



ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

GİYİLEBİLİR SANAT İFADESİYLE MODA

Deniz ATİK

Danışman

Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ocak, 2019

TELİF HAKKI

2547 Sayılı Yükseköğretim Kanunu Ek Madde 40 hükümleri çerçevesinde (Ek:22/2/2018-7100/10 md.) “*Lisansüstü tezler yetkili kurum ve kuruluşlar tarafından gizlilik kararı alınmadıkça, bilime katkı sağlamak amacıyla Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi tarafından elektronik ortamda erişime açılır.*”

Araştırmacılar tezlerin tamamı veya bir bölümünü yazarın izni olmadan ticari veya mali kazanç amaçlı kullanamaz, yayınlamayaz, dağıtamaz ve kopyalayamaz. Ulusal Tez Merkezi Web Sayfasını kullanan araştırmacılar, tezlerden bilimsel etik ve atıf kuralları çerçevesinde yararlanırlar.

YAZARIN

Adı : Deniz

Soyadı : Atik

Bölümü : Resim

İmza :

Teslim Tarihi :

TEZİN

Türkçe Adı : Giyilebilir Sanat İfadesiyle Moda

İngilizce Adı : Fashion: An Expression of Wearable Art

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Tez yazma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyduğumu, yararlandığım tüm kaynakları kaynak gösterme ilkelerine uygun olarak kaynakçada belirttiğimi ve bu bölümler dışındaki tüm ifadelerin şahsıma ait olduğunu beyan ederim.

Yazar Adı Soyadı: Deniz ATİK

İmza:.....

KABUL VE ONAY

Deniz ATİK tarafından hazırlanan “**Giyilebilir Sanat İfadesiyle Moda**” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği/oy çokluğu ile Ondokuz Mayıs Üniversitesi **Güzel Sanatlar Eğitimi** Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans / Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN

(Resim, Ondokuz Mayıs Üniversitesi)

Başkan: (Unvanı Adı Soyadı)

(Anabilim Dalı, Üniversite Adı)

Üye: (Unvanı Adı Soyadı)

(Anabilim Dalı, Üniversite Adı)

Üye: (Unvanı Adı Soyadı)

(Anabilim Dalı, Üniversite Adı)

Üye: (Unvanı Adı Soyadı)

(Anabilim Dalı, Üniversite Adı)

Bu tezin **Güzel Sanatlar Eğitimi** Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans/ Doktora tezi olması için şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Tarihi: __/__/__

Prof. Dr. Ali ERASLAN

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürü

(İmza ve Mühür)



Modanın özünü arayanlara...

TEŞEKKÜRLER

Moda tasarım eğitimi aldıktan sonra kendi markasıyla sektörde var olmak için çalışan bir tasarımcı adayı olarak başladığım, akademik hayata geçiş sonrasında değişen algılarla sonlandırdığım bu çalışmada; moda ve sanat kavramlarına farklı perspektiflerden bakabilmeyi amaçladım. Moda ifadesinin oluşumu, sanat tarihi süresince izlediği gelişim ve tüketim odaklı moda kültüründen kavramsal öze sahip giyilebilir sanat ifadesine geçişi yansıttığım çalışmanın araştırma süresince modanın sanata yaklaşarak zamanla tek bir disiplin haline gelişini gözlemledim. Moda tasarım alanına beni bağlayan asıl etmenin sanat olduğunu öğrendiğim bu konuya beni yönlendiren, bana öneriler sunan ve her daim anlayışla beni karşılayan danışman hocam Prof. Dr. Ata Yakup Kaptan'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Araştırma süresince konunun felsefi temelini belirlememde bana destek olan Dr. Öğretim Üyesi Zehra DOĞAN SÖZÜER'e, lisans öğrenciliğim döneminde sanat ve estetikle ilgili sezgilerimin gelişmesinde etkili olan Öğr. Gör. Müşerref ZEYTİNOĞLU'na, çalışmam boyunca beni anlayışla karşılayıp, desteğini esirgemeyen Doç. Dr. Yılmaz ÇİFTÇİ 'ye, deneyimlerinden sıkça faydalandığım meslektaşım Öğr. Gör. Yasemin BULUT'a, özet bölümünün çevirisini titizlikle kontrol eden arkadaşım Pınar GÜRSOYLU'ya, çalışmanın teknik detaylarıyla etraflıca uğraşıp, bu süreç boyunca manevi desteğiyle yanımda olan eşim Sinan ATİK'e ve her zaman bana en güçlü desteği veren aileme minnet ve teşekkürlerimi sunarım.

GİYİLEBİLİR SANAT İFADESİYLE MODA

Yüksek Lisans Tezi

Deniz ATİK

ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

Ocak, 2019

ÖZ

İnsanlık tarihi boyunca tanık olunan politik, ekonomik, sosyolojik, kültürel değişimlere paralel olarak sanat akımlarının; dönemlerin estetik algıları dâhilinde paralel bir gelişim izlediği gözlemlenmektedir. Henüz moda teriminin kullanılmadığı dönemlerde bile toplumların öznel giyim alışkanlıklarının, dönemlerin sanat ve estetik unsurlarının ilhamı ile geliştiği söylenebilir. Sanayi öncesi toplumlarda giyim alışkanlıkları bireylerin toplumsal yapıdaki konumlarının göstergesi niteliğindedir. Sanayi Devrimi sonrasında beliren tüketim algısı, giyinmeyi ihtiyaç olmaktan çıkarıp endüstri kültürünün döngüsüne alet etmiştir. Fransız İhtilali sonrasında beliren moda terimi; giyimi klasik ürünü olarak belirlemekle birlikte davranış, yaşama ve giyinme biçimi gibi geniş ifadeleri nitelemektedir. Zamanla kavramsal karakterini ön plana çıkaran moda terimi her alanda etkili bir rol üstlenmeye başlamıştır. Zanaat ve sanat kavramlarının birbirine yaklaşması ile başlayan moda ve sanat etkileşimi, temeli tasarıma dayanan bu iki alanın birbirine bağlanacağı ilk habercisi olarak görülebilir. Sanat ve modanın arasındaki sembiyotik ilişki kendini modernleşmenin ilk zamanlarından itibaren gözlemlenen sanatçı ve moda tasarımcılarının birlikte gerçekleştirdikleri çalışmalarda göstermeye başlamıştır. Bazı yorumcular iki alanın birbirlerinden farklı olduklarını sıklıkla dile getirirken, moda ve sanat ifadelerinin bir disiplin çatısı altında olamayacağını savunmuşlardır. Zamanla etkileşim sürecinin izlediği yol bizi disiplinlerarası sanat yorumlarına götürmektedir. Değişen estetik algı ile birlikte başkalaşan bu eserler, kendilerine moda ve sanat alanlarını ayırt etmeksizin bir yer edinmeye başlamışlardır. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında sanatın genel karakteri ile var olan değerler ve kesin yargıların zamanla aşılmaya başlanması, geniş sınırlara sahip post-modern yaklaşımı ortaya çıkarmıştır. Post-modern dönemin esnek karakteri ve farklı estetik algıları ile ortaya çıkan eserlerde sanatçıların ana fikri izleyiciye en etkili biçimde geçirmeyi denerken yararlanabilecekleri malzeme ve

kurgu biçimlerinin yelpazesi sınırsızdır. Sanatçılar farklı disiplinleri tek paydada buluşturarak etkileşimin ötesinde birbirlerinin alanlarında sınır gözetmeksizin yer almalarını sağlarken; estetik biçimlerden, malzeme ve konu seçimlerine kadar özgür davranabilme yetisine sahip olmuşlardır. Bu çerçevede ortaya çıkan giyilebilir eserlerin post-modern dönem estetik yargılarına bağlı bir sanat yorumu olduğunu, farklı perspektiflerden bakarak söyleyebiliriz. Bu araştırmanın amacı; giyilebilir sanat tasarımlarına farklı perspektiflerden bakarak postmodern dönem yapısı içerisinde sanat eseri olarak algılanabilir olduklarına ışık tutmaktır. Disiplinlerarası sanat ortamında yeşeren bu giyilebilir sanat eserlerine gelinceye kadar geçirilen süreçte giyim teriminin ve giyinme fiilinin kavramsallaşması, haute-couture kavramının tarih boyunca geçirdiği başkalaşım ile yaratılan sanat formlarına dönüşümü sanat tarihinin kronolojik sırası ile incelenmiştir. Yapılan araştırmalar sonucunda modayı dönemin estetik algısına dayanan bir sanat formu olarak ele alan kaynak sayısının kısıtlı olduğu görülmüştür. Günümüzde disiplinlerarası sanat faaliyetlerinin son derece artmış olmasının araştırmanın konusunu önemli kıldığı düşünülmektedir. Araştırmanın özü sanatın tanımına dayandığı için konu sanatın doğuşu ve farklı sanat yorumları ile başlamaktadır. Sanat tarihinde moda teriminin doğmasına ortam hazırlayan önemli sosyal, toplumsal, siyasi ve ekonomik gelişmelere yer verilirken görsel sanatlar sanat kavramının; giysi modası ise moda kavramının ifadesi olarak belirlenmiştir. Devam eden bölümlerde giyilebilir sanat kavramı postmodern dönem sanatı ve estetik yapısı ele alınarak görsel bulgular dâhilinde incelenmiştir. Çalışma nitel araştırma tekniği ile yapılmıştır. Veri toplama tekniği olarak doküman analizi kullanılmıştır. Türkçe ve yabancı dilde konu ile ilgili olarak düzenlenen kaynaklar analiz edilmiştir. Betimsel analiz tekniği ile belirlenen veriler, belirtilen yargıyı ifade edecek görsellerle desteklenmiştir. Atıf ve alıntılar çalışmanın bölümlerine göre düzenlenmiş, ulaşılan bulgular bölümler dâhilinde yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler : Giyilebilir sanat, moda, sanat, haute-couture

Sayfa Sayısı : 136

Danışman : Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN

İkinci Danışman :

FASHION: AN EXPRESSION OF WEARABLE ART

MS Thesis

Deniz ATİK

ONDOKUZ MAYIS UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF EDUCATIONAL SCIENCES

January, 2019

ABSTRACT

In parallel with the political, economic, sociological and cultural changes witnessed by the history of humanity, it is seen that the artistic currents have been developed within the aesthetics of the period. Even when the term fashion was not used, it can be said that the subjective clothing habits of the societies developed with the inspiration of the art and aesthetic elements of the periods. In pre-industrial societies, clothing habits were indicative of the position of individuals in the social structure. As the industrial revolution increased consumption requirements eliminated the dressing need and attached it to the cycle of industrial culture. Clothing has been a classical product for the fashion term that has included some broad expressions such as behavior of life and dressing types was appeared after French Revolution. In time, the term fashion eye, which brought the conceptual character to the forefront, started to play an effective role in every field. Fashion and art interaction started with convergence of art and craft concepts can be seen as precursor of these two design- oriented fields to connect to each other .The symbiotic relationship between art and fashion has begun to show itself in the works of artists and fashion designers who have been observed from the early days of modernization. Some of the art organizations, rather than the creators of fashion and art, have been reluctant to embrace the place of fashion in the art world, suggesting the differences that exist between these two areas. But, the art community has accepted fashion as a legitimate form of art with a different aesthetic since the late twentieth century. In time, the process of the interaction process leads us to interdisciplinary art interpretations. Together with the changing aesthetic perception, these works have begun to gain a place without distinguishing themselves from the fields of fashion and art. The post-modern approach having wide borders was revealed with the existing values by means of the general character of art and definite overcome judgements existed in second half of the twentieth century. Materials and

design types spectrum of the Post-modern era flexible character and the work emerged with different aesthetics, is infinite. Different disciplines met in a single denominator and they were able to act free from aesthetical forms, techniques, material and subject choices while they were in the fields of each other beyond the mutual interaction. We can say from the different perspectives that wearable works emerged within this framework are an art interpretation based on post-modern aesthetic judgments. The purpose of the research is to reveal that wearable art design can be perceived as an art work in the post-modern period structure by looking at them from different perspectives. The concept of clothing and dressing in the process from the interdisciplinary to the wearable works of art and the transformation of the concept of the haute-couture into the art forms created by the metamorphosis of the history have been examined chronical order of art history. As a result of the researches, the number of sources that treat fashion as an art form based on the aesthetic perception of the period is limited. It is thought that the increase of interdisciplinary art activities today has made the subject of study important. As the result of the research is based on the definition of art, the subject begins with the birth of art and different art interpretations. In the history of art, the term of art with visual art and also the term of fashion with dressing fashion were examined while giving importance to the important social, social, political and economic developments that created the platform for appearance of fashion term. In the following sections, the concept of wearable art was examined in the context of post-modern art and aesthetic structure. The research is a qualitative research. In this context, document analysis is used as data collection technique. Resources on Turkish and foreign languages were analyzed. The data obtained are supported by the visuals that are thought to be suitable for sampling the problem. Descriptive analysis was used as data analysis technique. Quotations and references were made, the data were summarized and interpreted according to the themes and the themes were related to each other.

Key Words : Wearable art, fashion, art, haute-couture

Number of Pages : 136

Advisor : Prof. Ata Yakup KAPTAN

Co-advisor :

İÇİNDEKİLER

TELİF HAKKI.....	II
ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI.....	III
TEŞEKKÜRLER	VI
ÖZ.....	VII
ABSTRACT	IX
İÇİNDEKİLER	XI
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	XIII
BİRİNCİ BÖLÜM.....	1
I. GİRİŞ.....	1
1.1 Problem Durumu.....	1
1.2 Alt Problemler	1
1.3 Araştırmanın Amacı.....	2
1.4 Araştırmanın Önemi	3
1.5 Araştırmanın Sınırlılıkları.....	3
1.6 Araştırmanın Varsayımları	4
1.7 Tanımlar.....	4
İKİNCİ BÖLÜM	5
II. KURAMSAL ÇERÇEVE.....	5
2.1 Sanat Kavramı.....	5
2.1.1 Sanatın Tanımı ve Doğuşu	5
2.1.2 Estetiğin Tanımı ve Doğuşu	8
2.1.3 Sanat Eseri Nedir?	15
2.2 Modernleşme Kavramı	16
2.2.1 Modernleşmeyi Oluşturan Fikirsal Altyapı.....	16
2.3 Fransız İhtilali İle Beliren Moda Kavramı	19
2.3.1 Fransız İhtilali Oluşturan Sosyal Ve Siyasal Altyapı	19
2.3.2 Moda Kavramı	20
2.4 Sanayi Devrimi Ve Sonrası Sanat	27
2.4.1 Sanayi Devrimini Oluşturan Ekonomik Altyapı	27
2.4.2 Sanayi Toplumu Sanatı	28
2.5 Giyilebilir Sanat Kavramı	38
2.5.1 Giyinme Olgusu	38
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	54
III. YÖNTEM.....	54
3.1 Araştırma Modeli	54
3.2 Evren ve Örneklem	54

3.3 Veri Toplama	54
3.4 Verilerin Çözümlemesi	54
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	55
IV. BULGULAR.....	55
4.1 Postmodern Bakış Açısıyla Giyilebilir Sanat: Moda	55
4.1.1 Postmodern Sanat İfadesi	58
4.2 Postmodern Bakış Açısıyla Tasarlanmış Giyilebilir Sanat Yorumları	63
4.2.1 Kavramsal Moda Tasarımları	63
4.2.2 Body Art- Performans Sanatı- Defile.....	81
4.3 Moda İllüstrasyonunun Sanatsal Karakteri	90
4.4 Moda Fotoğrafçılığının Sanatsal Karakteri.....	94
4.5 Stil Kurgusunun Sanatsal Karakteri.....	99
4.6 Moda Tasarımlarının Müzelerde Sergilenmesi	110
BEŞİNCİ BÖLÜM	118
V. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER.....	118
5.1 Postmodern Bakış Açısıyla Tasarlanmış Giyilebilir Sanat Yorumlarına İlişkin Sonuç Ve Tartışma	118
5.1.1 Kavramsal Moda Tasarımlarına İlişkin Sonuç Ve Tartışma	120
5.1.2 Body Art- Performans Sanatı- Defile Kurgularına İlişkin Sonuç Ve Tartışma.....	121
5.2 Moda İllüstrasyonunun Sanatsal Karakterine İlişkin Sonuç Ve Tartışma	122
5.3 Moda Fotoğrafçılığının Sanatsal Karakterine İlişkin Sonuç Ve Tartışma	122
5.4 Stil Kurgusunun Sanatsal Karakterine İlişkin Sonuç Ve Tartışma	123
5.5 Moda Tasarımlarının Müzelerde Sergilenmesine İlişkin Sonuç Ve Tartışma	124
5.6 Öneriler	125
KAYNAKÇA	128

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Rouffignac Mağarası Kaya Resmi, Fransa (“Rouffignac”, t.y.).....	7
Şekil 2: Antik Mısır Dönem Resmi (“Antik Mısır”, t.y.).....	9
Şekil 3: Afrodit Heykeli, Louvre Müzesi (“Afrodit”, t.y.).....	10
Şekil 4: Vitruvius Adamı, Leonardo da Vinci (“Vitruvius”, 1492).....	14
Şekil 5: Antik Mısır Kostümü (“Antik Mısır Kostüm”, t.y.).....	21
Şekil 6: Antik Yunan Kostümü (“Antik Yunan Kostüm”, t.y.).....	22
Şekil 7: Bizans Dönem Kostümü (“Bizans Kostüm”, t.y.).....	22
Şekil 8: Orta Çağ Dönem Kostümü (“Orta Çağ Kostüm”, t.y.).....	23
Şekil 9: Rönesans Dönem Kostümü (“Rönesans Kostüm”, t.y.).....	23
Şekil 10: Barok Dönem Kostümü (“Barok Kostüm”, t.y.).....	24
Şekil 11: Rokoko Dönem Kostümü (“Rokoko Kostüm”, t.y.).....	24
Şekil 12: William Morris’in Strawberry Thief (Çilek Hırsızı) isimli deseni (“Strawberry Thief”, t.y.).....	32
Şekil 13: William Morris’in Arts and Crafts Dönem eseri (“William Morris”, t.y.).....	33
Şekil 14: Wiener Werkstatte elbisesi (“Wiener Werkstatte”, t.y.).....	34
Şekil 15: Bauhaus Dönem İllüstrasyonu (“Bauhaus İllüstrasyon”, t.y.).....	35
Şekil 16: Bauhaus Dönem Poster (“Bauhaus Poster”, t.y.).....	36
Şekil 17: Egtved’de Yapılan Kazılar Sonucu Bulunan Giysi Kalıntısı (“Egtved”, t.y.)	38
Şekil 18: Paul Poiret Tasarımı (“Poiret Kaftan”, t.y.).....	40
Şekil 19: Sonia Delunay Tasarımları (“Delunay”, t.y.).....	42
Şekil 20: Picasso Tasarımı Kostüm (“Picasso”, 1963).....	43
Şekil 21: Henri Matisse Tasarımı Kostüm (“Matisse Kostüm”, 1920).....	44
Şekil 22: Raul Dufy Tasarımı Kostüm (“Dufy”, 1920).....	44
Şekil 23: Sharon Hedges Tığ İşi Tasarımı (“Hedges”, t.y.).....	45
Şekil 24: Janet Lipkin’in Mexican Shadows (Meksika Gölgeleleri) İsimli Tığ İşi Tasarımı (“Mexican Shadows”, 1987).....	45
Şekil 25: Pablo Picasso'nun Rus Balesi için tasarladığı kostüm (“Picasso Rus Balesi”, 1917).....	46
Şekil 26: Paul Poiret Tasarımı Kostüm (“Poiret Kostüm”, 1922).....	46
Şekil 27: Atsuko Tanaka Electric Dress (Elektrik Elbisesi) isimli tasarımı (“Electric Dress”, 1959).....	47
Şekil 28: Mariano Fortuny tasarımı kimono (“Fortuny”, t.y.).....	48
Şekil 29: Paul Poiret Tasarımı Kimono (“Poiret Kimono”, 1925).....	48
Şekil 30: Osmanlı Kaftanı (“Kaftan”, t.y.).....	49
Şekil 31: Osmanlı Kaftanın Duvarda Sergileniş Örneği (“Kaftan Duvar”, t.y.).....	49
Şekil 32: Mary Quant Tasarımı (“Mary Quant”, t.y.).....	50
Şekil 33: Paco Robanne tasarımı (“Paco Robanne”, 1960).....	50
Şekil 34: Paco Robanne Tasarımının Materyal Detayı (“Paco Robane Materyal”, t.y.)	51
Şekil 35: İssey Miyake Pleats Please (Plise Lütfen) Tasarımı (“Pleats Please”, 1993)	52
Şekil 36: Yohji Yamamoto Tasarımı (“Yamamoto”, 1988).....	52
Şekil 37: Rei Kawakubo Tasarımı (“Kawakubo”, 1980).....	53

Şekil 38: Madonna Jean Paul Gaultier'in Korsesi ile Rotterdam Konserinde ("Madonna", 1990)	57
Şekil 39: Comme des Garçons Tasarımı ("Garçons", 1980)	58
Şekil 40: Marcel Duchamp R.Mutt Eseri ("R.Mutt", 1917)	60
Şekil 41: Joseph Beuys Tasarımı Keçe Takım Elbise ("Keçe Elbise", 1970)	62
Şekil 42: Andy Warhol'un Brillo Kutusu ("Brillo Kutusu", 1964)	63
Şekil 43: David Hammons Sergisi ("Hammons", t.y.)	64
Şekil 44: Victor ve Rolf 2002/2003 Sonbahar-Kış Koleksiyon Defilesi ("Victor Rolf 02/03", t.y.)	65
Şekil 45: Victor ve Rolf 2007/2008 Sonbahar-Kış Koleksiyon Defilesi ("Victor Rolf 07/08", t.y.)	66
Şekil 46: Alexander McQueen'in 1999/ 2000 İlkbahar-Yaz sezonu defilesi ("Mc Queen 99/00", t.y.).....	67
Şekil 47: Rei Kawakubo Tasarımı Kazak ve Etek ("Kawabuko", 1982)	68
Şekil 48: Yohji Yamamoto Tasarımı Döpiyes ("Yamamoto Döpiyes", 1983).....	69
Şekil 49: Maholy Nagy'nin Konstrüktivist Eseri ("Maholy Nagy", t.y.)	70
Şekil 50: Issey Miyake A-Poc Tasarımı ,1976 ("A Poc", 1976)	71
Şekil 51: Issey Miyake Tasarımı ("Issey Miyake", t.y.)	73
Şekil 52: Mariano Fortuny'nin Delphos isimli tasarımı,1918 ("Delphos", 1918)....	73
Şekil 53: Madeleine Vionnet Tasarımı Elbise, 1937 ("Vionnet", 1937)	74
Şekil 54: Balenciaga Tasarımı Palto,1950 ("Balenciaga", 1950)	75
Şekil 55: Hüseyin Çağlayan 2001/2002 İlkbahar-Yaz Koleksiyon Defilesi ("Hüseyin Çağlayan", t.y.)	77
Şekil 56: Iris Van Herpen'in Syntophia İsimli 2018 Sonbahar-Kış Defilesi ("Syntophia", t.y.).....	78
Şekil 57: Alexander Mc Queen 2010/2011 İlkbahar-Yaz Sezonu Defilesi ("Mc Queen 10/11", t.y.).....	79
Şekil 58: Comme des Garçons1997/1998 İlkbahar-Yaz Koleksiyon Defilesi ("Garçons 97/98", t.y.).....	80
Şekil 59: Junya Watanabe'nin Comme des Garçons Koleksiyonu ("Watanabe", t.y.)80	
Şekil 60: Parade (Geçit Töreni) İsimli Bale Afışı ("Parade", t.y.).....	81
Şekil 61: Parade İsimli Bale Gösterisinde Picasso tasarımı kostümler ("Parade Picasso", 1917)	82
Şekil 62: Christian Lacroix Tasarımı Carmen Kostümü ("Carmen", t.y.).....	83
Şekil 63: Leon Bakst'ın Marchesa Casati İçin Tasarladığı Kostüm ("Bakst", t.y.)... 83	
Şekil 64: Performans Sanatçısı Leigh Bowery ("Bowery", t.y.).....	84
Şekil 65: Charles Frederic Worth'un Atölyesindeki Defile Sunumu ("Worth", t.y.) 85	
Şekil 66: Paul Poiret Defilesi ("Poiret Defile", 1925)	85
Şekil 67: John Galliano 1997/1998 Sonbahar-Kış Koleksiyon Defilesi ("Galliano", t.y.).....	86
Şekil 68: Alexander Mc Queen 2001/2002 İlkbahar-Yaz Koleksiyon Defilesi ("Mc Queen 01/02", t.y.).....	87
Şekil 69: Gucci 2018/2019 Sonbahar Kış Koleksiyon Defilesi ("Gucci Defile", t.y.)	88
Şekil 70: Gucci 2018/2019 Sonbahar Kış Koleksiyon Defile Mekân Kurgusu ("Gucci Mekan", t.y.)	88
Şekil 71: Chanel 2014 İlkbahar-Yaz Defilesi ("Chanel", t.y.).....	89
Şekil 72: Erte Tipografisi ("Erte Tipografi", t.y.).....	91
Şekil 73: Erte İllüstrasyonu ("Erte İllüstrasyon", t.y.).....	92

