseller yaratmaktadır. Giysi yüzeylerinde, tığ işi dantel, el işi örgü, kürk, şifon tül ve PVC gibi farklı malzemeleri bir arada kullanan ve bu malzemeler ile yenilikçi yüzeyler yaratan Roche, yılda iki koleksiyon sunmaktadır.

²⁴⁶ <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2012-ready-to-wear/simone-rocha> (13 Ocak 2018).



Resim 207: Simone Rocha, 2016 bahar koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2016-ready-to-wear/simone-rocha/slideshow/collection#32> (13 Ocak 2018).

4.2.10. Masha Reva

Sanatçı bir aileye sahip olan Ukraynalı tasarımcı Masha Reva, 1987 Odessa’da dünyaya gelmiştir. Erken yaşta sanata ilgi duymaya başlamış olan Reva, 17 yaşında yaptığı Londra gezisi sonrasında giysi tasarımcısı olmaya karar vermiştir.²⁴⁷ Central Saint Martins College of Art and Design’da moda eğitimi alan tasarımcı, 2010 yılında kendi markasını kurmuştur.²⁴⁸ Mezuniyet koleksiyonunda termoplastik malzemeler ve dijital baskı kullanan tasarımcı, eskiz ve çizime duyduğu ilgi nedeni ile çalışmalarında dijital baskı ağırlıklı çalıştığını belirtmiştir.²⁴⁹

²⁴⁷ Doe, s. 171.

²⁴⁸ <https://www.notjustalabel.com/designer/masha-reva> (20 Ocak 2018).

²⁴⁹ <http://www.mashareva.com/main/index.php?fashion/ma-collection-central-saint-martins/> (20 Ocak 2018).



Resim 208: Masha Reva, “Botanical” koleksiyonu, 2012.

Kaynak: <http://www.mashareva.com/main/index.php?/fashion/masha-reva-x-sndct/> (20 Ocak 2018).

Ukrayna’ya ait geleneksel izleri ve yaşanan olayları koleksiyonlarında tema olarak ele alıp mizahi bir yaklaşımla yorumlayan Reva, el çiziminden vazgeçmeden, dijital baskı kullanan, yüzeyde desen ve doku ağırlıklı bir üsluba sahip 21. yüzyıl tasarımcıları arasında yer almaktadır.



Resim 209: Masha Reva, “International Fashion Showcase”, 2016 koleksiyonu.

Kaynak: <http://www.mshareva.com/main/index.php?/installation-for-ifs-2016-london-uk/>
(20 Ocak 2018).

SONUÇ

Tekstil yüzey tasarımı, lifin iplik haline getirilmesinden, kumaş üretim aşamalarına, renklendirilmesinden, desenlendirilmesine kadar süren ve kendi içinde çeşitlenmekte olan birçok aşamayı kapsayan geniş bir kavramdır. Bu çalışmada “tekstil yüzey tasarımı kavramı”, 20. yüzyıldan günümüze değişim gösteren kadın giyim tasarımı ekseninde, “yalnızca giysi yüzeyinin dekore edilmesi” olarak incelenmiştir.

Tekstil yüzey tasarımında kullanılan el sanatları, baskı yöntemleri ve özel baskı stilleri, giysi yüzeyleri bağlamında ele alınmıştır. Bu işlemlerin geçmişten günümüze uygulanış yöntemleri ve değişimleri anlatılmıştır. Tekstilde yaşanan Endüstri Devrimi'nin, yüzey tasarımına yansımaları; tasarım hareketleri, savaş yılları ve teknolojik ilerlemeler doğrultusunda incelenmiştir. Tekstil yüzey tasarımında yaşanan değişimler, 20. yüzyıldan günümüze öne çıkan tasarımcı çalışmaları üzerinden anlatılarak, tasarım dilinin nasıl evrildiği görseller ile örneklendirilmiştir. Son olarak içinde bulunduğumuz 21. yüzyıldan seçilen güncel tasarımcıların çalışmaları, dönemin giysi yüzeyleri ve tasarım algısı hakkında bir izlenim oluşturmak adına verilmiştir.

Endüstri Devrimi ile başlayan makineleşme, insanın içinde yaşadığı dünyaya ait algılarını değiştirmiş, buna bağlı olarak toplumsal yapısını dönüştürmüştür. Hızla gelişen dünyayı, eserlerine yansıtan sanatçıların, sorgulamaları ile 19. yüzyılda sanatsal değişimler yaşanmıştır. Gerçekliğe ait algının yıkılması ile görme biçimlerini değiştirme çabasına giren sanatçıların, 20. yüzyılın sanat ve tasarım dilini oluşturdukları görülmektedir. 19. yüzyılda giyim tasarımında, kadın bedenindeki yapay görünüm, 20. yüzyılın başlarında da kum 'saati formu' ile devam etmiştir. Yüzey de ise doğayı soyutlayan sanat akımları öne çıkmış, uzayan bitkisel formlar yüzyılın ortalarına doğru yerini geometrik desenlere bırakmıştır. Yaşanan savaşların ve teknolojinin de etkisi ile değişen toplum, bulunan yeni malzemeler, bugünkü bilinen anlamda tasarım kavramının olduğu Bauhaus ve deneysel malzeme birliktelikleri, sanat akımlarını etkilemiş ve sanat akımlarından da etkilenmiştir.

20. yüzyıldan bugüne, bilim tasarım ve teknoloji arasındaki bağlantılar, geliştirilen tasarım programları; toplumun anlayış ve ifade biçimlerini değiştirmiş, sanat

ve tasarım alanında yapılan çalışmaları etkilemiştir. 20. yüzyılın sonlarından itibaren dijital yeniliklerin kullanılmaya başlanması ile yüzeyde basılı desen algısı kırılmış, sanal tasarım ve sunum olanakları tasarımcılar tarafından sorgulanmıştır. Dijital dünya, hız, tüketim gibi olgular ön plana çıkarken, yavaş moda geri dönüş ve teknolojinin sebep olduğu çevresel sorunlar gibi kavramlar da bu olguların ardından gelmiştir.

Çalışma içerisinde ele alınan tasarımcı örnekleri ile tekstil yüzey tasarımının 20. yüzyıldan bugüne değişimi anlatılırken, tasarımın teknolojik bağlamda gelişmesinin, yüzeyde hızlı sonuçlar alınmasını sağladığı ancak tasarımcıların tek tipleşmeye 'karşı' geliştirdikleri tutum ile koleksiyonlarında zanaata yöneldikleri görülmektedir. Bugün giysinin tamamı 3D ile yazdırılabilecek olanaklara sahip olursa da fazla tercih edilmemektedir. Tasarımcılar; zanaatın ifade biçimini, 3D ile yazdırılmış giysi parçalarının, yüzeyde birleştirilmesinde kullanarak makine işçiliğini daha estetik bir seviyeye ulaştırmışlardır. Bu yaklaşımı, 19. yüzyılda makineleşmeye karşı duran Arts & Crafts hareketini özümsemiş, Bauhaus tasarım anlayışındaki sanat, zanaat ve makine birlikteliğini örnek almış ve dijitalin hızını bu geçmişe eklektik olarak bağlamış 'yeni yüzyıl'ın ifade biçiminin başlangıcı olarak yorumlamak mümkündür. Tekstil yüzeylerinin dekore edilmesi, tekstilin evrimi boyunca farklı anlatım biçimleri oluşturarak günümüze ulaşmıştır. Bu çalışmada, 20. yüzyıldan günümüze yaşanan süreçteki değişen tasarım dili ele alınarak, hiçbir zaman sabit kalmayacak olan estetik anlayış ve yüzey tasarımı konusunda yapılacak çalışmalara bir basamak oluşturması amaçlanmıştır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Alford, Holly Price ve Stegemeyer, Anne. **Who's Who in Fashion.** USA. : Fairchild Books, a Division of Conde Nast Publications, 2010.

Barandstatter, Christian. (Ed.). **Vienna 1900 and the Heroes of Modernism.** London: Thames & Hudson, 2006.