Şekil 74: Ignasi Monreal'in Gucci İçin Kurguladığı İllüstrasyon Örneği, 2018 ("Monreal Gucci 1", 2018).....	93
Şekil 75: Ignasi Monreal'in Gucci İçin Kurguladığı İllüstrasyon Örneği, 2018 ("Monreal Gucci 2", t.y.).....	93
Şekil 76: Ignasi Monreal'in Gucci İçin Kurguladığı İllüstrasyon Örneği, 2018 ("Monreal Gucci 3", 2018).....	94
Şekil 77: George Platt Lynes'in Karesi ("Lynes 1", t.y.).....	95
Şekil 78: George Platt Lynes'in Karesi,1939 ("Lynes 2", 1939).....	95
Şekil 79: Man Ray'in Elizabeth Arden İçin Çektiği Bir kare ("Man Ray 1", 1932).....	96
Şekil 80: Man Ray'in Bir Moda Çekimi ("Man Ray 2", 1936).....	96
Şekil 81: Cecil Beaton'ın Vogue Dergisi Çekimi ("Beaton", 1936).....	97
Şekil 82: G.Hoyningen-Huene Moda Çekimi ("Hoyningen-Huene", t.y.).....	97
Şekil 83: Munkasci Moda Çekimi ("Munkasci", t.y.).....	98
Şekil 84: Tim Walker'ın Fotoğraf Çekimi ("Walker", t.y.).....	99
Şekil 85: Tim Walker'ın Cate Blanchett'li Moda Çekimi ("Walker Blanchett", t.y.)	99
Şekil 86: Le Tintoret'in Eseri ("Le Tintoret", t.y.).....	101
Şekil 87: Franz Hals Tablosu ("Franz Halz", t.y.).....	101
Şekil 88: Picasso İmzalı 'Ütücü Kadın' Tablosu ("Ütücü Kadın", t.y.).....	102
Şekil 89: Degas'ın Dansöz isimli tablosu ("Degas", t.y.).....	102
Şekil 90: Gustav Klimt'in Kiss (Öpücük) İsimli Tablosu ("Kiss", t.y.).....	104
Şekil 91: Emilie Flige Attersee'de, 1913 ("Flige", 1913).....	104
Şekil 92: Gustav Klimt Maria Beer Tablosu ("Maria Beer", t.y.).....	105
Şekil 93: Henri Matisse Tablosu ("Matisse Tablo", t.y.).....	106
Şekil 94: Fahrlnisa Zeyd Otoportresi ("Zeyd Portre", t.y.).....	106
Şekil 95: Fahrlnisa Zeyd Tablosu ("Zeyd Tablo", t.y.).....	107
Şekil 96: Rose Bertin ve Marie Antoniette ("Marie Antoniette", t.y.).....	107
Şekil 97: Allesandro Michele'in Gucci İçin Kurguladığı Styling Çalışması ("Michele Gucci", t.y.).....	108
Şekil 98: Andy Warhol, 1960 ("Warhol", 1960).....	109
Şekil 99: Stil Danışmanı İris Apfel ("Apfel", t.y.).....	110
Şekil 100: Dekoratif Sanatlar'ın Moda Sanatları Müzesi, Louvre Müzesi ("Moda Sanatları Müzesi", t.y.).....	111
Şekil 101: Yves Saint Laurent retrospektifi, New York ("YSL", t.y.).....	112
Şekil 102: Prada'nın New York Epic Center Mağazası ("Epic Center", t.y.).....	114
Şekil 103: Prada'nın New York Epic Center Mağaza Mimarisi ("Epic Center Mimari", t.y.).....	114
Şekil 104: New York Epic Center Mağazası'nda Atlas Sergisi ("Atlas Sergisi", t.y.)	115
Şekil 105: Salvador Dali'nin Bonwitt Teller Mağazası Vitrin Tasarımı ("Bonwitt Teller", t.y.).....	116
Şekil 106: Victoria Beckham Londra Mağazası Old Masters Sergisi ("Victoria Beckham", t.y.).....	117

BİRİNCİ BÖLÜM

I. GİRİŞ

‘Giyilebilir Sanat İfadesiyle Moda’ konusu üzerine yapılan araştırmanın bu bölümünde problem durumuna, amacına, önemine, varsayımlarına, sınırlılıklarına ve konu içerisinde geçen tanımların hangi anlamlarda kullanıldığına değinilmiştir.

1.1 Problem Durumu

Postmodern sanatın yaratıcı örnekleriyle beslendiğimiz bu zamanda hayatın birçok alanında moda terimine sıklıkla rastlanmaktadır. Akıllarda yer edinen bu terim disiplinlerarası sanat çerçevesince ve günlük hayatta birden farklı ifadeler için kullanılmaktadır. Giysi modası, teknolojik ürünlerin modası, sokak modası, otomobil modası... Bütün bu farklı alanları pekiştiren moda ifadesinin çeşitli düşünürler tarafından önerilmiş çok sayıda tanımı bulunmaktadır. Bu tanımları değerlendirirken anlıyoruz ki günümüz sanatının kural yıkan tavrı, moda ile sanatın birbirinden ayrıldığı kesin çizgiyi kaybettirmeye başlamıştır. Bazı kesimlerce savunulan, bu iki terim arasındaki ilişkinin etkileşimden öte olamayacak kadar kalıcı olduğu fikrinin de geçmişte kaldığı düşünülmektedir. Kişinin yücelttiği sanat kavramını daha yeni bir kavram olan modayla bir arada tutamaması ilk zamanlarda kafaları karıştırmış olsa da günümüz sanatını yakından izleyebilen kişinin moda tasarımlarının sergilerde görücüye çıktığı bu günlerde bu ayrılığa cevap bulması çok zor görünmemektedir. Postmodern dönem estetiği ile özgür bir ortamda yaratılan eserlerle ilgili soru işaretlerinin ortadan kaldırılması açısından ‘Giyilebilir Sanat İfadesiyle Moda’ konusu bir problem olarak saptanmış ve açıklık getirebilmek üzere disiplinlerarası bir perspektifte incelenmiştir.

1.2 Alt Problemler

- 1- Bir giysi tasarımı sanat eseri olarak kabul edilebilir mi?
- 2- Sanat ile moda arasındaki sınırlar ne zaman yıkılmıştır?
- 3- Kumaş üzerine basılmış bir illüstrasyon, bir fırça darbesiyle boy ölçülebilir mi?

- 4- Görsel bir ögenin, tasarlanmış bir formun sanat eseri olup olmadığına karar verilmesini sağlayan unsurlar nelerdir?
- 5- Moda defilelerindeki görsel şovların performans sanatındaki kurgulardan farkı nedir?
- 6- Tasarımcıların moda tasarımlarını oluştururken geçirdikleri tasarım süreci, sanat eserinin geçirdiği süreçle benzer midir?
- 7- Endüstrinin kölesi olmadan, tasarım evreninde var olan modasal öğelerin diğer sektörel parçalardan farkları nelerdir?
- 8- Sanat eserlerinde kompozisyon kurgusu süreci ve moda tasarımında geçirilen süreç farklı mıdır?
- 9- Tuval yerine kumaş üzerine yapılan uygulama ne gibi farklarla ayrılır?
- 10- Ressamlar eserlerinde modellerini tuvale yerleştirirken stil yaratma eğiliminde bulunmuş olur mu?
- 11- Tasarımcıların koleksiyonlarının müzelerde sergilenmesi o koleksiyon parçalarını sanat eseriyle yaklaştırır mı?

1.3 Araştırmanın Amacı

Post-modern sanat eserlerinde, Fransız İhtilali sonrasında ortaya çıkan, moda kavramının en temel ürünü olarak görülen giyim unsurunu kapsayan kavramsal bir olgu olma özelliğine vurgu yapıldığı yakından izlenmektedir. Bu araştırmanın amacı; giyilebilir sanat tasarımlarına farklı perspektiflerden bakarak postmodern dönem yapısı içerisinde sanat eseri olarak algılanabilir olduklarına ışık tutmaktır. Çalışmada; ilk zamanlardan beri süregelen sanat tanımları, estetik yargılar ve formların sanat tarihi boyunca geçirdiği değişim moda terimi açısından incelenmek istenmiştir. Klasik estetik ile kurgulanan eserlerin sanat formu olmasının gerektirdiği koşulların günümüz sanatının kural yıkan tavrından çok farklı olduğunun altı çizilmek istenmiştir. Sanat ve moda arasındaki sembiyotik ilişkiyi tarih bağlamında ifade etmek ve günümüz sanatındaki disiplinlerarası eserleri yorumlamak amacıyla dönemlerin öznel eserleri incelenmiştir. Giyilebilir sanat kavramını ifade etmek adına giyinme olgusunun kavramsal yönü araştırılmıştır. Giyinme fiilinin, kapanma ihtiyacı dışında bir ifade biçimi olarak algılandığı giyilebilir sanat hareketi; giysi- birey beraberliğinde yaratıcı kişi, fikir, imge, duygu, mesaj ve form etmenlerinin giysilere aktarıldığı fikrinin ifade edilerek bu sanatsallaşma sürecinin yorumlanabilmesi amaçlanmıştır. Bu çalışmada

moda ve sanat ifadelerinin bir araya geldiği diğer yayınların çoğunda moda ve sanat etkileşimi dışına çıkılmadan dar bir içeriğe sahip olmaları göz önünde bulundurularak bir sanat yorumu olan moda tasarımlarına ilişkin çalışmaların vizyonunu genişletebilme amacı güdülmektedir.

1.4 Araştırmanın Önemi

Postmodern dönem sanatının özgür ruhundan beslenen eserlerin disiplinlerarası yapısının çözümlenebilmesi için sanat kavramının özünü anlayabilmek önemlidir. Sanat tarihi boyunca değişen dinamiklerle paralel gelişim gösteren moda kavramının sanatsallaşma sürecinin bugün müzelerde karşılaştığımız kavramsal tasarımları anlamlandırabilmek adına değerlendirilmesi gerekli görülmüştür.

Giyilebilir sanat eserlerinin bugüne gelinceye kadar geçirilen süreçte giyim teriminin ve giyinme fiilinin kavramsallaşması, haute-couture (kişiye özel giysi) kavramının tarih boyunca geçirdiği başkalaşım ile yaratılan sanat formlarına dönüşümü sanat tarihinin kronolojik sırası ile incelenmiştir. Yapılan araştırmalar sonucunda modayı dönemin estetik algısına dayanan bir sanat formu olarak ele alan kaynak sayısı kısıtlıdır. Günümüzde disiplinlerarası sanat faaliyetlerinin son derece artmış olmasının araştırmanın konusunu önemli kıldığı düşünülmektedir.

Araştırmanın özü sanatın tanımına dayandığı için konu sanatın doğuşu ve farklı sanat yorumları ile başlanmaktadır. Sanat tarihinde moda teriminin doğmasına ortam hazırlayan önemli toplumsal, siyasi ve ekonomik gelişmelere yer verilirken; sanat kavramı görsel sanatlarla, moda kavramı ise klasik unsuru olan giysi modası mercek altına alınarak incelenmiştir. Devam eden bölümlerde giyilebilir sanat kavramı postmodern dönem sanatı ve estetik yapısı ele alınarak görsel bulgular dâhilinde incelenmiştir.

1.5 Araştırmanın Sınırlılıkları

1. Araştırmada sanat kavramı görsel sanatlarla sınırlandırılmıştır.
2. Moda kavramı giysi modası ile sınırlıdır.
3. Konunun özünü destekleyen örnekler postmodern dönem sanatçılarının moda ekseninde kurgulanan tasarımları ile sınırlıdır.
4. Araştırmanın teması postmodern dönem sanatının estetiği ile sınırlıdır.

1.6 Araştırmanın Varsayımları

Araştırmanın varsayımları aşağıda belirtilmiştir.

- 12- Araştırmada izlenecek yol, belirlenen yöntem, teknik ve materyallerin bu araştırmanın amacına uygun olduğu varsayılmaktadır.
- 13- Görsel materyallerin, postmodern sanat özelliğini yansıttıkları kabul edilmiştir.
- 14- Literatür taramalarından elde edilen bilgiler doğru kabul edilmektedir.
- 15- Veri toplama aracında yer alan sorular problemin tümünü kapsayan ve alt problemleri çözümleyecek niteliktedir.

1.7 Tanımlar

Post-modern: “Post eki, sonrası anlamında olduğundan post-modern terimi modern olarak adlandırılan dönemin aşıldığını ifade eden bir sözcük olmaktadır” (Turani, 2011, s. 118).

Arts and Crafts Akımı: “19. Yüzyılın ikinci yarısında gelişen bir İngiliz sanat akımı” (Sözen ve Tanyeli, 2012, s. 35).

Kavramsal Sanat: “Görsel ya da dokunsal olmaktan çok, zihinsel bir imge yaratmayı amaçlayan sanat anlayışı” (Sözen ve Tanyeli, 2012, s. 162).

Haute-Couture: “Kişiye özel, az sayıda ve el işçiliğine dayanarak üretilen tasarım yöntemi, özel dikiş” (Haute-Couture, t.y.).

İmge: “Bir nesneyi doğrudan doğruya yeniden tanıtmaya yarayacak bir biçimde göz önüne seren şey, duyu organları ile algılanmış olan bir şeyin somut ya da düşüncel kopyası” (Akarsu, 1998, s. 104).

Eklektik: “Kurulmuş olan dizgelerden değişik düşünceleri seçip alan ve bunları birleştirerek kendi öğretisi durumuna getiren (yöntem, düşünce, filozof)” (Akarsu, 1998, s. 157).

Eklektisizm: “Başka çağların sanatlarına yönelip, onların üsluplarından seçilen öğeleri yeni bir tasarım için kullanma eylemi” (Turani, 2011, s. 38).

Stil: “Sanatçının eserlerindeki müşterek anlatım ve biçimleme tarzı, üslup” (Turani, 2011, s. 135).

İKİNCİ BÖLÜM

II. KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1 Sanat Kavramı

İmgelerin görsele dönüşmesi aşamasında felsefik açıdan nasıl bir algısı olduğu ve nasıl bir rol üstlenmesi gerektiği hakkında birden çok fikrin paylaşıldığı sanat kavramını tanımlamanın zor olduğu bir dönemde yaşamaktayız. Duyumsayarak hakkında bir takım fikirlere ulaşılan her detaya sanat diyerek işin içinden sıyrılmak gibi kolay ve üstü kapalı bir yol seçmek yerine; tarihsel süreç içerisinde her dönemi kendi karakteristik yapısıyla değerlendirip, bu uzun serüvenden eklektik yorumlar çıkarmak çok daha doğru olacaktır.

Sanat yaratımlarını ele alırken gözlemleyeceğimiz süreç hem sanatın hem de insanlık tarihinin gelişim sürecidir. Bu sürecin ilk zamanlarından itibaren insanoğlu kendi yetilerinin farkına vardığı anda benliğini, evreni, yaşamı, mekânı, zamanı anlamlandırmaya çalışırken sorularına cevap ararcasına üretmeye başlar. Bir takım çözümler üretme zorunluluğu insanı tasarıya iten sebeplerden biridir. İnsanoğlu yaşamını kolaylaştıracak, gereksinimlerini karşılayacak, kendi düzenini yaratacak bir takım girişimlerde bulunup, tasarım yetisini kullanarak sanatın ilk ürünlerini kurgularken estetik dediğimiz bu kilit kavramı en erken dönemlerde dahi göz ardı etmeyerek sanat ifadeleri yaratmaya başlamıştır. Değişen zaman ve koşullarla birlikte oluşan estetik anlayışlar sanat formlarının da karakterlerinin farklılaşmasına sebep olarak sanat tarihine yön vermektedir. Çalışmanın ‘Sanat Kavramı’ başlığı altında ele alınan ikinci bölümünde sanatın tanımı, sanatın doğuşu, estetiğin tanımı ve doğuşu konularına değinilmiştir. **Sanatın Tanımı ve Doğuşu**

İlk insanlardan beri dünya ve evren ile ilgili gerçeğimizde ortak bir diyalog ile şekillenen varoluşumuzu anlamlandırmanın en temel yollarından biri olan sanatın birçok farklı tanımına rastlanılabilir. Kıyar (2012), düşünürlerin farklı sanat tanımlarından şu şekilde bahsetmiştir:

“Kimilerine göre din, büyü, temsil, taklit (Platon/M.Ö. 427-M.Ö. 347), ussal kurallar dizgesi (Aristoteles /M.Ö 384-M.Ö.322); kimilerine göre us, tin

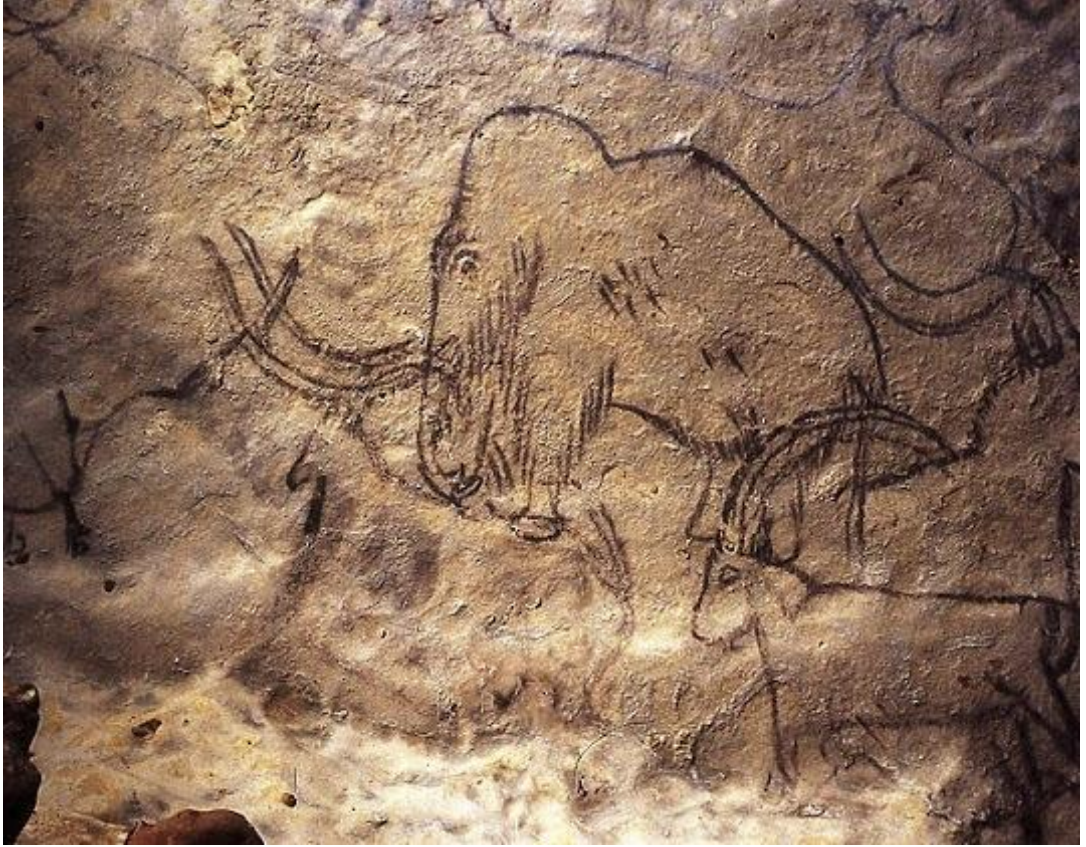
sentezi diyalektik mantık, algılayanın bakış açısı (Kant /1724-1804), içgüdüsel olan (Nietzsche/ 1844-1900, Freud / 1856-1939), tarihin değiştirdiği nesnelere ve fikirler kümesi (Adorno/1903-1969), görünenin ötesindeki düzen (Derrida /1939-2004) olan sanat, evrilerek geldiği noktada aşkın kimliğiyle varlığını sürdürmektedir” (s. 22).

Sanata dair yapılan yorumların çoğu onun bir ifade biçimi olduğu fikri çerçevesinde yaklaşmaktadır. “İnsanın bir zamanlar yaşamış olduğu duyguyu, kendinde canlandırdıktan sonra, aynı duyguyu başkalarının da hissedebilmesi için hareket, ses, çizgi, renk veya kelimelerle belirlenen biçimlerle ifade etme ihtiyacından ortaya çıkmıştı” (Dinçelli, 2016, s. 589). İnsanoğlu varoluşunun ilk dönemlerinden itibaren iletişim kurabilmek adına kendini ifade etmek çabasında olmuştur. İnsanı tasarıma güdümleneyen sebepleri düşündüğümüzde sanat yaratılarını; yüz yıllar boyunca insanoğlunun boş yüzeylerde imgelem gücüne dayanarak yarattığı ve çağın teknolojilerini, kültürel yapısını ve estetiğe bakışını ifade eden göstergeler olarak da tanımlayabiliriz. Boşluğa olan duyarlılıkla harekete geçen insan zihni, sanatın tinsel yönüne vurgu yaparak tasarlama isteğinin sebeplerini açıklar niteliktedir. Boşluk kavramı; oyuk, çukur, kapanmamış yer, boş olan yer, kesinti, eksiklik, yoksunluk duygusu, boş olma durumu ifadesiyle tanımlanır (Boşluk, t.y.) ve ilk çağlardan beri insanlarda bilinmeyene duyulan korku hissini uyandırmaktadır. Turani'nin (2011) resimlenecek ya da süslenecek bir yüzeyi boş bırakmaktan korkarcasına doldurma ifadesiyle tanımladığı boşluk korkusu ilk çağlardan beri insanları tasarlamaya ve sanata iten bir güç olarak karşımıza çıkmaktadır. Çözüm üretme fikriyle oluşan tasarlama isteği de Yunan felsefesinde evrende nesnelere var olmadan önceki boşluk olarak ifade edilen kaosu anlamlandırma çabasıyla birlikte ortaya çıkmıştır. İnsan evrendeki nesnelere var olmadan önceki boşluğa olan korkusunu bertaraf etmek amacıyla üretmeye yönelmektedir.

İnsanın, sanatı kendine bir kalkan olarak kullandığı diğer bir etkenin de doğanın uçsuz bucaksız kudretinin olduğu düşünülmektedir. Varoluşunun ardından kendi gücünün, yetilerinin farkına varan insan doğayla başa çıkamayacağını anladığında kendini ondan soyutlama çabasına girmiştir. Bu soyutlama fikrini de sanat aracılığıyla kurguladığı farklı bir yaşam alanında gerçekleştirmektedir. Bu yaşam alanı ona göre

sınırlandırmadığı ve kendi duyularıyla yönettiği tanımadığı doğanın karmaşıklığından daha sakindir.

“Sanat erbabı ve düşünürler, doğaya erişmek çok daha zor olduğu için kuramlarını doğa felsefesi yerine ruhu seyretmekle oluşturmayı tercih ederler ama böyle oluşturulan kuramlar genellikle çoraktırlar; asıl sanat konusunda mükemmellik ve hakikat üzerine genel uyarılarda bulunurlar, ama bu uyarıların plastik sanatçı üzerinde hiçbir etkisi olmadığı gibi pratikte de hiçbir yararı olmaz. Doğada mükemmel ile mükemmel olmayan, güzel ile çirkin olanın karışık halde buldukları da kabul edilmelidir” (Wilhelm ve Von Scheling, 2016, s. 10).



Şekil 1: Rouffignac Mağarası Kaya Resmi, Fransa (“Rouffignac”, t.y.)

Birçok kaynakta ilkel çağlarda insanların sanat kavramından habersizce doğadaki malzemelerle içgüdüsel olarak resmetmeye başladığı duvar resimleri ve yazıların ilk örneklerinin tesadüfi, deneyerek resmedilen sembolik sanat eserlerinin ilk örnekleri

olduğu söylenmektedir. Bir sonrakini ilk örneğe benzetme amacıyla üretirken gittikçe gelişen ve form artıran karakteristik bir yapı almıştır. Şekil 1’de görülen Rouffignac mağarasına resmedilmiş olan mamut ve diğer hayvanların belirtildiği duvar çizimleri ilk örneklerden biridir.

Sanatın varoluş sürecinden bahsederken John Locke’un Tabula Rasa teorisine de değinmek gerekir. Locke’a göre insan zihni yaşama boş levha olarak başlamaktadır, deneyimlerle gelişir, şekil kazanır ve gittikçe uzmanlaşır. (aktaran Cihan, 2006). İlkel sanatın primitif karakteriyle sanat tarihi boyunca kabuk değiştirme hikâyesi buna bir örnektir. Bu gelişim hikâyesi bizi yine ideali arama sonucuna itmektedir. “Bilgilenme süreci böylelikle en ilkel duyumlardan en gelişmiş kavramlara ulaşır. Bu süreçte insanlar, kendileri dışında bağımsız olarak var bulunan maddesel evreni, kurumsal ve pratik etkinliklerinin konusu yapar. Gözlemden soyut düşünceye, oradan da pratiğe, nesnel gerçekliği bilmenin diyalektik yoluna ulaşır” (Hançerlioğlu, 2010, s. 343).

2.1.2 Estetiğin Tanımı ve Doğuşu

Disiplinlerarası bir alanda birden çok tanımı yapılmış sanat kavramını incelerken bir takım destekleyici terimlere ihtiyaç duyulacağı düşünülmektedir. Sanatı ele alırken sıkça karşımıza çıkacak kavramlar güzellik ve estetik olacaktır. Danto (2015) estetikten; “Estetik derken, şeylerin kendilerini gösterme biçimleri ve kendilerini başkalarına gösterirken belirli bir biçimi tercih etmelerinin altında yatan nedenleri kast ediyorum” diye bahsetmiştir (s. 43). Danto’nun da belirttiği gibi estetik ifadesi sanat eserinin karakteristik özelliğini belirleyen önemli bir etmendir.

İnsanoğlu önce evrendeki varlığını fark etmiş, sonra var olduğunu ifade edebilme arayışlarında tasarı gücünü keşfetmiş, doğanın gözlemi ve taklidi ile zamanla kendi düzenini yaratmış, belli estetik kaideleri geliştirmiş ve sanatını icra etmeye başlamıştır. Mağara duvarlarına resmettiği av hayvanları, ihtiyaçlarını karşılamak için yaptığı araç gereçlerde olduğu gibi kimi sanatsal unsurlar ile (konu, içerik, renk, çizgi, biçim, hacim gibi) yaşamda var olduğunu ifade etmiştir. Tüm bu tasarımların içinde buldukları dönemin şartları göz önünde bulundurularak değerlendirildiğinde; belli bir estetik kaygı içerdiği ve kendi içerlerinde tekrar, oran, uyum, düzen, simetri, zıtlık gibi özelliklere sahip olduğu görülmektedir. Bu kavramlar sanatın gelişim süreci boyunca gözlemleyeceğimiz estetik unsurlar olarak karşımıza çıkacaktır.

“Gerçekte güzel ve sanat Platon’dan beri felsefi düşüncenin konusu olmuştur. Ama ilkin aydınlanma filozofu Baumgarten’den bu yana estetik, felsefenin ayrı bir dalı olarak gelişmiştir. Estetiği geliştirenler Kant, Hegel ve romantik filozoflar olmuştur” (Akarsu, 1998, s. 72). Estetikle ilgili düşünürlerin farklı görüşleri vardır. İlk zamanlarda Turani’nin (2011) güzelliğin insan aklı ve duyuvarı üzerindeki etkilerini konu olarak ele alan felsefe dalı olarak tanımladığı estetik; duyum, algı gibi terimleri içerisinde barındırmaktadır. Akarsu (1998), estetiği Baumgarten’in duyuşalın yetkinliğı öğretisini geliştiren ‘Aesteticha’ adlı yapıtından bu yana güzeli araştıran bilim dalı olarak ifade etmiştir. “Estetik yalnız sanattaki güzeli, dolayısıyla yalnız sanat felsefesini değil (sanat felsefesi estetiğın ancak bir bölümüdür) doğadaki güzeli de kapsar öte yandan yalnız güzel nesneyi değil, aynı zamanda güzelin öznel-ruhsal yaşantısını ve yaratılışını da içine alır” (Akarsu, s. 72). Akarsu, sanat felsefesinin; estetiğın sadece bir bölümü olduğunu belirtirken kavramın genişliğine dikkat çekmektedir. Tanımlardan yola çıkılırsa sorgulanması gereken kavram güzellik olacaktır.



Şekil 2: Antik Mısır Dönem Resmi (“Antik Mısır”, t.y.)

Klasik sanatla ilişkilendirilen estetik kavramı sanıldığı gibi 18.yy değil; felsefenin doğuşuna şahit antikçağ olarak adlandırdığımız döneme dayanmaktadır. Bu dönemde güzellik öznel bir kavram olmak yerine mitolojik bir misyona sahiptir. Şekil 2’de belirtilen mısır sanatı örneğinden de gözlemlenebileceği gibi Mısırlıların duvar resimleri ve rölyeflerine bakacak olursak doğal yaşamın ideal görüntüsü, tanrıya hürmet, aile sevgisi, toplumsal denge, uyum gibi temalar; karakteristik renkler ve dış kontür hatlarıyla hep bir simge çerçevesinde resmedilmiştir. Perspektif, gölge, derinlik ve mekân gibi unsurlardan uzak soyut bir ifade biçimiyle kurgulanan mısır sanatı örnekleri, sonsuz hayatın idealize edilmiş yorumlarıdır. Gerçek yaşamın ardındaki sonsuz dünyaya açılan yolda bir anahtar niteliği taşıyan eserlerin öznellikten öte dönemin karakteristik stilini yansıtmaması henüz adı konmamış ama etkilerini yavaş yavaş gösteren bir güzellik kavramının habercisidir. Günlük hayattan bir anının, bir törenin ya da bir tanrıçanın temsilini aktarırken seçilen renkler, gelişmemiş olan ideal estetik unsurlardan habersizce kurgulanan temsiller, görüneni birebir değil belli bir stil dâhilinde imgesel bir kurguyla aktarır. Dönemin eserleri yaratılırken güdülen metafizik kaygılar estetik unsurların önüne geçmiştir



Şekil 3: Afrodit Heykeli, Louvre Müzesi (“Afrodit”, t.y.)

Antik Yunan sanatının örneklerine baktığımızda ise güzellik kavramının daha da belirginleştiği ve bu kavramın mitolojik karakterinin birçok filozof tarafından anlaşılmaya çalışıldığını görülmektedir. Şekil 3'te gösterilmiş olan Afrodite Heykeli Yunan estetiğinin en önemli göstergelerinden sayılmaktadır. Estetiğin temelini oluşturan kavramı ilk araştıran filozof olarak birçok kaynak Platon'u göstermektedir. "Akıl sayesinde tanrısal olana yani her şeyin ilk formuna yani ideaya ulaşırız. Platon, aklın sürekli değişen duyular karşısında kalıcı olduğunu ifade ederken Aristoteles ise duyuların kişiyi gerçeğe ulaştırdığını söylemiştir" (Kavuran ve Dede, 2013, s. 50).

Ahenk, uyum, simetri, orantı gibi kavramlar estetiğin çerçevesini belirleyerek sanata farklı bir boyut kazandırmaktadır. Sanatın taklit olduğunu savunan Aristoteles'e (2007) göre sanatçı tema olarak belirlediği doğayı, insanı, hayatın işleyişindeki nüansları gerçekte olduğu ve gerçeğe uygun bir şekilde izleyiciye aktarmaktadır. Gerçeğe uygun olanı yansıtırken de yine gerçekten uzaklaşmadan ona odaklanır. İdealize edilmiş vücutlarda her uzvun birbirine bağlı oran ve orantısı sanatçıların güzeli amaçlarken bir takım kurallar geliştirmesine yardımcı olmuştur. Günümüzde halen daha figür stilizasyonu aşamasında kullandığımız '1/10', '1/3' gibi formüllerin geçmişi bu heykellerin estetik ifadesine dayanmaktadır. Heykeller; tanrı ve tanrıçaların sanatçıların düşüncelerindeki ideallerinin ve ideal güzellik kavramının tasvirleridir. Duyularımızla kavradığımız dünyaya yeni bir yorum katarak sunduğumuz fikirlerimizin özünde aslında bir idealizm yatmaktadır. "Bir bakıma sanat Platon'un ideasıyla Aristoteles'in realizminin sentezi hatta onun ötesindedir. Bu sentez her çağda insanların yaşantılarına, ihtiyaçlarına göre yoğurularak değişime uğramıştır" (Kavuran ve Dede, 2013, s. 48).

Güzellik kavramının sanat ifadeleri içerisinde önemsiz olarak belirtilmesi Rönesans'a denk gelmektedir. Güzellik ve estetik ifadelerinin bir sanat ideolojisi olarak değerlendirilmesi ise 19.yy'da mümkün olmuştur. Sıkça Platon ve Aristoteles okunan Orta Çağ dönemi sanatçıları, gelenekleri izlemeyi kendilerine misyon edinmişlerdi. Yeniliklerden kendilerini kasıtlı olarak uzak tutan sanatçıları öznel olmaktan korkutan skolastik düşüncenin etkisi eserlerinde izlenebilir niteliktedir. Orta Çağ sanatını inceleyen kaynakların çoğunda Platoncu estetik algısı ön plandadır. Sanatçılar;

duyularla algılanan estetiği inançlarının önüne geçmemesi amacıyla öteleyerek, güzelliği ahlaki gerçeklikle eş anlamlı görmeye çalışmışlardır.

“Orta Çağ estetik sorunlarından çoğunu Klasik Antik Çağ’dan miras almış ama bu konuları Hristiyan görüşün içine yerleştirmiştir. Orta Çağ sanatçısı gerçeklikler üzerine kesin yargılar öne sürmemekle birlikte, daha çok kültürel geleneğin yorumunu yapmış ve yalnızca küçük ayrıntılarda kendini göstermiştir. Açıkça şu söylenebilir; Orta Çağ’da salt kavranabilir bir güzellik, ahlaki uyum ve metafizik bir görkem anlayışı vardır” (Zeytinoğlu, 2012, s. 52).

Dönem ile ilgili kaynaklarda Orta Çağın genel çerçevesinin son derece bulanık olduğundan bahsedilir. Zeytinoğlu (2012) özellikle 12.yy’da kilise süslemelerinde gereksiz ve aşırı sanat nesnelerinin kullanılması hakkında çıkan huzursuzluktan bahseder ve tasvirlerde kullanılan ifadelere dikkat çeker: “Altın kaplı andaçlardan gözlerini alamıyor insanlar ve bu arada keselerden paralar saçılıyor. Bir bakıyorsunuz karşınızda bir aziz ya da azizenin nefis bir tasviri; azizeler ne kadar canlı resmedilmişlerse o kadar aziz oluyor sanki” (s. 53). Burada kullanılan ifadeler, çağın estetiğine ait olan ancak onu dini terimlere yaklaştırma amacındaki metafizik temelli bir yorumdur. Bu metafizik yorumlar Platon’un felsefesinde de sanatı Orta Çağ’da olduğu gibi negatif yorumlanmasına sebep olacaktır. Eserlerin dikkat dağıttığı ifade edilirken kullanılan ‘olağanüstü’ gibi terimler aslında estetik niteliklerin farkında olduğunu bize gösterir niteliktedir.

Sanatta karşımıza çıkan bu engellenemez duraksamayı ve olumsuz havayı siyasal, dinsel, dilsel kısacası toplumsal her alanda yaşanan buhrana bağlayabiliriz. Zira sanat, içerisinde bulunduğu her dönemin ruhuna bürünüp onun her açısından beslenmektedir. İnsanoğlunun belirsizlik, karanlık ve boşluk hissine karşı duyduğu korku bu dönemde zirveye çıkmıştır. İlkçağlarda bu boşluğu aşmak adına kalkıştığı tüm çabaların aynısını bu dönemde göstermek istese de önüne birçok dinsel baskı çıkmıştır. Öyle ki matbaa, zanaat ve birçok alanda gelişmelerin yaşandığı bu uzunca sürecin genel bir Orta Çağ algısıyla karanlık bir çağ olarak değerlendirilmesi, birçok gelişmenin toplum tarafından fark edilmemesine ya da unutulmasına sebep olmuştur. Birçok düşünür, hiçbir şey dinin toplumu kuşatan o yüce kavramının ötesine geçmemesi gerektiğini düşünmektedir. Bu inanç aslen Orta Çağ’da gerçekleştiği düşünülen birinci sanayi

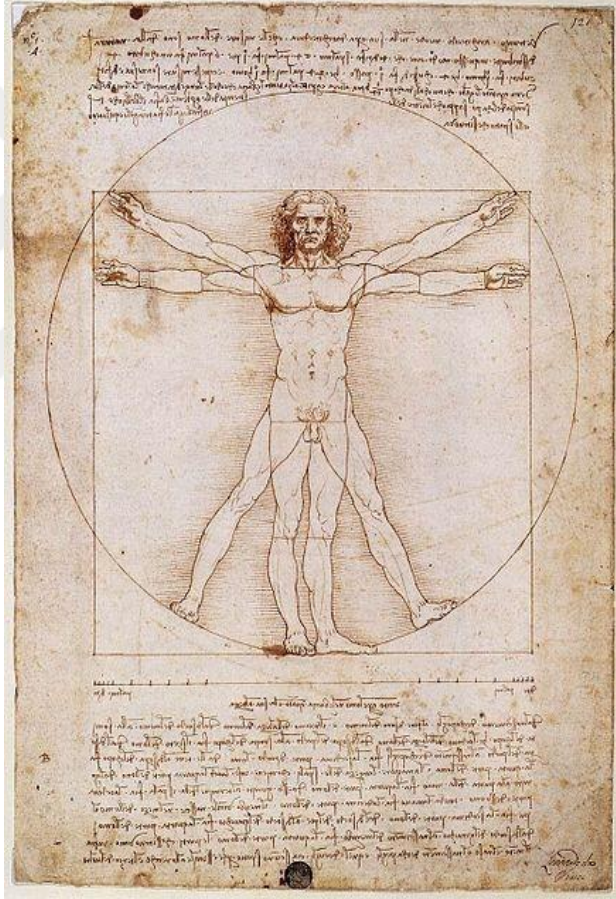
devrimine gölge düşürmektedir. Avrupa makineleşmenin ilk adımı olarak görünen değirmenlere gereken önemi gösterememiştir. Orta Çağ'ın Avrupa'daki makineleşme hareketinin en önemli göstergesi olarak değirmenler işaret edilmiştir (Zeytinoglu, 2012). Değirmenler rüzgâr ve su gücü ile tahıl öğütme, kumaş imalat hazırlıkları gibi faaliyetleri bakımından dönemin fabrikaları olarak görülmekteydi. Zamanla halkın sosyal bir alanı haline gelmesi ve ardından kilisenin dine aykırı bir eğlence noktası olarak görmesiyle kapanma noktasına bile gelmiştir.

“Orta Çağda, sanatsal yaratımla ilgili felsefi sorun gerçek anlamda ortaya konulamamıştır. Bu modern bir sorunsaldır. Başlangıçta kuram, Doğayı taklit etme zorunluluğu üzerinde durmuştur; bu noktada, öncelikle boyut, perspektif, anatomi ve antropometriyle ilgili pratik, rasyonel ve bilimsel yasaları belirlemeye yönelik bir kusursuzluk arayışı içerisinde doğa daha düzgün bir forma kavuşturulur. Sanatçıların amacı, geleneksel dünya tasvirini eleştirel bir biçimde incelemek ve yeni betimleme yöntemleri bulmaktır. Böylelikle, Orta Çağ skolastiği ile şekillenen imge yerini gözlemin ve kişisel deneyimin bir ürünü olan objektif bir bilgiye bırakır. Antikitenin çok güzel bir biçimde betimlediği doğa ve insan, bilimsel bir yaklaşımın konusu olurlar” (Fargo, 2011, s. 78).

“Orta Çağ insanları oran kuramının teknik bir yol olduğunu düşünmekle yetinmişlerdi ama Rönesans'ta uygulama kuramına metafizik bir anlam eklenerek orana yeni bir anlam yüklenir.” (Castelli, 2013, s. 45). Orta Çağın içerisinde bulunduğu düşünce yapısı nedeniyle önemini yitiren güzellik kavramı 14. yüzyılın ikinci yarısında İtalya'da ortaya çıkan gelişmelerle yeniden sorgulanmaya başlamıştır. Her anlamda bir aydınlanma dönemi olan Rönesans'ı Antik Yunan ve Roma sanatına bir geri dönüş eğilimi olarak da ifade edebiliriz. Yunan düşünürleri metafizik alanında faaliyet göstermiş olsalar da Rönesans sanatının düşünsel kökenlerinde yine bu düşünürlerin fikirleri yatmaktadır. Estetiğin ve sanatın değer kazandığı bu dönem sanat tarihinde de bir devrim niteliğindedir. Dönemin estetik ruhunun şekillenmesinde Platon ve Aristoteles'in felsefi sentezi etkin bir rol oynamıştır. Mitolojik konu ve figürler üzerine yüklenen oran orantı uyum gibi unsurlar ile onları yüceltmek amacıyla kurgulanan Rönesans sanatı Antik Yunan sanatından beslenmektedir. Bu dönemde geliştirilen perspektif, üç boyutluluk; ışık ve gölge gibi resimsel elemanlarla birleşerek dönem

eserlerinin karakteristik yapısını oluşturmaktadır. Heykellerdeki zıtlığın dengesi, oran-
orantı, uyum son derece önemli görülmektedir.

“Rönesans resmine, mimarisine baktığımızda, Alberti’yi okuduğunuzda, Piero
Della Francesca’nın resmine baktığımızda evrendeki düzeni bir yansımasını
insanın ürününde, yaptığı tasvirlerde görebilirsiniz. Oradaki bütün oranlar,
hatta renkler bunu yansıtır. Bu da Platonik, metafizik bir düşünceye
dayanmaktadır. Rönesans sanatçısı için yaptığı ürettiği şeyin güzelliği ve
temeli, aslında bütün evrenin evreni döndüren gücün kendi ilkesidir” (Tunalı,
2010, s. 62).



Şekil 4: Vitruvius Adamı, Leonardo da Vinci (“Vitruvius”, 1492)

Kiliselerdeki düzenin bozulması, halk ve yönetim üzerinde çıkar amaçlı dönen
kiliselerin oyunları ve özgür düşünceli insanların bu tür olaylara başkaldırmasıyla
başlayan yenilik hareketidir. Kâğıt ve matbaanın gelişimi ile artan aydın insan sayısı

ve incilin birçok dile çevrilmesi halkın dogmatik yaptırımlarla adını yanlış tanınmasına engel olmuştur. Daha özgür düşünebilme refahına ulaşan insanlar kiliseyi sorgulamaya başlamıştır.

“Rönesans dünyadaki bütün pencereleri açarken ve insanoğlu ilk kez kendi gücünü hissederken, Rönesans da yeryüzünün sunduğu görkemli ve şaşırtıcı manzarayı seyreder. Bütün Rönesans düşüncesinin ve bundan doğan eserlerin çerçevesini sembolik bir biçimde gösteren imge, hiç kuşkusuz, Leonardo'nun bir dairenin ve alt köşesini bu daireyi teğet geçen bir karenin ortasında yer alan insan bedenini gösteren aynasıdır” (Farago, 2011, s. 77).

Şekil 4'te belirtilen 'Vitruvius Adamı', Rönesans sanatının en önemli eserleri arasındadır.

2.1.3 Sanat Eseri Nedir?

Sanat eseri ifadesi; yaratıcısı tarafından bulunduğu dönemin estetik kaygısı ve karakteri ile şekillenen yapıt olarak tanımlanabilir. Bu yorum dâhilinde düşünüldüğünde bir yaratıya sanat eseri diyebilmemiz için gerekli olan öğeler vardır. Bu öğeler yaratıcısını ifade eden estetik süje, sanatçının eserine konu olarak seçtiği şey olarak ifade ettiğimiz estetik obje ve estetik yargılar olarak belirtilmektedir. Tüm bu öğeleri etrafında barındıran yaratıda, eser mertebesine ulaşmaya adayken bir takım özellikler aranmaktadır. Danto (2015), “Müze alımlarındaki değişimlerin ışığı altında, bir nesnenin sanat eseri sayılabilmesi için ne tür bir ayrıcalığa sahip olması gerekir? Bir şey sanat dünyasının parçası olmaya nasıl hak kazanır?” ifadesiyle bu özellikleri sorgulamaktadır (s. 43). Sanatçısının bakış açısını yansıtmaları ile eserin kazanacağı kişisel, özgün ve biriciklik sanat eserlerinde aranan önemli özelliklerdir. Belli bir yaratıcılığın ürünü olması ve estetik kaygılara dayanmasının da önemli olduğu düşünülmektedir. Tüm bu özellikleri ile evrensel anlamda değer kazanması ve kalıcı olması sanat eserini literatüre taşımaktadır. Tüm bu özellikler çerçevesinde sanat dünyasınca değerlendirilen yapıt sanat eseri olarak sunulabilmektedir.

“Bu eserleri müzeye kim koydu? Neden burada bulunacak kadar iyi oldukları düşünülüyor? Yanıtlar iki çağdaş estetikçinin, Arthur Danto ile George Dickie'nin ileri sürdüğü geleneksel sanat tanımından gelir. Sanatın geleneksel tanımı, bir sanat dünyası olduğunu kabul eder ve sanat eserlerinin sanat

kurumlarından, sanat kuramından, sanat tarihinden bağımsız olduğunu iddia eder. Danto, sanat eserlerinin belirlenmesinde tarihsel bağlamın önemini vurgularken, Dickie sanat kurumlarının işlevsel özellikleri üzerinde durur” (Barrett, 2015, s. 25).

2.2 Modernleşme Kavramı

Akıl egemen bir altyapıyla insanları pozitif bilimlere iten olan aydınlanma felsefesi ile adı anılan düşünür Kant (2015), Orta Çağ’da bireylerin kendi iradelerine rağmen özgür düşünceye ulaşamayışlarına son verecek adımın, aydınlanma olduğu fikri ile bu felsefeye yorumunu katar. Çağdaş anlamına gelen modern sözcüğü her zaman içerisinde bulunulan zaman dilimi ve onun karakteristik özelliklerini nitelemektedir. Modernizm de çağdaşlık ifadesinin gereğini yerine getirmek amacıyla daima gelişen ruha sahip bir terimdir.