Blackman, Cally. **Modanın Tarihi: 1900'den Bugüne.** Onur Kaftanoğlu (çev.). İstanbul: Kerasus, 2013.

Braddock, Sarah E. ve O'Mahony, Marie, **Techno Textiles Revolutionary Fabrics For Fashion and Design,** London, Thames&Hudson, 2001.

Bridgman, Roger. **1000 Invention and Discoveries.** NewYork: Dorling Kindersley, 2014.

Briggs-Goode, Amanda. **Printed Textile Design.** London: Laurence King Publishing, 2013.

Celbiş, Ümit, Artun, Ali. ve Aliçavuşoğlu, Esra (hızl.). **Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı** içinde (s. 169-181). İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.

Clarke, Simon. **Print: Fashion, Interiors, Art.** London: Laurence King, 2014.

Claypool, Mollie ve Judah, Hettie. (Ed.). **Pattern 100 Fashion Designers 10 Curators.** Phaidon Press, 2013.

Connellan, Lise. (Ed.), **Iris van Herpen.** Groninger Museum-Bai Publishers, 2012.

Davies, Hywel. **British Fashion Designers.** London: Laurence King, 2009.

Dempsey, Amy. **Modern Çağda Sanat.** Osman Akınhay (çev.). İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları, 2007.

- Dereboy, Elif Jülide. **Moda&100 Yılın Moda Tasarımcıları.** İstanbul: Format, 2008.
- Doe, Tamasin. **The Print Revolution: In The Digital Age.** London: Goodman, 2013.
- Dölen, Emre. **Tekstil Tarihi.** İstanbul: Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Yayınları, 1992.
- Eiseman, Leatrice ve Cutler, E.P. **Pantone on Fashion: A Century of Color in Designe,** Chronicle Books, 2014.
- Fogg, Marnie. (Ed.). **Modanın Tüm Öyküsü.** Emre Gözgülü (çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi. 2014.
- Friedman, Pailes Rebeccah. **Smart Textiles.** London: Laurence King, 2016.
- Gönül, Macide. **Türk Elişeri Sanatı:16.-19. Yüzyıl.** Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Hardy, Alain Rene. **Art Deco Textiles: The French Designers.** London: Thames&Hudson, 2006.
- Harris, Jennifer. **5000 Years of Textile.** London: The British Museum Press, 2006.
- Hidalgo, R. Marta. **The Sourcebook of Contemporary Fashion Design.** Spain: Collins Design, 2010.
- Jackson, Lesley. **20th Century Pattern Design.** New York: Princeton Architectural Press, 2002.
- Jackson, Lesley. **Twentieth-Century Pattern Design:Textile&Walpaper Pioneers.** New York: Princeton Architectural, 2002.
- Jones, Terry. **100 contemporary Fashion Designers.** Köln: Taschen, 2003.
- Joyce, Carol. **Textile Design: The Complete Guide to Printed Textiles for Apparel and Home Furnishing.** New York: Watson-Guptil,1993
- Karadağ, Recep. **Doğal Boyamacılık.** Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2007.

Kawamura, Yuniya. **Moda-loji: Moda Çalışmalarına Giriş**. Şakir Özüdoğru (çev.). İstanbul: Ayrıntı, 2016.

Kaya, Reyhan. **Türk Yazmacılık Sanatı**. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1974.

Knox, Kristin. **Alexander McQueen**, London: A&C Black, 2010.

Köksal, Aykut. **Modern Mimarlığın Öncüleri-Walter Gropius ve Bauhaus**. Boyut Yayın Grubu, 2002.

Marianne, Aav. (Ed.). **Marimekko: Fabrics, Fashion, Architecture**, Italy: Yale University New Haven and London, 2012.

Martin, Richard. **Fashion and Surrealism**. London: Thames&Hudson, 1990.

Orsborne, Amy (Ed.). **Moda: Geçmişten Günümüze Giyim Kuşam ve Stil Rehberi**. Duygu Özen (çev.). İstanbul: Kaknüs Yayınları. 2013.

Polan, Brenda ve Tredre, Roger. **The Great Fashion Designers**. New York: Berg, 2009.