2.2.1 Modernleşmeyi Oluşturan Fikirsal Altyapı

17. ve 18. yy. aralığında mevcut olan din baskısı ve ayrımcı toplumsal yapıyı değiştirmek amacıyla kurgulanan bir özgürleşme çabası olarak görülmektedir. Modernleşme aşamalarının 1688 yılında Avrupa’da İngiliz Devrimiyle başlamış olup Fransız Devrimi’yle ilerlemeye devam etmiş olduğu bilinmektedir. “İngiltere’de kapitalizmin doğuşu ile başlayan bu hareketin temelinde geçmişin etkisi de büyüktür. Aydınlanma hareketinin temel dayanak noktası Rönesans ve Reformdur” (Berman, 1992, s. 44). Orta Çağın karanlık yüzünün bertaraf edildiği Rönesans sayesinde ortaya çıkan serbest düşünce ortamı güzel sanatlar ve bilim alanında birçok gelişme yaşanması gibi birçok yeniliği doğurmaya başlamıştır. “Rönesans’ta insanın tinsel bir birey olduğu ve bu bireycilikle birlikte Rönesans’ın modernite anlamına geldiği belirtilmektedir” (Burke, 2007, s. 8). Burada da belirtildiği gibi Rönesans aydınlanma çabalarının ilk ayağı olmuştur. 17.yy’da dinin önemini yitirmesi ve burjuva sınıfının güç kazanmasıyla birlikte Rönesans’ta tohumları atılan; bireycilik, serbest inanç kavramı, ahlak ve aklın üstünlüğü gibi konular ön plana çıkmıştır. Kilise baskısına ve kalıplaşmış diğer tüm sağlıksız metafizik düşünce ve geleneksel toplumsal yapıya bir zıtlanma, güçlü duruş ve değişim olarak ifade edebileceğimiz aydınlanma, tüm bu yenilikleriyle önce Avrupa’ya zamanla tüm dünyaya yayılan bir vizyon oluşturmuştur. Metafizik bir anlayışın yerini almaya çalışan hümanist fikirler çakışmıştır. Akıl egemenliğinde oluşturulmaya çabalanan yeni sistemde bireyin sahip olduğu en değerli

özelliği olan akıl doğruya ulaşmada geçmiş önyargı ve ideolojileri yıkmıştır. Açık fikirli bir yapının egemenliğini hızla kurmaya devam ettiği aydınlanma ağı bilim ve sanat alanında bir devrim niteliğindedir. Otoritesi azalan kiliselerin etkisiyle kafa karıştıran dinle ilgili sorular reformla hızlanmıştır. Gelişen basım teknikleri kitapların maliyetleri dşürölerek daha çok okuyucuya ulaşılması mümkün olmuştur. Galileo, Descartes, Kopernik, Newton, Kant, Voltaire, John Locke gibi bilim ve düşünce adamlarının bu süreçteki faaliyetleri bilimin en önemli adımlarındandır. Aklın yetisinin ön plana çıkarıldığı bu çağın yeni kurgusu demokrasinin varoluşu ve gelişimine n ayak olmuştur.

2.2.1.1 Aydınlanma Felsefesi

Birçok kaynakta aydınlanma düşüncenin felsefik temelini Almanya'da atıldığı söylenmektedir. Dogmatiklikten uzakta, sorgulamacı bir bakış açısıyla etkili bir pozitifleşme ile beliren düşünceler aydınlanma felsefesinin temelidir. Akıl egemen yapıdaki aydınlanma fikirlerine göre akıl ve sorgulama tüm soruların zm ve en etkin iradedir. Akla itaat eden insan doğru ve yanlışı ayırt ederken kendine bilimin özümleyici yolunda yn bulabilir. Tunalı'nın (2010) belirttiği gibi estetiği bilgi ile bağlayan Kant'ın emeği de bu terim için göz ardı edilemeyecek niteliktedir. Kant, estetiğe bilimsel bir anlam yükleyerek estetik yargıların geçerliliğini kanıtlamıştır. "Kant estetiği hem bir güzellik felsefesi hem bir estetik yargılar mantığı hem de bir estetik haz psikolojisidir" (s. 127).

"Kant için beğeni, yani güzel hakkında yargı verme yetisi, ideal bir norm, bir kural olarak bütün insanlarda ortak olarak vardır. O fert üstü bir ilkedir. Kanta göre bu şey güzel dediğimizde, o şeyden duyduğum hazzın nedeninin herkeste bulunması lazım geldiğini düşünürüm. Kant, estetik yargıları bir anarşiden kurtarmak amacıyla metafizik karakterli bir prensip kabul ediyor. Kantın metninde doğanın engin tezahürleri olarak beliren yüce, 19 yy boyunca, özellikle romantik ifadelerde, insan ruhunun ya da psikolojinin anlaşılamaz ve zmlenemez yönü olarak belirir" (Erzen, 2012, s. 65).

İngiliz Filozof ve siyaset adamı Locke'un (1996) teorisinden yapılan bilginin sonradan edinildiği çıkarımının dinsel bilgi ve metafizik konularına ters düşmesi durumunun aydınlanma düşünürlerini tarafından bilimin engeli olarak görülmesine birçok

kaynakta değinilmiştir. Aydınlanma fikri ile birçok belirsizlik yok olacak ve gelişmenin sağlanacağı fikrine varılmıştır.

2.2.1.2 Aydınlanmanın Sanata Etkisi

Modernizm'in sanata yansması 19. yüzyılın ikinci yarısında başladığı gözlemlenmektedir. Modern sanat estetiği klasik sanat estetiğinden farklı bir yapıya sahiptir.

“Modernite, bir yönüyle aklın ve bilimin egemenliği diğer yönüyle de insanın yüceltilmesidir. Bu süreç içinde en yüce değer hümanizmadır ve gerçeği kavramak akıl ve bilim yoluyla mümkün olacaktır. Bu dönüşümün sanat ve estetik anlayışı, kaçınılmaz olarak gerçekçilik ilkesi üzerine oturacaktır” (Şaylan, 2009, s. 79).

Sanat tarihi boyunca estetiği anlamlandırmaya çalışan tüm düşünceler bu kavramı çağlar boyunca geliştirmiştir. Her bir düşünce birbirine ters bile olsa sanatın gelişimi anlamında bir değer niteliğindedir. Estetiğin bağımsız bir felsefe olarak algılanmasını sağlayan Baumgarten de bu alanda diğer düşünürlerde daha önde düşünülebilir. Estetiğe adını veren, yaşam alanını belirleyen filozof bu kavramı ilk kez 1750-1758 yıllarında çıkardığı Aesthetica adlı kitabında kullanmıştır: “Estetik duyulur bilginin bilimidir. Estetik duyusal bilimin mantığıdır” (aktaran Tunalı, 2012, s. 42).

“18.yy da Aydınlanma ile birlikte estetik, sistematik bir disiplin haline gelebilmiştir. Bunun bir nedeni o zamana kadar tanrı kavramının doldurduğu tinselliğin artık sanat ve güzellikte aranması ve bunun için inandırıcı bir tartışma geliştirme gereksinimidir” (Erzen, 2012, s. 126). Hristiyan temsilinin temelleri Antik Yunan'ın mimetik anlayışında ve insan bedenine ilişkin idealizmde yattığı düşünülmektedir. Aydınlanma ile birlikte imge görünenin arkasındaki görünmeyeni, bir başka deyişle metafizik tinsel bir gerçeği, ya da insanın kendi kurgusu ile ortaya koyacağı gerçek yorumunu, yani bir anlamı ifade etmeye başladığı gözlemlenmektedir.

Aydınlanma ile benimsenen misyonun bir çıktısı olarak görülen subjektif olma fikrinde; temsil edilen değil, imgenin anlamı önemli olmaya başlamıştır. Bu dönemde düşünürler bireylerin algılarının nasıl oluştuğu, algılama sürecinin nasıl ilerlediğini ve sürecin sonunda ortaya çıkan yargılarları üzerinde yoğunlaşmışlardır. Önceleri sanat,

olguyu nasıl nesnelleştirdiğiyle ilgili araştırmanın en önemli verisiydi. Aydınlanma ile beliren gelenekçi ve yenilikçi ayırım Fransız devrimi ve sanayi devrimi ile vurgulandıktan sonra gelişerek ilerlemiştir.

2.3 Fransız İhtilali İle Beliren Moda Kavramı

2.3.1 Fransız İhtilalini Oluşturan Sosyal Ve Siyasal Altyapı

1789'da yönetimde söz almaya başlayan burjuvazi kesime tepki olarak halkın da ön plana çıkma çabaları ile belirmeye başlayan Fransız Devrimi; yeni bir toplum ve kültürün doğurmuş olduğu bir devrim, burjuva kesiminin etkisiyle feodal rejimden kapitalist rejime geçişi şeklinde tanımlanabilir. Aydınlanma Felsefesi Fransız Devriminin ideolojik kültürel ortamını hazırlamıştır. 16.yy'dan itibaren katı kurallarla, dogmaların egemenliğinde kral tarafından fütursuzca yönetilen Fransa'da 1789 yılında gerçekleşen ayaklanma ilk modern halk devrimi niteliğindedir. Halk arasında var olan soylular, rahiplerin esnek hakları, burjuvaların devlete ödediği haksız vergiler ve köylülerin burjuvaları desteklemesi halka arasında huzursuzluklara sebep olduğu birçok kaynaktan geçmektedir. İngiltere'deki meşrutî krallık yapısı ve halk temsilcilerinden oluşan meclisin birlikte yönetmesi, yayınlanan insan hakları bildirgesi Fransız halkını aynı haklara sahip olabilmek inancıyla ayaklandırmıştır. Bunlara paralel olarak bu yüzyılda savaşlar ve önüne geçilemeyen füzuli devlet harcamaları Fransız ihtilalini doğuran en önemli sebepler arasında görülmektedir. Bu zamana kadar var olan gücünü Tanrıdan alan mutlak krallıkların yıkılamayacağı önyargısı ortadan kalkmıştır. Aydınlanma ile yeşeren bireysellik ve hümanizmin de etkisiyle egemenliğin halka ait olduğu kanıtlandı söylemine birçok kaynaktan rastlanmaktadır. Aydınlanma filozoflarının vurguladığı eşitlik, özgürlük ve adalet ilkeleri yaygınlaşmaya başlamış ve 1791 yılında 'İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi'nin kabulü ile ilk anayasa sunulmuştur. Bildiri ile birlikte özgürlük ve eşitlik kavramları gündeme geldiği gözlemlenmektedir. Bireyler ve devlet arasındaki monarşik ilişkinin başındaki kral, Fransız Devrimiyle ortadan kaldırılınca ortaya çıkan boşluğu ulusal egemenlik düşüncesi doldurmaya başlamış ve bu gelişmelerin yaşanmasında burjuva sınıfı her zaman etkili olduğu düşünülmektedir.

2.3.2 Moda Kavramı

2.3.2.1 Modanın Tanımı

Latin kökenli olan ‘Facio’ sözcüğünden gelen moda terimi; Fransızca kullanımı olan mod (mode) sözcüğünden türediği birçok kaynakta belirtilmektedir. Mod ifadesi tarz, biçim, şekil anlamlarına gelmektedir (Mod, t.y.). Moda teriminin anlamı ise Türkçe sözlükte, “Geçici olarak yeniliğe ve toplumsal beğeniye uygun olan”, halkbilim terimleri sözlüğünde “göreneğe bakarak daha kısa süreli olan, çabuk değişebilen, yayılan geçici davranış, giyim ve yaşama biçimi” olarak tanımlanmıştır (Moda, t.y.). Moda birçok alan için geçerli bir kavramdır. Edebiyattan sinemaya, iç mimari tasarımından mobilyaya, otomobilden telefona, gıdandan güzelliğe vb. birçok farklı alanı kapsamaktadır.

Moda üzerine yazan düşünürler bu kavramın farklı özelliklerine dikkat çekmektedir. “Bir moda, herhangi bir zamanda görülebilir olan ve zamanla bir sosyal sistem ya da bireylerin bir araya geldiği gruplarda değişen, özel maddi ya da maddi olmayan bir fenomende, kültürel olarak desteklenmiş bir anlatım biçimidir” (Ertürk, 2011, s.6).

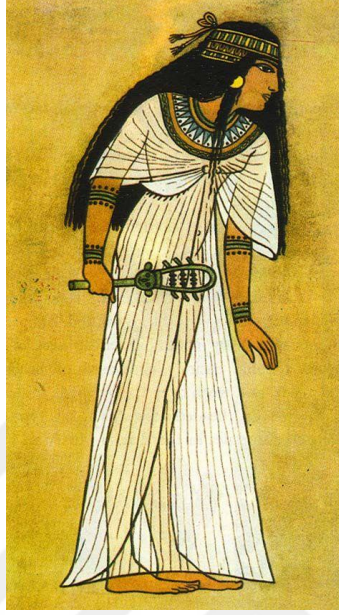
Moda terimi birçok kaynakta giysiler ve insan bedenini donatan yeniliklerle tanımlanır. İlk bakışta sadece giysi terimi ile ilişkilendiren moda terimi kavramsal açılarından daha geniş bir alanı kapsamaktadır. Teknolojik ürünlerden, güzellik ürünlerine arabadan aksesuara geniş bir çerçeve üzerine yapılandırılan bu kavram bir düşünce, bir davranış biçimi de olabilir.

“Modanın imleyeni olarak giysiye verilen bu öncelikli yer tesadüfi değildir. Kostüm bileşenlerinden başka nesnelere, başka maddi öge insanlık tarihi boyunca bu rolü üstlenmemiştir. Ama kişinin bir başkasından farklılığının ifadesi esasen gece gündüz, doğumdan ölüme dek kumaşa sarınmasından gelir” (Waquet ve Laporte, 2011, s. 10). Amacının insanın yeni biçimler ortaya koyma tutkusunu olduğunun vurgulanması gereken moda ifadesini Hakko (1983), toplumların göstergesi ve topluma bağlı olarak değişim gösteren bir olgu olarak değerlendirmiştir.

2.3.2.2 Moda Kavramının Oluşumu

Moda ile ilgili birçok kaynakta bu terimin tarih öncesi çağlara kadar uzandığı ifadesi geçmektedir. Modanın gelişimi insanlık ve sanat tarihi ile paralel bir yol izlediği söylenebilir. Henüz bir terim olarak geçmiyor iken toplumların giyim kuşam

alışkanlıkları, gelenek ve görenekleri, yaşam koşullarının şekillendirmesi ile çağlar boyunca değişim ve gelişim göstermiştir. İlk çağlarda insanoğlu tekin hava koşullarından korunmak amacıyla kapanmaya ihtiyaç duymuştur.



Şekil 5: Antik Mısır Kostümü (“Antik Mısır Kostüm”, t.y.)

Mısırlılar kurak iklimlerinde aşırı sıcaklardan korunmak için ince keten kumaşları çeşitli katlama teknikleri ile elbise formuna sokmuşlardır (Şekil 5). Antik Mısır döneminde olduğu gibi Antik Yunan döneminde de kıyafetler iğneler yardımıyla vücuda sarılarak giyinme yoluna gidilmiştir. Antik Yunan ve Antik Roma giyim unsurlarının en karakteristik detaylarından biri de sandaletlerdir (Şekil 6). Mozaiklerin kumaşlar üzerine islenmesi ile yaratılan etkili görüntüler Bizans dönem giysi detaylarının en güzel şekilde yansıtmaktadır. Dönemin giyim stillerine yansıyan renk tonları Şekil 7’de belirtilmiştir.



Şekil 6: Antik Yunan Kostümü (“Antik Yunan Kostüm”, t.y.)



Şekil 7: Bizans Dönem Kostümü (“Bizans Kostüm”, t.y.)



Şekil 8: Orta Çağ Dönem Kostümü (“Orta Çağ Kostüm”, t.y.)

14. ve 15. Yüzyıllarda Gotik dönemin etkisi sürmekteydi. Uzun sivri kubbeli yapıların etkisiyle kadınların ve erkeklerin taç ve ayakkabı gibi aksesuarlarında uzun, külah görünümleri ve üzerinden sarkan tüllere rastlanmaktadır (Şekil 8). Uzun eteklerin fazla kumaşları bel bölgesinde pililerle oturtulduğu gözlemlenebilir. Yakalarda ‘V’ kesim kullanılırken dekolte görülmemektedir.



Şekil 9: Rönesans Dönem Kostümü (“Rönesans Kostüm”, t.y.)



Şekil 10: Barok Dönem Kostümü (“Barok Kostüm”, t.y.)



Şekil 11: Rokoko Dönem Kostümü (“Rokoko Kostüm”, t.y.)

Rönesans dönemine gelindiğinde ise yakalarda çoğunlukla kare formda derin açıklıklar v formda bele oturan korse görünümleri, brokar kumaştan kabarık çok katlı etekler elbiselerin genel stilini yansıtmaktadır. Bu dönemin en önemli detaylarından biri ‘Ruff Yaka’ olarak adlandırılan kolalı dantel veya ipek yakalardır (Şekil 9). Dönemin sembolü olan yakalar Barok dönemde de devam ederken giysilerin

kumaşlarının çok daha detaylı ve ağır işlemeli olduğu gözlemlenmektedir (Şekil 10). Rokoko döneminde ise Rönesans ve Barok dönemlerinin abartılı görüntüleri devam ederken etekleri kabartmak için giyilen krinolinler etekleri basen çevresinde yana doğru genişletmiştir (Şekil 11). Kumaşların desen ve tonları diğer dönemlere nazaran daha yumuşak ve romantik bir etkiye sahiptir. Pudra tonlar ve çiçek desenlerin kurdele detaylarıyla ve fırfırlarla süslediği elbiseler dönem giysilerinin anahtar elemanlarıdır.

Sanayi devriminin tüketim algısı ve Fransız İhtilali'nin getirdiği refah düzeyi öncesinde giyinme biçimleri toplumlarda var olan hiyerarşik düzene göre belirlenmekteydi. Üst sınıflar tarafından benimsenen giyim alışkanlıkları alt sınıf için bir ilham kaynağıydı. Buna bağlı olarak alt sınıfların dönem stillerine uygun olma koşulu üst sınıfın taklidi ile mümkün olmaktadır. Giyinme olgusu önceleri bir ihtiyaçken zamanla değişen değerler ile başkalaşım geçirmekteydi. Sanayi devrimi sonrasında endüstri çarkının kölesi haline gelen giyim bir tüketim ürünü olarak belirmiştir.

Moda kavramının Fransız İhtilali sonrasında genel çerçeveleri çizilmiş olduğu birçok kaynakta geçmektedir.

“Moda ve genel olarak moda şeklinde nitelenmesi gereken bazı tavır ve yaklaşımların, aslında Fransız İhtilali'nden sonra başladığı görülüyor. Fransız İhtilali'ne kadar asil sınıf ile çiftçi ve köylü arasında son derece açık ve kesin bir ayrım vardı. İhtilalden sonra asiller tamamen bertaraf olmadı ama köyden şehre gelen köylüler/çiftçiler (yani fakir tabaka) şehirde kendi kültürlerini oluşturdu. Ve böylece asilzadelerin sahip oldukları kültür mirasına ortak oldular. İşte bu noktada burjuvazi ortaya çıktı, bu da Sanayi Devrimi'ni yarattı. O andan itibaren de alt sınıfların, üst sınıflara özenip onları taklit etmesinden ve onlara ulaşmaya çalışmalarından kaynaklanan bir yaklaşım ortaya çıktı. Buna genel manada, giyim kuşamda moda deniliyor” (Gürsoy, 2010, s. 14).

Ancak henüz daha kitle üretim düzeni ve moda sektörü oluşmamış iken toplumun üst kesimine kişiye özel sunum ve tasarımlarla üretim yapan yüksek terziler moda tasarımcısı modeline ortam hazırlamışlardır. 19. yüzyılın başlarında Fransa kralı XIV. Louis'in etkisi ile yüksek terzilik mertebesinin kurumsallaştırılması, moda sisteminin genel çerçevesinin oluşturulmasında önemli bir adım olmuştur. İlk olarak 1868'de

yüksek terziliğin hazır giyimle buluşmasını sağlayan ilk mesleki kuruluşun, ikinci olarak da 1910 yılında yüksek terzilik modasının haute-couture hazır giyimden ayrılmasını sağlayan ve yüksek moda yeni bir statü kazandıran Yüksek Terziler Sendikası Birliği adlı mesleki kuruluşun oluşumuna öncülük ettiği dönem ile ilgili kaynaklarda belirtilmektedir. Kawamura'ya (2016) göre moda sistemi bu hareketlerle kurumsallaşmıştır. Bu girişimle şimdi moda dünyasının başkentlerinden olan Fransa'nın bu hızlı dönen çarkın merkezinde olmasına ortam hazırlamıştır. Terzilerin ünlü müşterileriyle kurdukları yakın ilişkiler moda dünyasında yaşanacak gelişmeleri hızlandırmıştır. Moda tarihinin ilk terzilerinden Rose Bertin, XVI. Louis'in eşi Marie Antoinette'in dönemi için son derece vizyoner kişiliğinden yararlanarak bir stil ikonu yarattığı fikri moda literatürüne geçmiştir. Antoniette'in dönemin alışkanlıklar ve beğenileri dâhilinde kurgulanan kostümleri bugün bile ilham verici bulunmaktadır. Yine dönemin ünlü İngiliz terzisi Charles Frederick Worth ve Marie Antionette'i kendine idol olarak alan Prenses Eugiene de bugünün tasarımcı ve ilham kaynağı birlikteliklerine bir model olarak düşünülebilir. İlk moda tasarımcısı olarak anılan Worth'ün prenses için hazırladığı kostümler bugünün haute-couture alanının ilk örnekleridir.

“Modanın sendikalaşması ve kurumsallaşması giysi üretimi ile uğraşan terzileri tasarımcı olma statüsüne yükseltildi. Bu anlamda ilk tasarımcı olarak kabul edilebilecek, terzilik pratiğinin sosyal yapısını zengin kadınlara hizmet veren işçilerden, müşterisine iş yapan tasarımcı konumuna dönüştüren Worth ile birlikte tasarımcı ve couturier (zanaatkar terzi) kavramı doğdu. Böylece tasarımcılar moda endüstrisinin baş aktörleri olarak konumlarını meşrulaştırdılar ve moda sistemine katılarak sistemin kural ve düzenlemeleri çerçevesinde yasal otoritelerini oluşturdular. Diğer taraftan onların sembolik statüleri büyük tasarımcı olarak tanımlanmalarına ve toplumsal dinamik içinde kendilerinin de zengin ve ünlü müşterileri kadar ünlü olmalarına yol açtı” (Kawamura, 2016, s. 65).

Dönemin genel toplumsal, ekonomik ve teknolojik gelişmelerinin sayesinde kat edilen yolda Fransız terziliği artık haute-couture denilen; dış görünüşleri kadar kusursuz işçilik, malzeme çeşitliliği ve kalitesini ve en önemlisi tasarım gücüyle tamamlanmış lüks salon ve showroumlarda müşteriyle buluşturulan tasarım mertebesine ulaşmıştır.

Modanın güncel olan tutkusunun o gün de hissedildiği camiada tasarımlar yılda iki kez canlı mankenlerde sergileniyor ve günümüz defile konseptinin ilk deneyimleri olarak kayda geçildiği bilinmektedir.

Giyim tarihçilerinin tipik anlamda Fransız bir giyinme tarzının doğuşunu sezmelerinin XIII. Louis' dönemine denk geldiği fikrine araştırmalar sonucunda ulaşmıştır. "XII. Louis cübbe giyerek keşiş olunmayacağını bildiğinden, bu eserin başından beri moda terimine verilen anlamda Fransız modasının tanınmasında başrolü oynar. Onun koyduğu kurallar anlam taşıyıcı olarak görülen giysiyi meşrulaştırır" (Waquet ve Laporte, 2011, s. 99).

2.4 Sanayi Devrimi Ve Sonrası Sanat

2.4.1 Sanayi Devrimini Oluşturan Ekonomik Altyapı

Coğrafi açıdan elverişlilik, sömürgecilik, önemli bir deniz gücü, zengin kömür ve demir kaynaklarına sahip olması sahip olunması, özgür bir devlet hissiyatı, bilim ve sanata verilen önem nedeniyle 18. yüzyılda İngiltere'de başlayan süreç zamanla diğer ülkelere yayılmıştır. James Watt'ın 1765'te buhar makinesini keşfi ve organizasyonu ile başlamıştır. Kaydedilen gelişmelerle geleneksel sistemde mevcut olan insana bağımlı üretim sisteminden fabrika sistemine geçilmiştir. Tekstil, demir, çelik üretimi, enerji, ulaştırma alanlarında önemli buluşlara imza atılan bu dönemde toplum yapısında da değişiklikler olmuş burjuva ve işçi sınıfları oluşmuştur. Şehir merkezleri genişlemiş ve toplumsal yaşamda farklılıklar oluşmaya başlamıştır. Burjuva sınıfı bu dönemde sanat alanına maddi anlamda çok destek olmuştur. Bu sınıfın portreye duyduğu ilgi fotoğrafın geliştirilmesine ön ayak olmuş ve klasik sanat anlayışı sarsılmıştır. Bu gelişmenin ticari hale dönüşmesi ressamı ayaklandırmıştır. Makine ile icra edilen hiçbir görüntünün sanatla aynı kefeye konulamayacağını savunan sanatçılar düşüncelerini ortaya koymuşlardır. Sanayi alanındaki gelişmeler, toplumsal yapının değişmesinde ve sanatın gelişiminde de etkili olmuştur. Böyle bir ortamda yaşayan sanatçıların eserleri de öncekilere göre farklılaşmaya başlamıştır. Haberleşmenin gelişimi iletişim kavramı, ulaşım araçlarının gelişimi ve zaman kavramı eserler için önemli konular haline gelmiştir.

Kabaca düşünüldüğünde teknolojik anlamda yaşanan bu yenilikler boyut atlatmış gibi görünse de bu oluşumun sanata yavaş yavaş zarar verdiği hissedilmektedir. Dönemle

ilgili birçok kaynakta geliştirilen teknoloji sayesinde sanat eserleri yeniden üretilerek sanatın ulaştığı kitlenin genişletildiği ifadesi geçmektedir. Fakat bu yorumun, eserlerin biricikliği bakış açısına ters düşen bir olgu olduğu düşünülmektedir.

“Tekniğin sağladığı geniş çoğaltım olanakları iyi kitapların yığınlar yayılmasına, iyi resimlerin büyük sayıda basılmasına, iyi müzik parçalarının plakların çıkarılmasına, iyi filmlerin milyonlarca insana gösterilmesine yol açtı. Ama öbür yandan kapitalist düzen sanatı afyon olarak çoğaltmanın kazanç olanaklarını hemen sezdi. Bu afyon sanatın üreticileri, tüketicilerin çoğunun ilkel güduları hoşnut edilmesi gereken mağara insanları oldukları varsayımına dayanarak işe girişiyorlardı. Bu varsayım o ilkel içgüdüleri kışkırtıp ayakta tutmaktan ve heyecanlandırmaktan da geri kalmıyorlardı. Düşlerdeki imge bir ticaret malı oluyordu. Peri masallarının mantığı çağdaşlaştırılıyor ve yığınlar çoğaltılıyordu” (Fisher, 1995, s. 202).

Devrimle değişen havayı soluyan insanlar kendilerini sanayi toplumu veya modern toplum diye lanse etmeye başladılar. Toplumsal alışkanlıklar, değerler ve beğeniler farklılaşmaya başladı.

2.4.2 Sanayi Toplumu Sanatı

Yeni fikirler ve icatlar geliştirmek üzere adlandırılan bireyselleştirilmiş toplum sanatını, sanayi toplum sanatı olarak ifade edebiliriz. Sanayi toplumu sanatının klasik sanattan farklı çizgileri vardır. Klasik sanatta var olan güzel kavramının tanımların bile yönünü belirlediği bir durumdan, kötü ve çirkin olguların estetik ve sanatın konusu olduğu bir düzene geçilmiştir. Güzellik kavramı sanat için bir amaç, araç zorunluluğunda ya da bir sanat ideolojisi olarak düşünülmemektedir. Tıpkı ilkel toplumlarda olduğu gibi güzellik olgusuna saplanmadan sanat yaratımı sürecinin bir eser niteliği taşıması gibi...

Teknolojinin geliştirdiği güç ve endüstrinin bizlere sundukları önüne göz ardı edilemeyecek nitelikte üretim gereksinimi doğmuştur. Bu gereksinim doğan makine kültürü her alanda etkili hale gelmiştir. “İnsan bu makine kültürünü kendi yaratmıştır ve yarattığı bu düzenin bir takım olumsuzlukları gecikmeden baş veremeye başlamıştır. Mekanikleşen insan artık yabancılaşmış yalnızlaşmış ve

hissizleşmektedir” (Tunalı, 2010, s. 252). “İnsan sanatını yapıyor, üretiyor; ama ortaya çıkan sanat dönüyor, kendini üreten insanı etkisi altına alıyor” (Şeriatı, 1997, s. 9).

“İnsanların bilinçleri reel toplum sistemlerinin mantığı ile belirlendiği için, egemen kültür endüstrisi tek tek bireyleri kuşatmıştı. Bireylerin tüm bilinç alanları düzenlenmiş ve denetlenmiştir. Şeyler üzerindeki egemenlik giderek insanlar üzerinde egemenliğe dönüşür; mekanik bir dünyadan kaçmak isteyen insan, yine mekanik bir dünyaya saplanıp kalır. Bütün bu olumsuzluklara ancak sanatla karşı çıkılabilir. Ne var ki bir sığınak olarak sanatın çağımızda başarı şansı da kuşkuludur” (Bozkurt, 1992, s. 210).

19 yüzyılda ekonomik olarak güçlenen burjuvalar sanata ve sanatçıya bu zamana kadar verilen en büyük ekonomik desteği vermişlerdir. Bu sınıfın portreye olan yoğun ilgisi ve çağın teknolojik ve bilimsel kazanımları sayesinde ilk kez 1500’lü yıllarda Leonardo Da Vinci’nin kurguladığı mantık ve alt yapının geliştirilmesiyle 1837’de Louis Jacques Mande Daguerre’in yaptığı icatla fotoğraf elde edilmiştir. İlk zamanlarda sanatçılar arasında huzursuzluk yaratan fotoğraf tekniği zamanla sanat mertebesinde görülmeye hak kazanmıştır. 1850’lerde ticari bir iş haline gelmiştir. Bir kesim fotoğrafın, sanatçılara eserlerini yaratırken yardımcı olacağını düşünürken; bir kesim de resim sanatının değerlerini kaybettireceği fikri ile fotoğrafik görüntülerin mekanik çıktılardan ibaret olduğunu ifade ederek resim sanatından oldukça farklı olduğunu savunmuştur.

Teknolojinin gelişmesi ile kitle iletişim araçları insan hayatını kolaylaştırır hale gelmiştir. Artan haberleşme gücü ve hızıyla yazılı basında yaygınlaşarak uygulanabilir hale gelmiştir. Oluşan bu hızlı iletişim ağı sayesinde sanat gelişmeleri ve sergi duyuruları, dergi yayınları geniş kitlelere ulaşabilme fırsatı yakalamıştır. Endüstriyel ve teknolojik olarak kaydedilen aşamada sanatçılar bir yandan bu paradoksla savaşıırken bir yandan da çağın karakterine uyum sağlayarak fikirlerini işleyebilecekleri alanlara yöneliyorlardı. 1890’larda gelişen reklam sektöründe dönemin sanatçıları bir rol üstlenmişlerdir. Gelişen sektörün estetiksel kaygı ve gereksinimleri üzerine afiş tasarlamak daha önce görülmemiş bir sanat yorumu olarak belirmiştir. Sanayi devrimi sonrasında oluşan kitle üretim ortamı, daha düşük maliyetler ve çok sayıda üretim fikirlerinin bazı sanat kolları için de mümkün

olabileceğinin düşünülmesine sebep olmuştur. Bu fikirle üretilecek ürünlerin estetikten yoksun basmakalıp tekrarlar haline geleceğini düşünen bazı sanatçılar zanaatkârlığın sanayi teknikleri ile baltalanmasından dolayı kaygılanmışlardır. Sanatçıların sektörün kreatif alanında oynadığı rol meta niteliğinde bir ürünün yaratımı ve pazarlanması kapsamında sanatçı ve zanaatçıların bir arada çalışmalarını teşvik etmiştir. Yaşanan teknolojik ve bilimsel gelişmelerle, bazı sanat türlerini ucuz maliyetle ve fazla sayıda üretme yoluna gidilmiştir. Bazı sanatçılar, sanayi devrimiyle gelişen teknoloji sayesinde üretilen ürünlerin kalıplaşmış, birbirinin tekrarı ve el emeğinden yoksun olduğunu, sanatsal niteliği olmadığını ileri sürmüş; geleneksel zanaatkârların işini sanayinin yapmasından rahatsız olmuşlardır.

2.4.2.1 Sanat ve Zanaatın Birbirinden Ayrılması

Sanayi devriminin etkileri başlamadan önce zanaat sözcüğünün, ortak özelliği el işçiliği olan üretim kollarını kapsamakta olduğu bilinmektedir. O dönemde farklı dillerde farklı ifadelerle kullanılan güzel sanatlar ile zanaat terimleri ortak bir noktada buluşmaktaydı. Rönesans dönemine gelindiğinde ise mimarlık, resim ve heykel alanlarının güzel sanatlar ifadesi olarak gruplaştırılmasının ardından ortaya ayrılıklar çıkmıştır. Bu sınırlandırmanın dışında kalan tüm faaliyetler zanaat ifadesi altında geri plana itilmiştir.

“Sanatçılar, yaptıkları işin el çalışması değil, beyin çalışması olduğu ve kendilerinin de yüksek tabakaya uygun oldukları konusunda ısrar etmek zorunda kalmışlardı. Bu tartışmalar sayesinde sanatçılar, sanatta şiirsel yaratıya önem vermeye ve kafalarında yer alan daha yüksek düzeydeki konuların üzerinde durdurmaya yönlendirilmiş oldular” (Yılmaz, 2010, s. 341).

“Kabul etmeliyiz ki, gözün gördüğünü elin açıkça kopya ettiği portre ya da manzara resmi yapımının biraz el emekçiliği gibi görünen tarafı var; ancak bu işin zanaatkarlıktan öte bir şey gerektirdiğine hiç kuşku yok. Bu iş bilgi ve hayal gücü gerektiriyordu” (Gombrich, 1997, s. 465).

Bu tür fikirlerin oluşması sanatçılara arasında fikir uyuşmazlıklarına, toplumsal bir karmaşaya sebep vermekteydi. Endüstrileşmenin getirdiği sosyal ve sanatsal bulanıklığı engellemek amacıyla Orta Çağ anlayışını benimseyerek ürettiği eserleri ve

öncüsü olduğu Arts and Crafts akımıyla William Morris sanat ve zanaat kavramının ayrılığını ortadan kaldırılması adına atılan ilk adım olduğu bilinmektedir.

2.4.2.2 Estetiği Kurtarma Operasyonu

Arts and Crafts hareketi sanayi devrimi sonrasında beliren mekanik bakış açısının, sanatın dinamiklerini değiştirdiğini düşünen sanatçı William Morris'in öncülüğünde 1897'de İngiltere'de başlamıştır. Endüstri ürünlerini estetik ile yoğurarak sanatsal nüanslar ile değerlendirmek üzere yola çıkan bu hareket bir nevi, estetiği kurtarma operasyonu olarak da yorumlanabilir. Hedefi esas olarak estetik bir kaygı ile uygulamalı sanatları ya da gerçek yaşamda kullanılan sanatı üretmek olan Arts and Crafts'ın yelpazesinde aksesuar, giysi, kumaş ve desen gibi tasarım faaliyetleri mevcuttur. İçinde bulunduğu Viktoryen dönemin Pre-Raphaelite (Ön Rafaello) sembolizmini benimsemek yerine Natüralizm çerçevesinde yarattığı eserleri, aynı zamanda bir toplumbilimci ve yazar olan Morris'in fikirlerini destekler niteliktedir. Eserlerini yaratırken kurguladığı desenleri doğanın izlenimlerini sanatçıya özgü stilde aktarmaktadır.

“Döneminin geçerli sanatsal anlayışı olan eklektizme karşı çıkıp özgün bir sanat arayışı içinde oluşu, Arts and Crafts'ı bugün modern sanatın ilk aşaması saymaya olanak vermektedir. El emeğini ve özgün yaratmayı yüceltişi ileride 'Art Nouveau' akımını büyük ölçüde etkileyecektir. Sanatsal yaratmada toplumsal sorumluluk kavramını Endüstri Çağı'nda ilk ortaya atan akım da, yine Arts and Crafts'dır. Bu niteliğiyle ise Werkbund'u ve Bauhaus'u etkilemiştir. Arts and Crafts eyleminin düşünsel temellerini formülleştirilenler J.Ruskin ile W.Morris'tir” (Sözen ve Tanyeli, 2012, s. 35).

Endüstrileşme sürecinde sanata yeniden önem kazandıran sanatçı, aktivist, tasarımcı ve zanaatkâr Morris'in de savunduğu gibi sanatla toplum arasında her zaman çok güçlü bir bağ vardır. Sanatçılar yaratım süresinde çağın karakteristik özelliklerinden etkilenecek kimi zaman içerisinde bulunduğu akımın bir yansıması, kimi zaman da dönemin özelliklerine getirdikleri yeni bir yorum ile sanat ve tasarım alanında faaliyet gösterirler. Bugünkü Post-modern anlayışta sanat ve tasarım dünyasında üretilen eserlerde de bu durum açıkça görülmektedir. Ardından gelecek akımların ve Modernizm'in yaratıcısı olarak anılan Morris ve desenleri günümüzde halen birçok

tasarımcı, sanatçı ve illüstratöre ilham olmaktadır. Şekil 12’de görülen ‘Çilek Hırsızları’ deseni Morris’in en etkili eserleri arasında görülmektedir.



Şekil 12: William Morris’in Strawberry Thief (Çilek Hırsızları) isimli deseni
 (“Strawberry Thief”, t.y.)

1760 – 1860 yılları arasında buhar makinasının bulunmasıyla İngiltere’de başlayan Sanayi Devrimi insanlık tarihi için bir dönüm noktası niteliğindedir. Her alanda etkili olmaya başlayan makine egemenliği toplumsal birçok düzen ve alışkanlıklarda değişime yol açmıştır. Endüstrileşme ile sanatın her kolunun taklit edilmesi ve ulaşılması güç olan pek çok sanat eserinin kopyalanarak satışa sunulması fikirleri doğurmuştur. Böyle bir bakış açısının gelişmesi ile sanat ve zanaatta da değişiklikler yaratmış, sanata verilen önem azalmış ve zanaatkârların tüm gelenekleri yok olmuştur. Bu durum makine çağının yüzeysel ve mekanik çıktıklarına karşı kendi sanat anlayışlarıyla direnen sanatçıları rahatsız etmiştir. Endüstrileşme sürecinde sanat ve tasarımın var olmasını sağlayan aktivist, tasarımcı, sanatçı, zanaatçı ve şair William Morris’in bu sanatçıların başında geldiği birçok kaynakta geçmektedir. Morris makine ile sanat eseri üretilebilir mi sorusuna kendine özgü stiliyle ürettiği duvar kâğıdı, halı, seramik, goblen, matbaacılık, özgün mobilya, kitap tasarımı ve vitraydan oluşan eserleriyle karşılık vermiştir.

Makinenin yaratıcılık ve kaliteyi düşürdüğüne inanan Morris; sanatçı ile eseri arasında bir enerji olduğunu ve sanatçının sezgilerini taşımayan fabrikasyon ürünlerin sanatsal özelliklerden yoksun, biricikliğini kaybetmiş ve estetikten uzak yapay ürünler

olduklarını düşünmektedir. Makina çağı ürünlerinin geometrik formunu karakersiz bulan Morris doğal formdan yanadır. Sanatının temelini doğayı ve eski sanatları inceleyerek kurduğu bilinmektedir . Morris'in tüm bu görüş ve uygulamaları Arts and Crafts akımının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Arts and Crafts akımında güzel sanatların birçok alanı disiplinlerarası bir düzende ve her daim uygulamalı sanatlarla birlikte yer almaktadır. Bu akım dâhilinde ürettiği eserlerini ilhamını hayranı olduğu Orta Çağ sanatına dair tarihi incelemeler, Bizans süslemeleri, doğu-batı sentezi gibi konulardan almıştır. Orta Çağ minyatürlerinin iki boyutlu yüzeysel bezemeleri ve çizimlerinden yararlanarak doğada gözlemediği detaylar ile kurguladığı desenlerinde kendi stilinin temelini oluşturacak belli başlı kurallar görölmektedir. Bu kurallar sanatçının eski tarzda tasarladığı desenlerine asıl karakterini veren özelliklerdir. Morris'in desenlerinde sıklıkla görölen figürler sarmaşık güller, kuşlar ve böcekler, papatya, yapraklar, ağaçlar ve meyvelerdir. Şekil 13'te Morris'in kendi stili ile yansıttığı doğal formlar etkili bir biçimde görölmektedir.



Şekil 13: William Morris'in Arts and Crafts Dönem eseri (“William Morris”, t.y.)

Arts and Crafts akımıyla vurgulanan doğal form arayışı ve endüstrileşen dünyanın döngüsüne kapılmadan ayakta tutulmaya çalışılan sanat ve zanaat birlikteliğini canlandırmak için verilen tüm çabaların Orta Çağa ait bir üretim şekliyle geleneksel teknikleri uygulayarak yapılması Morris ve akıl hocası Ruskin'in sanat anlayışının

temelini yansıtmaktadır. Tüm o figürlerin birlikteliğinin yarattığı ahenk, kullanılan renk skalası ve desenlerin genel ifadesi akımın sosyalist düşüncesinin sembolik yansımalarıdır. William Morris gerek öncü olduğu akımın sanat ve tasarım anlayışı ile gerekse eserlerinin görsel düzeni ile döneminde farkındalık yaratmış ve ardından gelecek birçok akım ve stile öncü olmuştur. Bizler bugün Morris'in desenlerini incelerken natüralist bakış açısının Modernizm'in öncülüğünü yaptığını açıkça görmekteyiz. Gelişen teknoloji ile farklılaşan sanat ve tasarım dünyası Modernizm ve sonrası akımlar sıklıkla Morris'in desenlerinden ilham alırken bir yandan da makineleşen tasarım anlayışına göre yeniden yorumlamaktadır.

Sanat ve zanaat akımının oluşturduğu disiplinlerarası ortamda moda ve sanatın her zaman birlikte ilerlediği görülmektedir. Josef Hoffmann ve Koloman Moser öncülüğünde kurulan kolektif sanatçı topluluğu olan Wiener Werkstatte moda departmanı kurulmuştur. Şekil 14'te görülen tasarım Werkstatte moda departmanında sanatçı Koloman Moser tarafından tasarlanmıştır.

“Wiener Werkstatte'nin amacı güzel sanatlar ve dekoratif sanatları bir araya getirerek Gesamtkunstwerk ya da tüm sanat üretmekti. Bu da mimariden dekorasyona, kumaşlardan kıyafetlere, hatta bu şapka gibi aksesuarlardan süslemelerine kadar insan hayatının tüm öğelerinin bazı estetik ilkelere göre düzenlenmesi anlamına geliyordu” (Blackman, 2012, s. 48).



Şekil 14: Wiener Werkstatte elbisesi (“Wiener Werkstatte”, t.y.)

2.4.2.3 Bauhaus Sanat Akımı

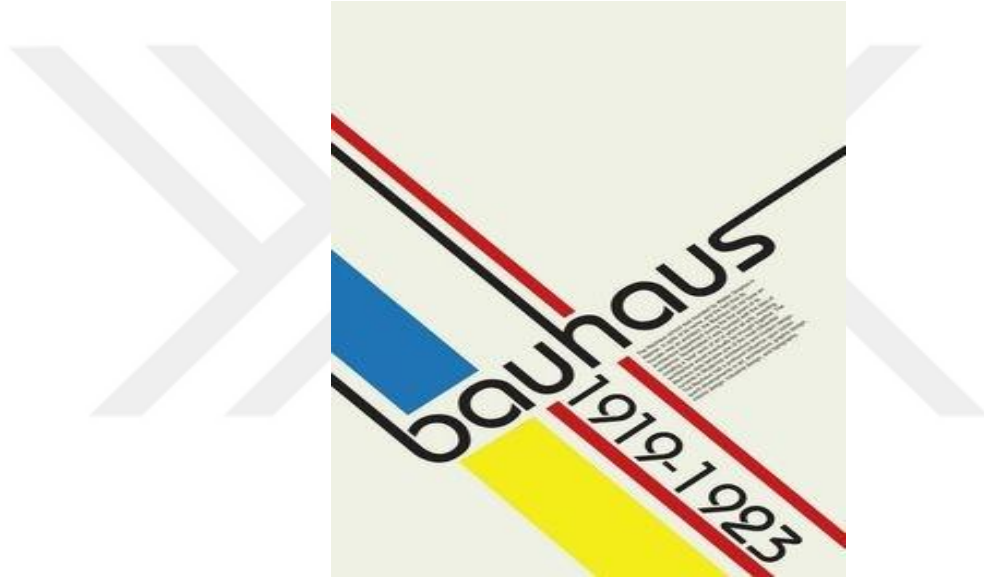
Avrupa’da 18 ve 19. yüzyıllarda teknoloji alanındaki gelişmeler ve Arts and Crafts hareketi 20. yüzyıl sanatının şekillenmesinde etkili olmuştur. 1.Dünya Savaşı sonlarında endüstriyel sorunların çoğaldığını gören Walter Gropius, savaş sonrası yeni bir mimari stilin gerekliliğine inanıyordu. Tüm bu sorunlara aranacak çözümün, tasarım, el sanatlarının korunması ve geliştirilmesi ile mümkün olacağına inanılmaktaydı. Teknik ve sanat arasındaki keskin çizgiyi ortadan kaldırmak adına sanatsal alanda bulunan girişimlerden biri de Bauhaus akımıdır. Adını 1919’da Walter Gropius tarafından Almanya’nın Weimar kentinde endüstrinin sorunlarına çözüm arandığı dönemde kurulmuş olan mimarlık ve güzel sanatlar okulundan alan akım 20.yy sanat görüşü açısından son derece önemlidir. Bauhaus okulunun misyonu sanatsal yetisi olan adayları gerekli sanatsal alt yapı kapsamında mimar, ressam ve el sanatçısı olarak yetiştirmektir (Şekil 15). Okulda dönemin önemli sanatçıları bir araya gelerek beliren kitle üretim ortamında yaşayabilecek sanat biçimleri ve sanatçı kimliklerini anlamlandırmak için çalışmalar yapmışlardır.



Şekil 15: Bauhaus Dönem İllüstrasyonu (“Bauhaus İllüstrasyon”, t.y.)

“Ruskin ve Morris’le İngiltere’de başlayan ve kötü formlu makine üretimine sanatçı kişiliğini ve buluşunu getirmek için kullanılan yeni araştırmalara farklı

bir yön vermek üzere Walter Gropius tarafından kurulan araştırıcı bir sanat okuludur. Bu okulda mimarlık ekseninde etrafında diğer sanat alanları da inceleniyordu. Böylece güzel sanatların yeni bir öğretimi ortaya çıkarılmak isteniyordu. Bauhaus önce Weimar’da kurulmuş sonra Dessau’ya ve buradan da Berlin’e nakledilmişti. 1933’te Hitler tarafından kapatılmış ve buradaki öğretmenler Amerika’ya ve diğer özgür ülkelere kaçarak Bauhaus fikirlerini yaymışlardır. Bauhaus’da Feininger, J. Itten, Gerard Marcks, George Muche, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Kandinsky ve Moholy Nagy gibi çağımızın en büyük sanatçıları öğretmen idiler” (Turani, 2011, s. 22).