Roth, Astrid (Ed.). **Fashion: The Century of the Designer: 1900-1999**, Italy: Könemann Verlagsgesellschaft, 2000.

Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. “Yüzey”, İstanbul: Remzi Kitapevi, 1999.

Seeling, Charlotte. **Fashion: 150 Years : Couturiers, Designers, Labels**. H.F.Ullman, 2014

Tanilli, Server. **Uygarlık Tarihi**. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları, 2016.

Tekstil Terimleri Sözlüğü. “İşleme”, İstanbul: Boğaziçi Yayın Evi, 2002.

Troy, J. Nancy. **Coture Culture:A Study in Modern Art and Fashion**. London: The MIT Press, 2003.

Tunalı, İsmail. **Tasarım Felsefesine Giriş**. 2. Basım. İstanbul: Yapı Yayıncılık, 2004.

Uygur, Ayşe ve Yüksel, Dilek. **Tekstil Baskı Stilleri**, İstanbul: Bayko, 2013.

Waquet, Dominique ve Laporte, Marion. **Moda**. Işık Ergüden (çev.), Ankara: Dost Kitapevi, 2011

Weltge, Sigrid Wortmann. **Bauhaus Textiles Women Artist and the Weaving Workshop**. London: Thames and Hudson, 1993.

Yapp, Nick. **1900'ler: Fotoğraflarla 20. Yüzyılın Sosyal Tarihi**. Zeynep Sırer (çev.). İstanbul: Literarür Yayıncılık, 2005.

Yapp, Nick. **1930'lar: Fotoğraflarla 20. Yüzyılın Sosyal Tarihi**. Rahmi Ögdül. (çev.). İstanbul: Literarür Yayıncılık, 2005.

Yapp, Nick. **1960'lar: Fotoğraflarla 20. Yüzyılın Sosyal Tarihi**. Rahmi Ögdül (çev.). İstanbul: Literarür Yayıncılık, 2005.

Yapp, Nick. **1970'ler: Fotoğraflarla 20. Yüzyılın Sosyal Tarihi**. Sema Bulutsuz. (çev.). İstanbul: Literarür Yayıncılık, 2005.

Yapp, Nick. **1980'ler: Fotoğraflarla 20. Yüzyılın Sosyal Tarihi**. Banu Karaçam. (çev.). İstanbul: Literarür Yayıncılık, 2005.

Sürekli Yayınlar

Acar, Sedef. “Jack Lenor Larsen: İç Mekân Tekstili Tasarımında Bir Öncü”, **İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi**, Cilt:3 Sayı.7, 2013, ss. 81-91.

Akbostancı, İdil . “20. ve 21. Yüzyıllarda Tekstil Baskı Tasarımı ve Üretiminin Değişen Tanımı”, **Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi**, Sayı.5, Kasım 20014, ss. 31-41.

Alyanak, Şermin, “Marimekko: Fin Tekstildcileri”, **Arredamento Mimarlık Dergisi**, Sayı.137, Haziran 2001, ss. 114-119.

Alyanak, Şermin. “Bauhaus Dokuyor: Bauhaus’un Tekstil Atölyeleri”, **Arredamento Mimarlık Dergisi**, Sayı.108, Kasım 1998, ss. 114-119.

Day, Susan, “Sonia Delaunay and Orphic Cubism” **Halı Dergisi**, Sayı.136, Eylül-Ekim 2004, ss. 76-86.

Erdem İşmal, Özlenen. “Boyarmadde Endüstrisinin Öncüsü: Bir Bilim Adamı ve Entelektüel Olarak Sir William Henry Perkin”, **Yedi Dergisi**, Sayı.6, Temmuz 2011 ss. 23-31.

Gür Üstüner, Semra. “Tekstil Tasarımında Yenilik: Marimekko Örnek Çalışması”, **ITCC 2015 Kongre Kitapçığı**, ss. 39-42.

Gür Üstüner, Semra. “Tekstil Tasarımında Yüzyıllık Etki Lucienne Day”, **ART-E Dergisi**, Cilt.10, Sayı.19, Mayıs-Haziran 2017, ss. 307-334.