Şekil 16: Bauhaus Dönem Poster (‘‘Bauhaus Poster’’, t.y.)

Bauhaus’ Arts and Crafts’tan aldığı öze endüstrinin getirilerine kendini kapamak yerine metalaşan değerlere estetik bir ruh katmayı amaçlamıştır. Bu akımın genel görüşü endüstriyel tasarım kavramını doğmuştur. Sanayi toplumunun makineleşmiş zihni ve beğenilerine karşı insanlaşmış makine yaratma faaliyeti olarak da yorumlayabileceğimiz akım 1919-1923 yılları arasında belirmiş olup halen çağdaşlarına ilham olmaktadır (Şekil 16).

‘‘Bugün tasarım olarak kabul ettiğimiz kavramın kökleri büyük oranda efsanevi Bauhaus geleneğine uzanıyor; bu geleneğin tasarım düşüncesi üzerindeki etkisi yadsınamaz. Bauhaus geleneğinde mühendisin endüstriyel idol olma durumu,

katı konstrüktivist avangardın estetik evrimiyle buluştu. Birinci Dünya Savaşı'nın dehşetinden sonra yeni, ütöpik bir toplum; sert sınıf çatışmalarının, fakirlerin ya da suçluların olmadığı, kusursuz bir toplum inşa edilecekti. Devrim olsun ya da olmasın yeni bir geleceğin inşa edilmesi gerekiyordu. Tüm politik çabaların başarısız olduğu bir zamanda, tasarım geleceği kurtaracaktı. Mühendisler, tıpkı görkemli yapılar inşa edip kitlelere endüstriyel olarak üretilmiş nesnelere sunayı başardıkları gibi işlevsellik, kusursuzluk, seri üretim ve estetik yoluyla tüm sosyal sorunları da çözeceklerdi. Tasarımcı bu sürecin yeni idolü ve umutların mühendisi oldu; beyaz laboratuvar önlüğünü giyip gereksinimler üzerinde fikir yürüttü, modeller çizip önümüzde uzanan ideal geleceği şekillendirdi. Le Corbusier gibi büyük adamlar evi yaşam makinesi olarak hayal ettiler ve 'biçim işlevi izler' mottosu çağın sloganı oldu" (von Busch, 2015, s. 19).

"Daha önce algılanmış olan bir nesne, olayın bilinçte sonradan ortaya çıkması ya da önceden görülenmiş olana karşıt olarak salt imgelem yoluyla varlık kazanan şey" (Akarsu, 1998, s. 172) olarak tanımlanan tasarım kavramı bilinç içeriği ve algının etkisiyle oluşan eylemdir. Sözcük anlamının yanı sıra fiil olarak da kullanılan tasarlama terimi ürün ya da obje için plan yaratma ve geliştirme sürecini tanımlar.

İmgeleri tasavvur etme, kurgulama olarak ifade ettiğimiz tasarım algı ve kavramları birbirine bağlamaktadır. Duyumsal bilgi ve ussal bilginin biraradılığıyla beliren tasarım yaratıcı sürecin kendisidir. Tasarlama eylemi, sanatsal kaygılarla imgeleri görselleştirme ve bir ürün haline getirme amacı gütmektedir. Sanatın özünde de tasarım olgusu vardır. "Şekil sanatında gerçekleştirme ve tasarım aşaması diye iki ayrı çalışma alanı yoktur; yapının tasarlanması aynı zamanda gerçekleştirilmesi demektir" (Sözen ve Tanyeli, 2012, s. 295).

"Bauhaus, insan ve endüstriyel ürün arasındaki sorunun çözümünü, insanın teknik dünyayı insanlaştırmasında, endüstri ürünlerine insanın tinini sokmada, onlara tinsel-estetik biçimler vermede, kısacası; endüstri ürünlerini estetikleştirmede başka bir deyimle faydalı ve güzel değerlerini bütünleştirmede bulur" (Turani, 2011, s. 255).

Klasik sanatın geleneksel karakterinden beslenen estetik; modern çağ olarak adlandırılan bu mekanik çağda geçirdiği başkalaşım, bir makine edasıyla metayla

tanışırken bir yandan da kendini üreten makineye sanatsal değer kazandırma çabasına girmiştir. Modern sanat estetiği olarak tanımladığımız bu paradoks zamanla yerini postmodern olarak adlandırılan bir kaosa bırakacaktır.

2.5 Giyilebilir Sanat Kavramı

2.5.1 Giyinme Olgusu

Giymek, Türkçe sözlükte ‘örtünüp korunmak için bir şeyi vücuduna geçirmek’ diye tanımlanmıştır (Giymek, t.y.). En eski işlevi vücudu doğa şartlarından korumak olan giyim vücudun bir kısmını veya tamamını kapsayan her türlü kıyafet ve aksesuarları ifade etmektedir. Giyim unsurlarının en temel malzemesi olan tekstil ise binlerce yıllık sürecinde insan bedeni üzerinde yapılarak giyimin ana malzemesi olmuştur. Giysileri giyen birey ile bedeni arasında gelişen bağ, giyimin moda için en önemli unsur haline gelmesini sağlamıştır. Belirli amaç ve gereksinimlerle ürün ifadesini takınarak insan bedenini saran giysi, toplum içerisinde bireyin sosyal bir varlık olarak aynasıdır. Giyinme olgusu, bireylerin bedenleri doğrultusunda estetik beğenileriyle kendilerini ifade edebilmek adına, görsel bir dil olarak kurguladıkları yorum ile örtünmeden ayrılmaktadır.



Şekil 17: Egtved’de Yapılan Kazılar Sonucu Bulunan Giysi Kalıntısı (“Egtved”, t.y.)

Danimarka Egtved’de bulunan 3000 yıl öncesine ait olduğu tahmin edilen giysi kalıntısı incelendiğinde bronz çağı döneminin koşullarına rağmen estetik kaygılara

sahip detaylar gözlenmektedir (Şekil 17). Modern formlara benzer bir kazak ve püsküllerden oluşan kısa eteğin günümüz stillerine yakın olduğu düşünülmektedir. O dönemde sadece korunmak ya da kapamak amacıyla giyinildiğini söylemek doğru olmayacaktır. Kalıntıların ilkel dönem toplumlarının da belirli sınırlarda estetik bir beğeniye sahip olduklarına örnek gösterilebilecek nitelikte olduğu düşünülmektedir.

Tüketim çarkının içerisinde modanın doğasını en iyi anlatan birim olan giysinin maddi karakterinden çıkartılıp kavramsal bir karaktere bürünmesi ve bedenle olan ilişkisinin daha açık bir şekilde anlamlandırılması giyilebilir sanat kavramı ile mümkündür. Giyilebilir sanat moda endüstrisinin ayarttığı olumsuzluklarla savaşmak adına geliştirilen bir sanat yorumu olarak adlandırılmıştır. Tasarımların doğuş amacı ve üretilme yöntemleri açısından son derece farklı olan giyilebilir sanat icra eden sanatçılar eserlerinin farkını ortaya koymak adına orijinal ve vizyoner bir bakış açısıyla yeni doku ve yüzey arayışlarıyla tasarım gücü yüksek eserler kurgularlar.

Üretim yöntemi ile sanayi ürününden ayrılan giyilebilir sanat örnekleri subjektif yorumlarla oluşmaktadır. “Sanatsal bir giysinin tasarlanıp ürün haline dönüşümünde doğada var olan bütün malzemeler kullanılabilir. Bu malzemeler kumaş, tel, kâğıt, bant, at kılı, metal, boncuk, sicim, gazete kâğıdı, ahşap, ayna parçaları, lifler, mantar, plastik, cam, ipek, kurutulmuş çiçekler, mürekkep, sünger olabilir” (Ok, 2016, s. 68). Sınırların ötesinde bir skaladan seçilerek kurulan materyaller sanatçılara esnek bir kadraj sunmaktadır. Giyilebilir sanat yorumları ilhamını doğadan, gelenekten, kültürden, tarihten ya da giyim unsurlarından alabilmektedir.

Kitle üretiminin sistematik tavrıyla meydana getirdiği hazır giyim ürünlerinin egemen olduğu bu ortamdan teknik ve teorik olarak keskin çizgilerle ayrılan bu yeni eğilim giysiye farklı bir karakter kazandırmayı hedeflerken bireylerin giysilerle aralarındaki bağ ile ilgilenmiştir. Bu bağın sadece bedende değil ruhla da ilişkili olduğunu savunmaktadır. “Giyilebilir Sanat hareketinde hem sanatçı hem de giyen için özel bir tür iletişim ortaya koyan, kullanıcısı ile doğrudan temas sağlayan tekstiller, elle tutulur ve dokunulabilir ürünlerdir” (Yetmen, 2012, s. 77). Sanatçı eserini tasarlarken hissettiği duyguları ve vermek istediği mesaj ya da düşünceyi giysi formuna yansıtmaktadır. Eserin hem izleyicisi hem kullanıcısı konumundaki birey, şahit olduğu eserin kreatif sürecine bir de gündelik yaşamın gerçekliğini ekleyerek esere kendi

dokunuşunu yaparak yeniden yorumlamaktadır. Leventon (2005), bu süreçte ortaya çıkan eserin üzerindeki tasarım etkisine önce tekstil sanatçısı sonrasında ise giysiyi taşıyan yorumlayan ikinci bir sanatçının süzgecinden geçtiği yorumunu yapmıştır. “Sanatçı, kavramsallaştırmadan işin tamamlanışına kadar fikirlerin, duyguların, heyecanın ve biçimin birleştirilip bütünleştirilmesinin kontrolünü elinde tutar. Başka bir deyişle sanatı giyenler, aynı zamanda ürünün yeniden tanımlanmasını da sağlayarak yaratım sürecine taze bir canlılık ve hayat katarlar” (Yetmen, 2012, s. 79).

Lif sanatı olarak başlayan giyilebilir sanat örnekleri; takı, el dokumaları, işlemler ve otantik giysiler şeklinde hayat bulurken geliştikçe bireyin stilini, ideolojisini, vizyonunu ve yaşam biçimini ifade eden görüntülere bürünmüştür. Giyilebilir sanatın ilk örnekleri etnik desen ve geleneklerin esin kaynağı olduğu özgün el yapımı tekstillerden oluşmaktadır. Bu çalışmalara en güzel örnek 1879-1944 yıllarına damgasını vuran Fransız moda tasarımcısı Paul Poiret'nin çalışmalarıdır. Poiret'nin doğu kültüründen esinlenerek tasarladığı haute-couture kapsamındaki koleksiyonlarındaki sanatçı dokunuşu ve estetik kaygı döneme damgasını vurmuştur (Şekil 18)



Şekil 18: Paul Poiret Tasarımı (“Poiret Kaftan”, t.y.)

2.5.1.1 Giyilebilir Sanatın Doğuşu

“Giyilebilir sanat teriminin ilk olarak 1960’ların sonları 1970’lerin başında New York ve San Francisco’da ortaya çıktığı bilinmektedir” (Günay, 2014, s.53). Giyilebilir Sanat fikriyle ilerleyen sanatçılar kendi kısıtlı çevreleri için giysi formları tasarlama amacıyla yola koyulmuşlardır. Yaşanan sosyo-kültürel ve teknolojik gelişmeler, oluşan yeni ekonomik sistemin deneyiminden beslenen sanat 20.yüzyılda kendi karakteristik özelliğine bürünmüştür. Hızla gelişen yeni sanat akımları sanatçı ve tasarımcıları farklı olmak üzere yönlendirmiştir. Mimari, resim, tekstil gibi uygulamalı sanatların yeniden değer kazandığı bu dönemin sanat çerçevesinde eserlerini sergileyen sanatçılar disiplinlerarası bir ortamda izleyiciye kendilerini en iyi şekilde ifade etmek amacıyla bir takım esin kaynakları arayışındadırlar.

Giyilebilir sanat anlayışının şekillenmesinde 19. ve 20.yy’larda sanat ve zanaat ayrımına karşı savaştan Arts and Crafts ve Bauhaus eğilimlerinin payı büyüktür. Kitle üretim sisteminin kültürün beslediği toplum için büyük önem taşıyan zanaatı ötelemeye ve sanatın genel çerçevesini etkileme amacıyla olan endüstri çağı zihniyetinin kesin çizgilerini yıkmaya çalışan bu iki hareket lif sanatı ve dolayısıyla giyilebilir sanat için ortam hazırlamıştır. İdeoloji olarak da tekstil endüstrisinin ürününden ayrılan giyilebilir sanat örnekleri geniş esin kaynaklarıyla bireyin kendini yansıtmasına yardımcı olmaktadır. Bauhaus okullarının misyonunu edinen sanatçılar için lif sanatı ve sonrasında da giyilebilir sanat son derece elverişli bir çalışma alanı olmuştur.

Üretim şeklinin misyon edinerek eserlerini kurgulamaya başlayan sanatçılar için yazı gibi kendini ifade etme biçimi olarak adlandırılan unsurlar kadar önemli olan diğer bir unsur ise giysilerdir. Materyali, üretim tekniği, renk ve desen gibi özellikleri ile karakteristik özellikleri hakkında verilmek istenen mesajı iletilmek adına tüm bunları düşünerek seçilen detayları ile giysileri kurgulama ve onları beğenilerimize göre bir stil dâhilinde hayatımıza dâhil edilişi bireylerin ilk iletişimde aynaları rolünde düşünülebilir. Giysiye atanan bu kavramsal boyut başka hiçbir moda ürününde mevcut değildir.

20.yy sanatının gelişen kavramsal alt yapısı giysinin sanatın kadrajına girmesine ortam hazırlamıştır. Böylelikle unutulmaya yüz tutan geleneksel tekstil sanatları, lif sanatı ismi ile yeniden değer kazanmaya başlamıştır. Lif sanatı çerçevesinde yavaş yavaş

oluşmaya başlayan giyilebilir sanat anlayışı henüz adı konmamışken bile sanatçıların eserlerini üretirken yeni form ve kavram özgün teknik materyal arayışlarında yer almıştır. Giyilebilir sanat anlayışına dayanarak kumaş dokuma teknikleri, baskı tasarımları, dikiş ve nakış çözümleri ile kurgulamalarını yapan Mariano Fortuny, Sonia Delaunay ve Raymond Duncan, Jean Cocteau, Fernard Leger, Pablo Picasso, Henri Matisse, Erte, Raoul Dufy, Paul Poiret ve Bianchini Ferier giyilebilir sanat anlayışına dayanarak dokuma, baskı, boyama, dikiş, nakış tekniklerinden yararlanarak, heykelsi giysiler yaratmışlardır.

Sanatçıların eserlerini yaratırken bir ifade aracı olarak tekstil ürünü olan giysiden yararlanmaları giyilebilir sanat kavramını geliştirmiştir. Giyilebilir sanat ifadesi sonucunda ortaya çıkan tasarımların sanatsal nitelikleri tasarımcılarına sanatçı sıfatını uygun görmekte olduğu söylenilebilir. Aktepe (2012) bu yorumu şu şekilde desteklemiştir: “Bugün dünyada isim olmuş moda tasarımcıları sanatçı olarak kabul görmektedirler ve kumaşlar onların tuvali olmuştur” (s. 57).

Paul Poiret gibi giyilebilir sanat tasarımcıları doğu kültüründen esinlenmiştir. “Dale’e göre simge toplumları, süslemenin sihirli niteliklerini sezgisel olarak algılayarak giysileri bezemiştir” (aktaran Yetmen, 2012, s. 78).



Şekil 19: Sonia Delunay Tasarımları (“Delunay”, t.y.)

1920’li yıllarda lif sanatına çağdaş bir yorum getirerek lirik stiliyle giyilebilir sanat örnekleri yaratan Sonia Delunay bu girişim açısından oldukça önemli görülmektedir. De Stijl’in soyut sanatın geometrik yorumlarını, Art Nouveau stilinin renk tonları ve kıvrımlı dallarının akışkanlığıyla birleştiren Delunay özgün baskı tasarımlarıyla moda ve sanat arasındaki çizgiyi giyilebilir sanat kavramı ile kaldıran öncü sanatçılardandır (Şekil 19). Yine 1920’lerde Rus konstrüktivist sanatçıların yoğun çalışma süreçleri sonrasında kurguladığı giysilerde sanatçının imgede tasarladığı öz, eserde açıkça hissedilmektedir. Sanatçı-eser-izleyici üçgeninde, elbiseyi giyen bireyin hem izleyici hem de performans sanatçısı rolünde oluşu eserin sanatsallığının açıkça deneyimlenebilmesini sağlamaktadır. Giysi formu giyenin yaşadığı deneyimle hareketli bir heykele eş değer bir durumda yorumlanabilmektedir.



Şekil 20: Picasso Tasarımı Kostüm (“Picasso”, 1963)

Şekil 20’de görülen Pablo Picasso tasarımı olan kostüm ve Şekil 21’de görülen Matisse tasarımı kostümün sanatsal ifadeleri birkaç farklı şekilde yorumlanabilir. Tuvali yerine kumaşı araç olarak görüp tasarladıkları kostümlerin sanatçıların kimliği ile sanatsal nitelik kazandığı düşünülmektedir. Diğer yandan bu kostümlerin bir performans sanatı ögesi olması sanatçı-eser-izleyici yorumu ile tasarıma sanat yorumu ifadesi kattığı söylenebilir.



Şekil 21: Henri Matisse Tasarımı Kostüm (“Matisse Kostüm”, 1920)



Şekil 22: Raul Dufy Tasarımı Kostüm (“Dufy”, 1920)

1960’lı yılların başında bedenle ilgili benimsenen yeni algılar, sanatçıların kendilerini ifade etme aşamalarındaki fikirlerini desteklemiştir. 1920’li yıllardaki sanat ortamında Raul Dufy (Şekil 22) ve diğer sanatçıların yorumları tarafından şekillenen giyilebilir sanat terimi 1960’lı yıllarda, bir sanat yorumu olarak dile getirilmeye başlanmıştır. Kitle üretiminin dayattığı tüketim alışkanlıklarına hizmet etmeden bedenle farklı bir

bağ kuran giyilebilir sanat yorumları gerek görsel etkileri, doğal malzemeleri ve misyonuyla 1960'ların sonu 1970'lerin başında beliren hippie düşüncesine benzetilmektedir.



Şekil 23: Sharon Hedges Tığ İşi Tasarımı ("Hedges", t.y.)



Şekil 24: Janet Lipkin'in Mexican Shadows (Meksika Gölgeleeri) İsimli Tığ İşi Tasarımı ("Mexican Shadows", 1987)

Giyilebilir sanat alanında ön plana çıkan Deanne Schwartz Knapp, Sharon Hedges, Janet Lipkin gibi sanatçılar belirli temalar çerçevesinde tığ işi örgü tekniği ile çalışmalar yapmışlardır. Sharon Hedges'in tığ iş tasarımları lif sanatı ve giyilebilir sanat yorumlarına etkili bir örnek olarak verilebilir (Şekil 23). Çoğunlukla etnik temalar çevresinde şekillenen tasarımlarda yaratılan yeni doku ve yüzey çalışmaları

tamamen el işçiliğine dayanmaktadır. Etnik tema seçimlerine sanatçı Janet Lipkin'in 'Meksika Gölgeleeri' isimli tasarımı örnek verilebilir (Şekil 24). Bu eserler genellikle sanatçıların kendileri ve arkadaşları için az sayıda tasarlanıp üretilmişlerdir. Tasarımlardaki renk dağılımı trendler dahilinde seçilmek yerine temaları ve misyonun doğal özünü yansıtacak bir paletten gelmektedir.



Şekil 25: Pablo Picasso'nun Rus Balesi için tasarladığı kostüm ("Picasso Rus Balesi", 1917)

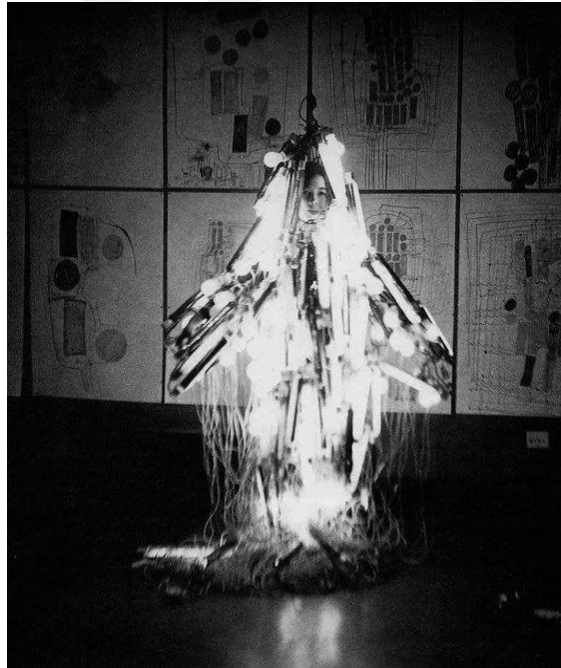


Şekil 26: Paul Poiret Tasarımı Kostüm ("Poiret Kostüm", 1922)

Beden ve performans sanatının, giyilebilir sanat kurgularının içerisinde yer aldığı düşünülmektedir. İlk örneklerine 1917 ve 1920’li yıllarda rastlanan kostüm yorumlarında birçok sanatçı ve tasarımcıların imzası olduğu bilinmektedir. Şekil 25’te görülen, 1917 yılında Picasso tarafından Rus Balesi için tasarlanmış kostümde; kübizm etkisi ile sanatçının stiline izleyiciye yansıtıldığı düşünülmektedir. Yine 1922 yılında Poiret tarafından tasarlanan kostümün, dönem estetiği ile yorumlanmış sanatçının stiline bir dışavurumu niteliğinde olduğu düşünülmektedir (Şekil 26).

“1950 ve 1960’lardan itibaren performans sanatı etkisini göstermeye başlamış, performans sanatçıları tasarladıkları kostümleri ya bir beden üzerinde ya da başka nesnelere üzerinde sunarak bir sanat objesi gibi farklı kimlikler yüklemişlerdir... Sanatçı Atsuko Tanaka ise 1959 yılında tasarlamış olduğu ‘Electric Dress’ adlı çalışmasıyla bir giysinin giyilebileceği gibi asılarak da sergilenebileceğini gözler önüne sermiştir” (Ok, 2016, s. 67).

Bu eserle giysi - beden arasındaki kalıplaşmış ilişki göz ardı edilerek giysinin tek başına da sanatsal ifadeler yansıtabileceği düşünülmektedir (Şekil 27).



Şekil 27: Atsuko Tanaka Electric Dress (Elektrik Elbisesi) isimli tasarımı (“Electric Dress”,1959)



Şekil 28: Mariano Fortuny tasarımı kimono (“Fortuny”, t.y.)



Şekil 29: Paul Poiret Tasarımı Kimono (“Poiret Kimono”, 1925)

“Sanatçılar, yarattıkları giysileri genelde içinde insan olmadan, bir yerden sarkıtarak; bir askıda veya da başı olmayan kimliksiz duran bir mankenin üstünde sergilerler. Bunun amacı giysinin sıradan, gündelik kimlik arayışlarından sıyrılmasını sağlamaktır. Birçoğu da kendini genelde etnik

kökenli giysiler üzerinden, özellikle kimono üzerinden ifade eder. Bu, aslında etnik kültüre heveslenmekten çok, kimononun tuvali andıran düz ve geniş yüzeylerinin sanatçıya kullanılması daha doğru bir araç, gibi görünmesinden olabilir” (Günay, 2014, s. 52).