Gür Üstüner, Semra. “Tekstilde Sanat ve Tasarımın Endüstri ile Buluşması: Bauhaus Dokuma Atölyesi”, **Sobider Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı.19, Ocak 2018, ss. 235-252.

Kalkan, Ayşegül ve Altinkurt, Lale. “Günümüz Sanat Ortamında Çağdaş/ Güncel Sanat Yaklaşımlarına İlişkin Sanatçı, Eleştirmen ve Sanat Galeristilerinin Görüşleri”, **Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı. 34, Aralık 2012, ss. 125-135.

Özkaraman Şen, Meltem. “Modernizmin Öncüsü Bauhaus ve Ürün Tasarımına Etkileri”, **Evdeyiz: Ev, Dekorasyon ve Tasarım Dergisi**, Sayı.9, Şubat Mart Nisan 2010, ss. 108-113.

Türkmen, Nesrin. “Sürdürülebilir Bir Tekstil Endüstrisi İçin “Yavaşlık” ve Alternatif Üretim Modelleri”, **Akdeniz Sanat Dergisi**, Sayı.8, Ekim 2012, ss. 59-61.

Yıldırım, Leyla. “Sanat-Zanaat Buluşması ve Wiener Werkstatte Tekstilleri”, **Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi**, Sayı.8, Aralık 2011, ss. 105-122.

Yıldırım, Leyla. “Tekstil Tasarımında Bir İlk: Sonia Delanuay”, **Yedi**, Sayı.4, Temmuz 2010, ss. 63-73.

Diğer Kaynaklar

Akbostancı, İdil. “Plastik Sanatlarda Tekstilin Yeri”, **Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi**, Marmara Üniversitesi GSE, 1999.

Çevikoğlu, Pınar. “20. yy’ın Başlangıcından Günümüze Avrupa’da Giysi Kumaşlarındaki Çiçek Desenleri”, MÜGSE, **Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi GSE, 2016.

Denizel, Meyzi. “Tekstilde Transfer Baskı ve Tasarıma Etkileri”, **Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Mimar Sinan Üniversitesi SBE, 2011.

Günay, Ayşe. “Çağdaş Giysi Tasarımında Sanatsal Biçim Arayışları”, Issey Miyake ve Kuşağı Örneğinde, **Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Marmara Üniversitesi GSE, 2009.

Gür, Semra. “Tekstilde Yüzey ve Yapı Oluşturma Yöntemi Olarak; Keçeleştirme”, **Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Marmara Üniversitesi GSE, 2008.

Turgut, Güne Dilek. “Teknolojik Koşulların Modaya Olan Etkileri”, **Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. Mimar Sinan Üniversitesi SBE, 2010.

Yapıcı, Meltem. “Giyimde Pop-Art”, **Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Marmara Üniversitesi GSE, 2005.

Yüksel, Dilek. “Farklı Özelliklerdeki Tekstil Desenlerinin Günümüzdeki Baskı Stilleri ile Basılması”, **Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Marmara Üniversitesi GSE, 2009.

İnternet Kaynakları

An introduction to 1960s fashion (t.y.)

<https://www.vam.ac.uk/articles/an-introduction-to-1960s-fashion> (7 Aralık 2017).

Background Iris van Herpen (2015).

<http://en.vogue.fr/vogue-list/thevoguelist/iris-van-herpen/1181> (12 Eylül 2017).

Basso&Brooke 2005 RTW (t.y.)

<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2005-ready-to-wear/basso-brooke> (27 Eylül 2017).

Basso&Brooke 2009 RTW (t.y.)

<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2009-ready-to-wear/basso-brooke> (28 Eylül 2017).

Basso&Brooke 2010 RTW Fall (t.y.)

<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2010-ready-to-wear/basso-brooke> (30 Eylül 2017).

Basso&Brooke 2010 RTW Spring (t.y.)

<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/basso-brooke> (30 Eylül 2017).

Basso&Brooke 2010 (2009).

<https://www.vogue.com/fashion-shows/resort-2010/basso-brooke> (30 Eylül 2017).

Bora Aksu (t.y.)