Giyim unsurlarının bilinen işlevlerinden uzaklaştırılarak farklı bir vizyonla sergilenmesi biçim değiştirdiğinin ifadesidir. Sanatçı, izleyiciye bir nesnenin başkalaşım sürecine attığı imza ile onun farklı bir algıda yorumlanmasını önermektedir. Mariano Fortuny (Şekil 28) ve Paul Poiret'nin (Şekil 29) tasarladıkları kimonolar ile bu başkalaşım sürecinin altını çizdikleri düşünülmektedir.



Şekil 30: Osmanlı Kaftanı (“Kaftan”, t.y.)



Şekil 31: Osmanlı Kaftanının Duvarda Sergileniş Örneği (“Kaftan Duvar”, t.y.)

Osmanlı kültürünü yansıtan, giyim alışkanlıklarının en etkilisi olan kaftanları da doğu kültüründen esinlenerek tasarlanan giyilebilir sanat örnekleri arasında sayabiliriz (Şekil 30). Kimononun tuvali andıran yüzeyine çok benzer olan kaftanlar Osmanlı desenleri ve işlemleriyle bezenmektedir. Aynı zamanda kaftanların çerçeveletilerek duvara asılmaları veya çeşitli enstalasyonlar dahilinde sergilerde sarkıtılarak kurgulanmalarının (Şekil 31) giyim unsuruna bir kez daha sanat eseri özelliği kattığı düşünülmektedir. Hazır giyim kültürü ve giyim üretim tekniğinden uzakta bir misyonla tasarlanan kaftanların geniş yüzey özelliklerinin yanında dönem sanatının bir yansıması olarak giyilebilir sanat eseri özelliği kazandıkları söylenebilir.



Şekil 32: Mary Quant Tasarımı (“Mary Quant”, t.y.)



Şekil 33: Paco Robanne tasarımı (“Paco Robanne”, 1960)



Şekil 34: Paco Robanne Tasarımının Materyal Detayı (“Paco Robane Materyal”, t.y.)

1960’lı yıllarda kurgulanmış olan, farklı materyal ve yapısal arayışları yansıtan Mary Quant’ın (Şekil 32) ve Paco Robanne’ın (Şekil 33) tasarımları giyilebilir sanat yorumcuları arasında görülebilir. Paco Robanne’ın metal daireler ve halkalarla kurguladığı giyside klasik giyim materyallerinden farklı bir seçim yapması giyilebilir sanatın özüne uygunluğu ile dikkat çekmektedir (Şekil 34). Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi tasarımcılar hazır giyim kültürü dışında belirledikleri misyonlarını dönemlerin stilleriyle yorumlamışlardır. Az sayıda tasarlanan bu özel parçalarda fütürizmin görsel etkilerinin ilhamı açıkça hissedilmektedir. 1970’li yılların başında ise sanatçılar giysileri tasarlarken, kendini ifade etme biçimleri ile özgür düşünce ve hisselleştirilmiş tekstil formları ortaya çıkarmışlardır. Bu süreçte estetik kaygıları, doğa dostu tutumları ile eğilimin erken dönemlerinde tasarlanan örneklerin hacimli formları ve doğal materyalleri ön plana çıkan özelliklerindedir. Doğa dostu temalara eserlerde sıklıkla yer verilmiştir.



Şekil 35: İsey Miyake Pleats Please (Plise Lütfen) Tasarımı (“Pleats Please”, 1993)



Şekil 36: Yohji Yamamoto Tasarımı (“Yamamoto”, 1988)



Şekil 37: Rei Kawakubo Tasarımı (“Kawakubo”, 1980)

1970’li ve 1980’li yıllarda, Japon moda tasarımcıları Issey Mıyake (Şekil 35), Rei Kawakubo (Commo Des Garçons) (Şekil 36), ve Yohji Yamamoto’nun (Şekil 37), giyilebilir sanat eserlerinden aldıkları ilhamla tasarım alanına yeni dinamikler getirmiş oldukları örnekler çerçevesinde gözlemlenmektedir. Basmakalıp form, materyal ve dokulardan uzaklaşıp, belirli bir ideolojiye sahip olan kavramsal tasarımlarla moda ve sanat dünyasında kendilerinden söz ettirmişlerdir. Çağdaşlarına her daim ilham veren bu tasarımcıların yarattığı formların görsel etkilerinin de son derece güçlü olduğu görülmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

III. YÖNTEM

Bu bölümde; araştırmanın modeli, evren ve örnekleme, verilerin toplanması ve verilerin analizi ile ilgili bilgilere yer verilmiştir.

3.1 Araştırma Modeli

Moda kavramının günümüz sanatının esnek yapısında oluşan ve postmodern sanata adapte olan giyilebilir sanat hareketini belirleyebilmek amacıyla yapılmış olan bu çalışmada betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. “Betimsel yöntem, araştırılmak istenen problemin var olan mevcut durumunu ortaya koymaya yöneliktir. Mevcut durumu kendi koşulları içerisinde ve olduğu gibi çalışmak betimsel yöntemlerin en temel özelliği olarak kabul edilir” (Sönmez ve Alacapınar, 2011, s. 46).

3.2 Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini giyilebilir sanat hareketi, örneklemini ise günümüz postmodern sanatının moda temalı örnekleri oluşturmaktadır.

3.3 Veri Toplama Tekniği

Araştırma; sanat ifadesinin oluşum süreci, estetik kavramı, modanın temellerinin atıldığı ilk zamanlardan günümüze kadar gelişen süreçteki tasarımlar, kütleleşmiş objeler, tasarlanmış koleksiyonların defileler ve postmodern sanat sergileri ilgili sergilerin incelenip anlamlandırılması aynı zamanda giyilebilir sanat kavramı ile ilgili belirtilen fikirlerin konuyla ilgili kitaplar, makaleler, güncel yayınlar, tezlerin taranması yoluyla elde edilmiştir.

3.4 Verilerin Çözümlemesi

Konuyla ilgili yazılı belgeler, günümüze değin yapılmış yorumlar görsel örneklerle karşılaştırılarak çözümlenecektir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

IV. BULGULAR

4.1 Postmodern Bakış Açıyla Giyilebilir Sanat: Moda

Günümüzde bir eserle karşılaşıldığında ‘bu fikri sanatsallaştıran nedir?’ sorusunu disiplinlerarası sanat yapısının örneklerini inceleyerek cevaplanabileceği düşünülmektedir. Sanatın bugünkü paylaşımcı rolü sayesinde birçok sanat dalının işbirliği içerisinde olduğu, birbirini beslediği ortamda giyilebilir sanat ifadesi dâhilinde tasarlanan moda tasarımlarının sanat mecrasında kendine edindiği yer geçmişte moda ve moda tasarım ifadelerine yüklenen anlamı değiştirmektedir. “Moda 17.yy sonunda öncelikle tarz ve üsluptu. Günümüzde moda öncelikle bir hareket olarak anlaşılacaktır. Bir moda doğar, büyür, yaygınlaşır ve söner” (Waquet ve Laporte, 2011, s. 30). Buradaki ifadeden de anlaşılacağı gibi dönemler boyunca kuramsallaşan moda her dönemde önemli bir konuma sahiptir. “Günümüzde moda tüketilmekten çok üzerine düşünülen, konuşulan, tartışılan bir disiplin olarak tasarım dünyasında taze bir yer edinir” (Kipöz, 2015, s. 14).

“İnsan bilimlerinin bütün disiplinleri bilginler tarafından açıklanmadan önce moda; göze, tarife ve tasvire sunulmuştu. Plastik yaratılarda ayrı bir yer tutan giysiler, insanlık tarihinin çok erken dönemlerinden itibaren, bu giysileri giyen kadın ve erkek açısından ayrılmaz bir esin kaynağı olmuştur. Antik Mısır’da sembolik sıfatın ifadesi olan giysi sanatsal bir işlev de görür: örneğin ünlü yumuşak kıvrımlı kıyafetleri...” (Waquet ve Laporte, 2011, s. 30).

Bu çalışmada giyilebilir sanat ifadesiyle modanın kitle kültür endüstrisinin kölesi haline gelmiş ürünlerini bir kenara bırakıp, sanatçı ve tasarımcıların belirli üsluplarla, çeşitli anlamlar yükleyerek bir mesaj verebilmek amacıyla kurguladıkları tasarımlarının üzerine vurgu yapmak istenmiştir. Tuval ya da mermer yerine kumaşını, formunu, stilini kullanıp; kendi üslubuyla faaliyet gösteren giyilebilir sanat icracılarını sanatçılardan ayırmanın bugünkü sanatın sınırları içerisinde zor olduğu düşünülmektedir.

“Yirminci yüzyılın ikinci yarısı, sanat eserinin ve sanatçının rolünün ne olduğuna dair pek çok tanımlamaya ve soru işaretine tanık olduğu kadar; sanat, tasarım, moda gibi uzak kavramlar arasında eşi görülmemiş bir ilişkiye de tanıklık etmiştir. Postmodernizm’in gelişmesiyle birlikte disiplinlerarasındaki belirgin hatlar iyice bulanıklaşmıştır. Alanlar birbirlerinin değerlerine ortak olmuştur. Sanat ve tasarım alanlarını kapsayan kurallar silsilesini yıkmak, halkın görsel dünyaya karşı bakış açısını genişletme umudunu yansıtmaktadır” (Şenel ve Karoğlu, 2017, s. 309).

Dönemin eserlerini izlerken takılı kaldığımız soruların cevabı, postmodern sanatın karakterinde gizlidir. Postmodern sanat geçmişteki yargılara farklı bir yorum getirmektedir. Gerek estetik algısı, gerek postmodern sanatın malzeme ve konu gibi alanlardaki seçimleri yaratılan eserlerinin karakteristik özelliklerinde izlenebilmektedir.

“Sanat beğenisi, tarih içinde değiştikçe anlam kaymalarına uğrar ve düne ait güzel kavramı geçerliliğini yitirerek yerini yeni bir güzel kavramına, yeni modalara bırakır. Sanatın, estetik adına, yeni olanı üretme yönündeki baskıya boyun eğdiği yerde, onu geçici heveslerden ayrı tutmak neredeyse imkânsızdır. Örneğin Pop Art sanatçısı Andy Warhol’un Campbell Konserveleri resimlerine bakıp da meta toplumuna direniş, göstermek için insanın böyle bir direnişi kasten istemesi gerekmektedir. ... Giysiler ise, nesnelerin geçtiği yolu izleyince işlevlerinin temel özelliğinden koparak başka bir rol üstlenmiş; düşünceye dayanak oluşturmak için tasarlanmaya başlamıştır” (Şenel ve Karoğlu, 2017, s. 313).

Bu misyonu yüklenen giysi tasarımları giyilebilir sanat tanımı ile modanın sanatsallaşma sürecinin örnekleri olarak görülebilir.

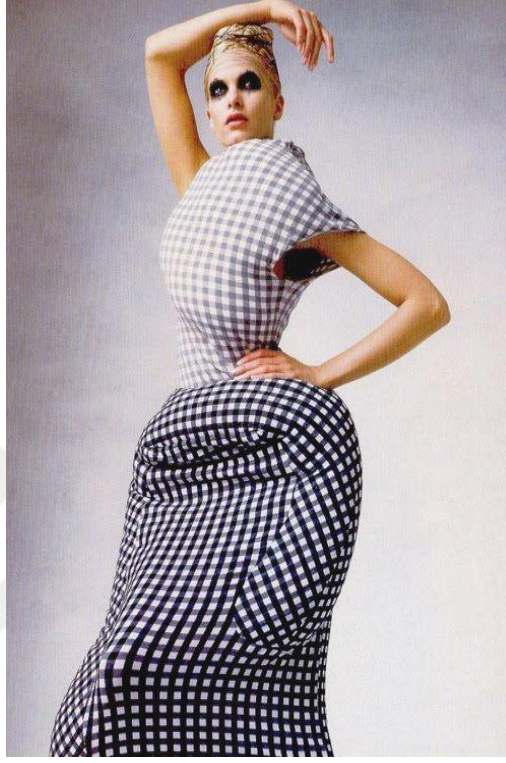


Şekil 38: Madonna Jean Paul Gaultier'in Korsesi ile Rotterdam Konserinde
(“Madonna”, 1990)

Kavramsal giysiler olarak tanımlanan moda tasarımcıların çeşitli konular dâhilinde anlamlandırdıkları avangart tasarımlar, postmodern bir bakış açısıyla giyilebilir sanat yaratılarının temelinde yer almaktadır. Bu tasarımlara örnek olarak Jean Paul Gaultier'in kullanım amacı göz ardı edilerek dış giyim olarak kurguladığı korsesini verebiliriz (Şekil 38). Bir hazır giyim örneği olan korse bedenini daha estetik görünmesi amacıyla kullanılan bir iç giyim parçasıdır. Gaultier, bu meta ürünün görsel yapısına farklı etkiler yükleyerek kendi tasarımı olan korseyi bir dış giyim unsuru gibi kullanarak başkalaştırmıştır. Gaultier korsesi artık yeni bir yorum olarak izleyiciye sunulmuştur. Ünlü sanatçı Madonna, 1990 yılında Hollanda Rotterdam konserinde Gaultier imzalı korseyi performansı sırasında giymesi büyük bir etki uyandırmıştır. Amacından uzaklaşarak sanata hizmet eden Gaultier korsesi giyilebilir sanat yorumu olarak ifade edilebilir.

Kavramsal moda tasarım örneklerinin başında gelen diğer bir markanın ise Comme des Garçons olduğu bilinmektedir. Markanın tasarımcısı Rei Kawakubo'nun 1980 yılında tasarladığı, Antik Yunan estetiğinden miras kalan ideal beden algısına bir eleştiri olarak yorumlanan koleksiyonun parçaları, izleyiciye postmodern bir bakış açısı sunduğu düşünülmektedir.

Vücut proporsiyonları dikkate alınmadan, göğüs, bel ve basen gibi bölgeler yerleştirilen vatkarlar, bedende oluşturduğu bozulmalar ile yeni kavramsal vizyona dikkat çekmektedir (Şekil 39). Trendler ya da klasik estetik yaptırımlara başkaldıran bu tasarımın giyilebilir sanat eseri özelliklerini taşıdığı yorumu yapılabilir.



Şekil 39: Comme des Garçons Tasarımı (“Garçons”, 1980)

Sanat ile moda arasında var olan sembiyotik ilişki bu iki alanın bir arada ilerlediğinin bir göstergesi olarak düşünülebilir. Başlarda bu ilişkiden beslenen eserler bir takım yorumcular tarafından sanat dünyasından uzakta görülmüş olsa da yirminci yüzyılın son yıllarından itibaren moda; daha önce yorumlanmamış olan farklı bir estetikle şekillenen bir sanat biçimi olarak değerlendirilmektedir.

4.1.1 Postmodern Sanat İfadesi

Modern sonrası olarak yorumlanan postmodern dönem sanatının genel ifadesi son derece karmaşık olduğu düşünülmektedir. Öznel eserleriyle tarihe damgasını vuran bu dönem sanatçıları bu zamana kadar kabul görmüş birçok düşünceye karşı sorgulayıcı bir üslupla yaklaşmaktadır.

“Sanat nedir sorusu, tarihin herhangi bir anında olduğundan çok daha farklı bir mesele haline geldi. Bunun nedeni, bilhassa yirminci yüzyılın sonlarına doğru, sanatın özündeki hakikati gözler önüne sermeye başlamasıdır. Sanki sanat tarihi, yüzyıllarca süren gelişimden sonra, nihayet kendi doğasını göstermeye başlamıştır” (Danto, 2015, s. 35).

Postmodern ifadesi birçok sanat eleştirmeni ve sanatçı tarafından yeni bir döneme, üsluba, felsefi bir düşün yapısına verilen bir isim olarak yorumlanmaktadır. Moderniteyi bitiren yeni dönem diye anılan bu kavramın, ilk defa 1939’da tarihçi Arnold Toynbe tarafından kullanıldığı söylemine birçok kaynakta rastlanmaktadır. Kimlerine göre de 1943 yılı, modernitenin bittiği varsayılan tarihtir. Modern teriminin, tarihsel olarak her zaman kendinden önce gelenle bir savaş içinde olduğu bilinmektedir. Bu açıdan değerlendirilirse aslında modern, her zaman post bir kavram olarak anılabilir. Post-modernizm sözcüğü kullanıldığında artık modernizmin sona erdiğini ve yeni bir dönemin başladığını anlaşılabilir.

Latince kökenli ‘modo’ dan türeyen, tam şimdi anlamına gelen modern sözcüğüne eklenen post kelimesiyle şimdiden sonra gelen olarak yorumlanan bu süreç; 1940 ve 1950’lerden beri edebiyat, görsel sanatlar, müzik, mimari, felsefe vd. alanlarda görülen ve hala devam eden süreci tamamlanmamış, ilerlemeleri ve değişiklikleri kapsamaktadır. Postmodernizm olarak anılan düşünce ve pratiklerin tamamının İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Güzel sanatlarda postmodern olarak değerlendirilen sanatçılar arasında Marcel Duchamp, Simon Dürr Gilbert, George Wang, İngold, Donald, Buruce Nauman, İlya Kabakov, Jeff Koons, Gerhard Richter, Cindy Sherman ve Andy Warhol sayılabilir. Jean François Lyotard ve Roland Barthes ise postmodern düşünürlerdir.

Genel çerçevede düşünüldüğünde postmodernizm; bir estetik ve sanat görüşü ya da eğilimi olmanın ötesinde, modernizm gibi çağdaş akımları kapsayan yeni bir bakış açısı olarak ifade edilebilir. Gerçeküstüçülük, soyut dış- vurumculuk, pop sanatı, foto gerçekçilik, kavramsal sanat, yeni dışavurumculuk akımları post- modernizmi yansıtmaktadır. Postmodernizmin en önemli eserlerinden birisi Marcel Duchamp’ın ‘R.Mutt’ adlı eseridir (Şekil 40).

“Sanatın, sanat eseri üretmeyi amaçlayan sanatçının estetik açıdan güzel bir nesne üretmesi olarak kabul edildiği dönemde, 1917 yılında New York’ta sahneye çıkan Marcel Duchamp, Çeşme adını verdiği ve R.Mutt takma adıyla imzaladığı ters çevrilmiş bir pisuarı sergilediğinde ünlendi. Bir ürün aldı ve onu sanat olarak konumlandırdı. Bu hareket bir sanat eseriyle ilgili geleneksel görsel değer sorularını değiştirdi ve bunları ontolojik, epistemolojik ve geleneksel olarak bilinen şu sorulara dönüştürdü: Sanat nedir? Bir şeyin sanat olduğunu nasıl anlarız? Bir şeyin sanat olduğuna kim karar veriyor? Duchamp, Çeşme ile sanatın mazide kalan kurallarını değiştirdi” (Barrett, 2015, s. 27).



Şekil 40: Marcel Duchamp R.Mutt Eseri (“R.Mutt”, 1917)

“Birinci Dünya Savaşı’nın ikinci senesiydi ve Duchamp bir Dadaist olarak üzerine düşeni güzelliği aşağılayarak yapıyordu. Ama beğeniye saldırırken aslında Kant, Hum gibi filozofların ve Hogarth gibi sanatçıların estetik kuramlarının temelindeki karamı sorgulamaya açmış oluyordu. Duchamp’ın yirmi hazır nesnesinden her biri Lebenswelt’ten alınan bir nesneyi sanat eseri statüsüne taşımıştır ve bu durum, el becerisiyle ilgili her şeyin, dokunuşun ve her şeyin ötesinde sanatçının gözü olgusunun sanat kavramından çıkarılması anlamına gelir” (Danto, 2015, s. 38).

Ducahamp, bir giysi dükkânının vitrininde gördüğü haute-couture olmayan elbiseler için kullandığı ready made, yani hazır nesne ifadesini sanat literatürüne kazandırmıştır (Danto, 2015). Hazır nesnelere yüklenen anlamlar ile asıl kullanım

amaçlarından farklılaşarak bir olguyu ifade edebilmek amacına yani sanata hizmet etmektedir. Bu durumda kullanım amacı maddi beklentiler ile üretilerek tüketicinin beğenisine sunulan ticari ürün olarak tanımlanan metanın, sanatın malzemesi olurken kabuk değiştirerek cisimleştiği yorumu yapılabilir.

“Sanat dünyasının 1960’lardaki durumu karşısında felsefi olarak beni en çok ilgilendiren konu sanatın tanımıydı. İleri sürdüğüm tanımın kabaca iki bileşeni vardı: bir şey bir anlam taşıyorsa, bir şey hakkındaysa- ve o anlam eserin içinde cisimleşmişse ki bu çoğu zaman anlamın sanat eserini maddesel olarak oluşturan nesne tarafından cisimleştirildiği anlamına gelir, o zaman o şey bir sanat eseridir. Özetle teorim, sanat eserlerinin cisimleştirilmiş anlamlar olduğudur” (Danto, 2015, s. 145).

Yaşamdan her nesnenin sanat alanında yeri olduğunun düşünölmeye başlanması 1960’lı yılların başlarında mümkün olmuştur. Dönemin sanat eserlerinde Pop-art, Minimalizm, Fluxus ve Kavramsal Sanat’ın etkileri görölmekteydi. Ticari sanat fikrine eleştirel tavrıyla karşı gelen, Neo-Dadaist karaktere sahip olan Fluxus akımının öncülerinden Joseph Beuys, Duchamp’ın girişiminin ardından dinamikleri değiştirmek amacıyla çalışan sanatçıların başında görölmektedir. Beuys’un da içerisinde olduğu uçağın düşmesinin ardından Tatar köylöler tarafından keçeğe sarılarak kurtarılan sanatçı için keçe önemli bir malzeme haline gelmiştir. Sanatçı 1970 yılında kurguladığı ‘Keçe Elbise’ isimli enstalasyonunda günlük hayattan bir nesne algısı yaratan takım elbise formunu seçmiştir (Şekil 41). Takım elbisenin sıkıştırılmış tavşan yününden tasarlanmış olması bir hazır giyim parçası gibi sıklıkla kullanılmayacağıının dolayısıyla da kitle üretiminin çıktısı olmadığıının bir ifadesi olarak görölebilir. Takım elbise üzerinde düğme ya da ilklerin bulunmaması ve sanatçının elbiseyi bir askıda sarkıtarak sergilemesi bu giysi parçasının kullanım amacından çıkarılarak bir sanat aracı haline gelmesini sağlamıştır.



Şekil 41: Joseph Beuys Tasarımı Keçe Takım Elbise (“Keçe Elbise”, 1970)

Brillo kutusu bu dönemin en etkili sanat yapıtlarından biri olarak görülmektedir (Şekil 42).

“... Warhol’un Brillo Kutusuna baktığımızda gördüklerimizle, James Harvey’in tasarladığı ve Brillo çalışanlarının ürünün nakliyesinde kullandığı Brillo kutusuna baktığımızda gördüklerimiz arasında pek bir fark yoktu. Peki, madem Andy’nin fabrikasından çıkan kutular sanat eseriymiş, diğer kutular neden sanat eseri değildi? Duchamp ve Warhol sahneden ayrılırken, sanat kavramıyla ilgili her şey değişmişti.” (Danto, 2015, s. 115).



Şekil 42: Andy Warhol'ün Brillo Kutusu (“Brillo Kutusu”, 1964)

4.2 Postmodern Bakış Açısıyla Tasarlanmış Giyilebilir Sanat Yorumları

4.2.1 Kavramsal Moda Tasarımları

1960'lı yıllarda yerleşik sanat algısının ve sanat aracı olan geleneksel malzemelerin dışında kurgulanıp sanatçının düşüncesini izleyiciye aktarabilmek amacıyla icra ettiği sanat, kavram sanatı olarak tanımlanabilir. Görsel ya da dokunsal olmaktan çok, zihinsel bir imge yaratmayı amaçlayan sanat anlayışı olarak ifade edilen kavramsal sanatın sınırları son derece geniştir (Sözen ve Tanyeli, 2012). Bu anlayışla kurgulanan eserler, sanat tarihinin en erken zamanlarından beri kullanılan geleneksel materyal ve sunum biçimleri tercih edilmeden; diyaloglar, kısa video görüntüleri ve ses kayıtları gibi deneysel öğelerle desteklenmektedir. ABD ve İngiltere’de şekillenmiş olduğu düşünülen kavramsal sanat yorumlarına dair ilk sergi 1970 yılında New York’ta düzenlenmiştir. Biçime odaklanmak yerine eserin kuramsal yanına vurgu yapan bu sanat dalının felsefik yönü baskın bir şekilde hissedilmektedir. Kavramsal sanatçılar aracı olarak kullandıkları nesnelere meta olmaktan çıkarıp, başka anlamlar yükleyerek izleyiciyi eserin düşünsel etkisini anlamlandırabilecekleri bir sürece davet etmektedirler.