<http://voguekimkimdir.com/projects/bora-aksu/> (20 Kasım 2017).

Bora Aksu Biography (t.y.)

<https://boraaksu.com/biography/> (20 Kasım 2017).

Celebrating Claire McCardell 1998.

<http://www.nytimes.com/1998/11/17/style/celebrating-claire-mccardell.html> (2 Aralık 2017).

Cristina Peral Biography (t.y.)

<http://www.cristinaperal.com/p/bio.html> (11 Ocak 2018).

Cristina Peral Prizes and Mentions (t.y.)

<http://www.cristinaperal.com/p/prizes-and-mentions.html> (11 Ocak 2018).

Cristina Peral (t.y.)

<http://lamodachannel.eu/cristina-peral/> (11 Ocak 2018).

Christopher Kane (t.y.)

<http://www.famousfashiondesigners.org/christopher-kane> (30 Kasım 2017).

Christopher Kane Biography (t.y.)

<http://www.vogue.co.uk/article/christopher-kane-biography> (30 Kasım 2017).

Corsets in the Early 20th Century (t.y.).

<http://www.vam.ac.uk/content/articles/c/corsets-early-20th-century/> (27 Kasım 2017).

Costume Institute exhibition, Schiaparelli and Prada, (2012).

<https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/impossible-conversations/introduction> (27 Aralık 2017).

Dries van Noten Biography (t.y.)

<http://www.driesvannoten.be/biography/> (1 Aralık 2017).

Elsa Schiaparelli (2012) (t.y.).

<http://www.vogue.co.uk/article/elsa-schiaparelli> (10 Kasım 2017).

Elsa Schiaparelli (t.y.).

<http://www.vogue.co.uk/article/elsa-schiaparelli> (16 Kasım 2017).

Elsa Schiaparelli, Pagan (t.y.).

<http://collections.vam.ac.uk/item/O88472/pagan-evening-ensemble-elsa-schiaparelli/>
(17 Kasım 2017).

Erdem Moralioglu (t.y.).

<http://www.vogue.co.uk/article/erdem-moralioğlu-biography> (20 Kasım 2017).

Evening jacket (t.y.).

<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2009.300.1354/> (17 Kasım 2017).

Exhibition: 'they exhibition: sonia delaunay' at tate modern, London (t.y.).

<https://artblart.com/tag/le-ptit-parigot-rene-le-somptier/> (8 Eylül 2017).

Fashion and Accessories of the 1950's (t.y.).

<http://www.thepeoplehistory.com/50sclothes.html> (6 Aralık 2017).

Giles Deacon Biography (2008).

<http://www.vogue.co.uk/article/giles-deacon-biography> (10 Aralık 2017).

Hamish Morrow & UVA (t.y.).

<https://collectiftextile.com/hamish-morrow-uva/> (16 Ocak 2018).

Holly Fulton (t.y.).

http://www.londonfashionweek.co.uk/designers_profile.aspx?DesignerID=1191 (15 Ocak 2018).

Hussein Chalayan (t.y.).

<http://www.vogue.co.uk/article/hussein-chalayan-biography> (2 Temmuz 2017).

Hussein Chalayan 1994-2010 (2010).

http://www.kaletasarimmerkezi.com/rtg/tasarim_gazetesi_18.pdf (12 Temmuz 2017).

Hüseyin Çağlayan Mavi işbirliği (t.y.)

<http://www.trendus.com/huseyin-caglayan-mavi-isbirligi-29534> (17 Temmuz 2017).

Iris van Herpen (2009).

<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2009-ready-to-wear/iris-van-herpen> (20 Eylül 2017).

Iris van Herpen (t.y.).

<https://alchetron.com/Iris-van-Herpen-612292-W> (17 Eylül 2017).

Iris van Herpen The Third Dimensionalist (2015).

<https://purestyleedition.wordpress.com/2015/07/13/iris-van-herpen-the-third-dimensionalist/> (20 Eylül 2017).

Iris van Herpen 2011 fall coture (2011).

<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2011-couture/iris-van-herpen> (23 Eylül 2017).

Iris van Herpen 2011 spring coture (2011).

<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2011-couture/iris-van-herpen> (22 Eylül 2017).

Iris van Herpen About (t.y.).

<http://www.irisvanherpen.com/about> (9 eylül 2017).

Iris van Herpen capriole (t.y.).

<http://www.irisvanherpen.com/haute-couture/capriole> (23 Eylül 2017).

La Perse (t.y.).

<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2005.199/> (7 Ağustos 2017).

Marimekko (t.y.).

https://www.marimekko.com/eu_en/the-brand/marimekko-story (10 Ekim 2017).

Mary Katrantzou (t.y.).

<https://www.marykatrantzou.com/collections/autumn-winter-2018/> (19 Şubat 2018).

Mary Katrantzou 2011 RTW.

<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2011-ready-to-wear/mary-katrantzou> (29 Aralık 2017).

Mary Katrantzou About (t.y.).

http://www.londonfashionweek.co.uk/designers_profile.aspx?DesignerID=939 (29 Aralık 2017).

Mary Katrantzou RTW 2018 (2017).

<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2018-ready-to-wear/mary-katrantzou> (1 Ocak 2018).

Masha Reva (t.y.).

<http://www.mashareva.com/main/index.php?/fashion/ma-collection-central-saint-martins/> (20 Ocak 2018).

Masha Reva (t.y.).

<https://www.notjustalabel.com/designer/masha-reva> (20 Ocak 2018).

Meet Iris van Herpen, the Dutch Designer Boldly Going Into the Future (2016).

<https://www.vogue.com/article/iris-van-herpen-dutch-designer-interview-3d-printing> (9 Eylül 2017).

Meet Iris van Herpen, the Dutch Designer Boldly Going Into the Future (2016).

<https://www.vogue.com/article/iris-van-herpen-dutch-designer-interview-3d-printing> (9 Eylül 2017).

Michelle Obama wears Basso&Brooke (2009).

<http://www.myfashionlife.com/archives/2009/05/15/michelle-obama-wears-basso-brooke/> (29 Eylül 2017).

Miuccia Prada (t.y.).

<http://www.vogue.co.uk/article/miuccia-prada> (26 Aralık 2017).

Paris'te Bilindiği Haliyle “Schiap” (2015).

<https://vogue.com.tr/metropol/pariste-bilindigi-haliyle-schiap> (17 Kasım 2017).

Paul Poiret ve Hayatı (t.y.)

<http://www.giyimvemoda.com/tasarimcilar/yabanci-modacilar/paul-poiret/38> (7 Ağustos 2017).

Peter Pilotto (t.y.).

http://www.londonfashionweek.co.uk/designers_profile.aspx?DesignerID=395 (4 Ocak 2018).

Prada (t.y.).

<http://www.fashionintime.org/prada/> (26 Aralık 2017).

Prada 2017 Spring RTW (t.y.)

<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2017-ready-to-wear/prada> (27 Aralık 2017).

Prada about (t.y.).

<https://www.pradagroup.com/en/group/history.html> (26 Aralık 2017).

Sanat - Zanaat Buluşması ve Wiener Werkstatte Tekstilleri (t.y.).

<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/sanativetasarim/article/view/5000136976> (27 Kasım 2017).

Simone Rocha Biography (t.y.)

<http://simonerocha.com/bio/> (13 Ocak 2018).

Simone Rocha 2012 RTW (t.y.)

<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2012-ready-to-wear/simone-rocha> (13 Ocak 2018).

Sonia Delaunay (t.y.).

<https://www.britannica.com/biography/Sonia-Delaunay> (1 Eylül 2017).

Sonia Delaunay 1885 – 1979 by Maryann De Julio (t.y.).

<https://jwa.org/encyclopedia/article/delaunay-sonia> (10 Eylül 2017)

The Alexander McQueen Archive 2010.

<http://thefashionarchive.blogspot.com.tr/2010/03/alexander-mcqueen-archive.html> (20 Mayıs 2017).

World War II propaganda dress (t.y.).

<http://blog.fidmmuseum.org/museum/2012/06/world-war-ii-propaganda-dress.html> (7 Aralık 2017).