“Amerikalı sanatçı Sol Lewitt, 1967’de ‘Concept Art’ adlı bir yazısında, sanatçı fikrinin gerçekleşmesiyle bunun algılanması arasında farklılık

olduğunu belirtiyordu. Ona göre bir sanat eseri, onunla ilgili akla gelen sanat fikri, ancak kısmen canlandırılabilir ve gerçekleştirme seyircide sanatçının aklına gelmeyen fikirler uyandırabilir. Bu nedenle, bu fenomenin bilinçli şekilde tamamlayıcı olarak sanat eserine dâhil edilmesi gerektiğini belirtiyordu. Dolayısıyla kavramsal sanat anlayışıyla çalışan sanatçılara göre, sanat eserinin somut kavranan formuna son verilip, yapılan çalışmalara taslaklar, yazısal, fotoğrafik ya da film kayıtları ve daha başka şeyler ilave edilerek sanatçının kavramı belgelenmeli ve seyircinin tasavvurunda sanat eserini ancak onların olmasıyla tamamlanabilen hayaller yaratmalıdır. Kısacası kavramsal sanat, seyirciyle gerçekleştirilen taslak olmalıdır” (Turani, 2011, s. 69).

Kavramsal sanat eserleri arasında değerlendirebilecek, meta olarak algılanan moda ürünlerinin başkalaşımını izlediğimiz kavramsal moda tasarımları, sanatçının mesajını izleyiciye geçirmek adına kurgulanmaktadır.



Şekil 43: David Hammons Sergisi (“Hammons”, t.y.)

Post-modern sanatçı David Hammons’un 2016 yılında kürk mantoları kullanarak kurguladığı sergisi kavramsal bir sanat yorumu olarak görülmektedir (Şekil 43). Danto (2015), bu serginin kavramsal sanat özelliğini şöyle yorumlamıştır:

“Sanatın felsefi bir tanımı sunmayı amaçlayan ‘Sıradan Olanın Başkalaşımı’ adlı kitabımda, bir şeyin sanat olabilmesinin gerekli koşullarının anlamı ve cisimleştirme olduğu ortaya çıkmıştı. Birkaç sene önce David Hammons’un askılara asılı, üzerlerine boya boca edilmiş kürk paltolardan oluşan eserlerinin bulunduğu bir sergiye denk gelmişim. Bu eserde hangi fikir cisimleştirilmişti? ... Enstalasyon, hayvanların şımarık kadınların caka satması uğruna avlanılmaması ve katledilmemesi gerektiği fikrini cisimleştiriyordu” (s. 130).

Sanatçı burada bir tuval ya da yontmak üzere bir taş yerine lüks bir moda objesi olan kürk mantoları tercih etmiştir. Kürk paltoların cansız mankenler üzerine asılmış biçimde sergilenişi enstalasyonun giyilebilir sanat yorumu olduğunu doğrular niteliktedir. Burada hayvan haklarının ihlal edilerek acımasızca tüketilmesi eleştirilirken bu mesajın bir moda formu üzerinden verilmesi de giyilebilir sanat ifadesinin altını çizmektedir.



Şekil 44: Victor ve Rolf 2002/2003 Sonbahar-Kış Koleksiyon Defilesi (“Victor Rolf 02/03”, t.y.)

Tüketim kültürünün uzağında, karakteristik stili ile gerek tasarımları gerek defilelerindeki kurgu düzeninde güçlü kavramsal tarzını sergileyen Victor ve Rolf markası, 2002/2003 Sonbahar-Kış koleksiyonu ile büyük yankı uyandırmıştır. Yaşasın Maneviyat isimli koleksiyonda mankenler podyumda yürürken mavi ekran teknolojisi ile kıyafetlerinin üzerinde kentsel ve doğal dünya imgeleri yansıtılmıştır (Şekil 44). Sürreal yaklaşımlarını her sezon farklı doğa ve toplumsal olayların eleştirisi ile harmanlayan marka kavramsal moda tasarımcılarının en yetkin örneklerinden sayılmaktadır.



Şekil 45: Victor ve Rolf 2007/2008 Sonbahar-Kış Koleksiyon Defilesi (“Victor Rolf 07/08”, t.y.)

Markanın 2007/ 2008 Sonbahar –Kış koleksiyonunda ise Alman folklorundan ilham alarak tasarladıkları parçaları mankenler podyumda kendi ışık sistemleri olan metal askı konstrüksiyonları ile birlikte taşımıştır (Şekil 45). Moda tasarım dünyasının performans sanatçıları olarak dile getirilen Victor ve Rolf, teatral sunumlarıyla kavramsal çalışmalarını desteklemektedir. Yukarıdaki örnekte elbisenin form ve boyutundaki gerçeküstü yorumlar ve mankeni bir elbise gibi taşıyan konstrüksiyon kurgusu tasarımın kavramsal özelliğini belirtmektedir. Giysi ve beden ifadelerinin farklılaştırılarak verilmek istenen mesaja izleyiciyi yönelten tasarımda, moda

dünyasının dinamiklerine eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşıldığı söylenebilir. Victor ve Rolf'un bu tasarımı; modanın endüstri odaklı yapısının bedeni, elbiseyi sunan bir askıdan ibaret algıladığının dışavurumu olarak yorumlanabilir.



Şekil 46: Alexander McQueen'in 1999/ 2000 İlkbahar–Yaz sezonu defilesi (“Mc Queen 99/00”, t.y.)

1999/ 2000 İlkbahar –Yaz sezonu koleksiyonun defilesinde ‘Dying Swan’ isimli elbisenin Fiat marka robotlar tarafından spreyle boyanması, Alexander McQueen'in performans sanatı yorumlarından biri olarak görülebilir (Şekil 46). McQueen'in çok konuşulan bu dışavurumcu hareketinin altında çevre kirliliği gibi birçok fikrin yattığı düşünülmektedir. Tasarımcı sezon koleksiyonunun parçası olarak tasarladığı elbiseye bu tarz bir müdahalede bulunarak tuval üzerindeki dışavurumcu fırça darbelerine gönderi yapmaktadır. Genellikle kavramsal kurgular yaratan tasarımcının sanatçı kişiliğinin de, bu çalışma ile bir kez daha vurgulanmış olduğu düşünülebilir.



Şekil 47: Rei Kawakubo Tasarımı Kazak ve Etek (“Kawabuko”, 1982)

Trendlerin güzellik algılarına yaklaşma, satış odaklı düşünme ya da güzel gösterme gibi amaçların dışında bir sanatçı edasıyla eleştirmek ya da altını çizmek istedikleri konulara giysi formunda yorumlar ekleyen tasarımcılar, kavramsal modanın en önemli isimleri arasında yer almaktadır. 1980’li yıllarda moda ve sanat dünyası ile tanışan Rei Kawakubo ve Yohji Yamamoto da bu tasarımcılara örnek gösterilebilir. 1947 yılında Dior tarafından ön plana çıkarılan, ideal beden algısı odaklı feminen tasarımlara Rei Kawakubo’nun 1982 yılında tasarladığı kurgusuyla eleştirel bir bakış açısıyla yaklaştığı düşünülmektedir (Şekil 47). Dönemin estetiğinden uzakta bir protesto fikri ile tasarlanan kurgu, çağdaşları için ilham kaynağı olarak görülmektedir. “Post-Hiroşima Şıklığı ve çapulcu kadın görüntüsü kısa süre içerisinde moda cemiyetinin üniforması haline geldi. Düzensizlik ve kusurlar ki burada görülen Kawakubo’nun yapısal olarak bozuk, delikli kazağı Japon estetiğinin bir parçasıdır” (Blackman, 2012, s. 337).



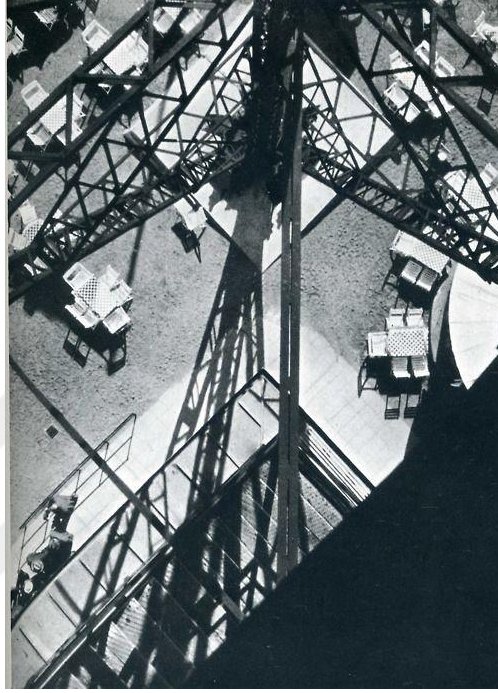
Şekil 48: Yohji Yamamoto Tasarımı Döpiyes (“Yamamoto Döpiyes”, 1983)

Johji Yamamoto'nun 1982 yılında tasarladığı beyaz tonlardaki döpiyesin, tasarımcının misyonunu yansıttığı düşünülmektedir (Şekil 48). Tasarımcının koleksiyonunda gözlemlenen anti-estetik kurguları, düzenden uzak ifadeleri dikkat çekmektedir. Kavramsal nitelik taşıdığı düşünülen tahrip edilmiş görüntüsü ve bedene oturmayan formu ile tasarımın bedeni güzel göstermek yerine, yaratıcısının mesajını iletebilmek adına kurgulandığı düşünülmektedir.

4.2.1.1 Yapısalcı Moda Tasarımları

Heykel ve mimari alanlarında etkili olan Konstrüktivizm (Yapısalcılık) akımının 1920'lerde Rusya'da ortaya çıktığı bilinmektedir. Toplumsal tüm gelişmelerin doğrudan etkilediği sanat yorumları, tüm Avrupa'da olduğu gibi Rusya'da da yaşamın işleyişine tanık olarak şekillenmektedir. Yapısalcı yaklaşımda sanayi toplumuna hitap eden, zamanı ve yeni dünyayı toplumla birlikte yaşayan; taklit etmek yerine yeni sorunlara teknikle cevap aramak misyonunu sahiplenen sanatçıların, iyi bir kurgu gücü ya da bir mühendislik yetilerine sahip olması gibi unsurlar önemsenmektedir. Konstrüktivist sanatçılar için hareket ve zaman kavramlarının önemli olduğu ve bu kavramların farklı kurgulara yönelttiği gözlemlenmiştir. Bu kurgular hacim, uzam ve zamandan ayrı bir düşünsel kurgu ve dinamik uzay kompozisyonları gibi fikirlerde ilerlemektedir. Teknolojinin gelişim hızı ve geldiği nokta sanatçıları devamlı beslediği fikri genel bir düşüncedir. Rus konstrüktivist sanatçılar elektrik yardımıyla ses, ışık ve

renk iletirken, şekil değiştirerek fütüristik karaktere sahip sanatsal makine donanımında heykelsi formlar yaratmışlardır. Bunlara örnek olarak El Lissitzky, Vladimir Tatlin, Georgy Stenberg, Vladimir Stenberg, Exter ve Moholy Nagy (Şekil 49) gibi konstrüktivist sanatçıların, uzay araçlarının tasarımlarını andıran ve bir tür teknik resim niteliği taşıyan çalışmalarını verilebilir.



Şekil 49: Maholy Nagy'nin Konstrüktivist Eseri ("Maholy Nagy", t.y.)

“Son yıllarda Fransa’da gelişen, temel bir gerçeklik olarak yapıya dayanan, yapı üzerinde kurulan bilim kuramı olarak ifade edilmektedir. Yapı, öğeleri birbirine ve kendisine bağlı olan, ama öğelerinin toplamından daha fazla bir şey oluşturan birimdir. Çıkış noktasını dilbilim yapısalcılık, bu etki ile insanbilimlerinin yöntemi olmuştur; gerçekliğin yapısını kavramada dili örnek alır, dil örneği insan davranışlarının tüm alanına özellikle de toplumsal olaylara, belli bir yöneme uyularak uygulanır. Yapısalcı yöntem ele aldığı konuyu, bütünleştiği yapı içine koyarak, sonra da daha geniş kapsamlı yapılar içine koyarak aydınlatmaya çalışır” (Akarsu, 1998, s. 195).

“Sanat yapıtlarını değerlendirip açıklamak için kullanılan bir kuramsal araç. Yapıtı Tarihsel Maddecilik’tekinin aksine, çevresel koşulların bir ürünü olarak

açıklamayı yadsıyarak, onu sadece kendisi olarak değerlendirmeyi öngörür. Yapısalcı yaklaşımda amaç sanat ürününün yapısı çözümlenektir. Dolayısıyla bir yapıtın hangi toplumsal ve ekonomik koşullarda üretildiği Yapısalcılık'ın konusunu oluşturamaz. O yalnızca, yapıtı var eden ve yine yapıtın kendi üzerinde görülebilen sanatsal geçekliği ve onun üretiliş biçimini araştırır ve çözümler” (Sözen ve Tanyeli, 2012, s. 321).

Rus sanatçılarının, yaşamın içindeki bir sanatın toplumda devrim niteliği taşıyan oluşumlara neden olacağını savunmuş, nesneden arınan sanatın, insanı yaratma özgürlüğüne kavuşturacak yegâne yol olarak gördükleri dönem ile ilgili kaynaklarda geçmektedir. Bu düşünceye bağlı olarak konstrüktivizm, insanların eşitlik ve kardeşlik içinde yaşayacağı bir dünyanın habercisi olarak ifade edilmiştir.

Konstrüktivist sanatçılarının eserlerinden beslenerek bu akım dâhilinde kavramsal tasarımlarını kurgulayan tasarımcılara ilk olarak İssey Miyake verilebilir.



A-POC (A-Piece-Of-Cloth) – okrycie z dzianiny bawełniano-linianej, 1976, fot. Noriaki Yokosuka

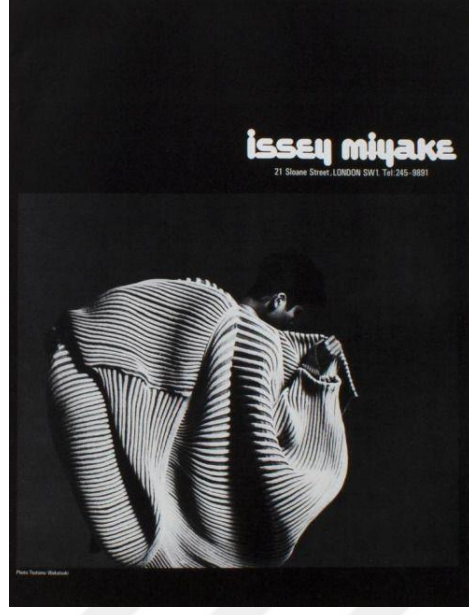
Şekil 50: İssey Miyake A-Poc Tasarımı ,1976 (“A Poc”, 1976)

Issey Miyake kendi kültüründen aldığı ilhamı düşünsel içeriğiyle harmanlarken heykelsi formlarıyla yapısalılık ile kavramsal yaklaşımını bir araya getirmektedir. ‘A-Poc’ (Elbise Parçası) ismini verdiği tasarımı Miyake’nin yapısalcı bakış açısını yansıtmaktadır (Şekil 50). Ticari modanın çok daha ötesinde bir yoruma sahip olan Miyake çok uzun seneler kavramsal moda markası Comme des Garçons için çalışmıştır. Comme des Garçons markasının misyonu da giysinin bir sanat formu olduğuna dayanmaktadır.

Issey Miyake 1984 yılında verdiği bir söylemde kavramsal bakış açısının altını çizmektedir:

“Ne yapmaya çalışıyorum ve ne yaptım? Bir kıyafet yapmak gerçekten çok ama çok uzun zaman alıyor. Gerçekte onların hiçbiri var olmadı ve ben aslında modaya uygun aynı zamanda estetik kıyafet yaratan bir tasarımcı değilim Ben yaşam tarzıma uygun olanı yapıyorum, yaşamın dışında bir tarz değil” (aktaran Blackman, 2012, s. 335).

Vücut ile kıyafet arasında boşluk yaratmak şartıyla giysi formlarını kurgulayan Miyake’nin, çeşitli yüzey arayışlarına girdiği görülmektedir. Farklı lifler ile oluşturduğu dokular ve yüzeylere verdiği heykelsi formlar ve hacim sanatçının imzası niteliğinde görülmektedir. “Giysi terminolojisinde hacim, fazla kumaş anlamına gelir. Bir giyside hacim oluşturmak, giysinin beden biçiminden farklılaşması ve silueti belli bir dereceye kadar değiştirmesi demektir” (Sorgor ve Udale, 2013, s. 128). Bedene giyilen ancak bedeni sarmayan yapısal hacmiyle bedeni başkalaştıran tasarımlar kavramsal alt yapıları ile ticari moda unsurlarından farklı bir statüde giyilebilir sanat ifadesiyle anılmaktadırlar. Miyake’nin tasarımlarında hacme yaptığı vurgu da göz ardı edilemeyecek niteliktedir (Şekil 51).



Şekil 51: Issey Miyake Tasarımı (“Issey Miyake”, t.y.)



Şekil 52: Mariano Fortuny'nin Delphos isimli tasarımı, 1918 (“Delphos”, 1918)

“İpek üstüne kalıcı bir piliseleme yöntemini bulan İspanyol ressam ve sanat tasarımcısı Mariano Fortuny, daha sonra fabrikasındaki bu metodu daha da geliştirdi. Rönesans esintileri taşıyan kadife ceketlerle beraber, Klasik Yunan ‘Peplos ve Delphlos’ elbiseleri bugün bile koleksiyonerlerin gözdesi olan Bohem giysilerdir. ... Fortuny kumaş fabrikası sanatsal modanın endüstri desteğiyle gelişimine bir örnektir” (Blackman, 2012, s. 46). Mariano Fortuny’nin Delphlos isimli tasarımını kendi pilise tekniğiyle ürettiği en önemli tasarımları arasında görülmektedir (Şekil 52).



Şekil 53: Madeleine Vionnet Tasarımı Elbise, 1937 (“Vionnet”, 1937)

Fortuny’den sonra adı pile tekniğiyle anılan diğer isim Madeleine Vionnet’tir. 1930’lu yılların Hollywood etkisinde tasarladığı elbiseleri haute-couture alanında, önemli bir geçmişe sahiptir. 1937 yılında tasarladığı elbisesiyle Yunan heykellerinin estetiği ve güçlü formlarına göz kırpan Vionnet’in tasarımlarının özünü oluşturmaktadır (Şekil 53). Tasarımcı, heykelsi formları ile yapısalcı tasarımcılar arasında önemli bir yerde

görülmektedir. Formların etkisin ön plana çıkarmak amacıyla kumaş seçimlerinde titizlikle davranan Fortuny'nin çağdaşlarına ilham olduğu halen daha gözlemlenmektedir.



Şekil 54: Balenciaga Tasarımı Palto,1950 (“Balenciaga”, 1950)

Moda dünyasına adım atar atmaz Coco Chanel tarafından terziliğin efendisi olarak adlandırılan Balenciaga güçlü kalıpları zor kumaşları ile yarattığı ince işçiliği ile dönemine damgasını vurmuştur (Şekil 54). Haute-couture tasarım alanının işçiliği zorlaştıran detaylı ve hassas kumaşlarına yapısal ifadeler vermeyi her daim başaran marka, az sayıda ürettiği tasarımla giyilebilir sanat ifadesi çerçevesinde yer almaktadır. Haute-couture alanının tüm inceliklerini gerek tasarım gücü gerek usta işçiliği ile karşılayan markanın izleyicide yarattığı algı çok güçlü olduğu düşünülmektedir.

4.2.1.2 Yapısöküm Mantığıyla Tasarlanan Deneysel Moda Tasarımları

‘Yapısöküm’ terimini 1960’lı yıllarda sanat ve felsefe dünyasına eleştirel düşünce yöntemi olarak tanıtan Fransız filozof, post-yapısalcı düşünür, aktivist ve edebiyat eleştirmeni Jacques Derrida bu hareket için son derece önemli bulunmaktadır.

Derrida'nın, bu kavramı yazının varoluşuna yönelik önermeleri ve var olan bakış açılarına getirdiği eleştirileri ve dil ve yazı adına tüm karmaşaları ortadan kaldırmak amacıyla sunduğu birçok kaynakta geçmektedir. Post-modernist bir hareket yapısöküm, bir yıkım ifadesi olarak anlaşılrsa da yeni bir düşünme biçimi, yeniden kurgulama anlamına geldiğini söylemek çok daha doğru olacaktır. Bu yeniden kurgulama tekniğini bir okuma yöntemine entegre etmiş olan Derrida'nın, bir metinde var olan göstergeler üzerine yoğunlaştığı bilinmektedir.

“Çağdaş eleştiri edebiyatında Derrida'nın ‘Metnin dışında bir şey yoktur’ savından daha çok tartışılmış, herhalde daha çok yanlış anlaşılmış bir sav yoktur. Bu savın sanat kavramı için de uygulanabileceğini, bu kez biçimcilik açısından düşünüyor. Sanatta önemli olan şey temsil eden değil temsil edilen, ifade değil ifade edilendir; aynı zamana bu temsil edilen hiçbir zaman dolayumsuz bir mevcudiyet elde edemez. Tüm bu düşünceler Jean Jacques Rousseau'nun felsefesi üzerine düşüncelerden yola çıkmaktadır” (Harrison ve Wood, 2011, s. 993).

Sanat ve felsefe tarihi açısından önemli olan yapısökümcülüğün etkisi, post-modernizm öncesi kuralcılığını reddeder bir tavırla sanatın her alanında gözlemlenmektedir. Yapısalcılığın özünün sorunsallaştırılması misyonu ile çalışan sanatçı ve tasarımcılar bu alanda faaliyet göstermektedir.

Postmodern bakış açısıyla belirmiş eleştirel bir yorum olan yapısöküm bakış açısıyla kavramsal tasarımlarını kurgulayan tasarımcılara ilk olarak Hüseyin Çağlayan verilebilir.



Şekil 55: Hüseyin Çağlayan 2001/2002 İlkbahar-Yaz Koleksiyon Defilesi (“Hüseyin Çağlayan”, t.y.)

Fütüristik fikirlerini yapısökümcü yaklaşımıyla birleştirerek her koleksiyonda ayrı bir mesaj vermek amacı ile kavramsal tasarımları hazırlayan Hüseyin Çağlayan alanında öncü tasarımcılardan biridir. Çalışmalarına hem bir tasarımcı hem de bir mühendis gözüyle eğilen Çağlayan, 2001- 2002 İlkbahar-Yaz koleksiyonunda meteoroloji mühendisleriyle kumaşların yani sıra farklı materyalleri bir araya getirerek oluşturdukları elbiselerin içerisine led ışıklar yerleştirmiştir (Şekil 55). Ufuk noktasını temsil eden bir arka plandan yürümeye başlayan modeller son tasarımları sergiledikten sonra birbirlerinin üzerindeki elbiseleri paramparça ederek bir performansa imza atmışlardır. Giysi, giyinme ve basmakalıp form algılarını yıkarak yeni bir vizyon oluşturma fikrini bu tarz kavramsal yorumlarla sunan tasarımcı alının öncülerinden sayılmaktadır.



Şekil 56: Iris Van Herpen'in Syntophia İsimli 2018 Sonbahar-Kış Defilesi
("Syntophia", t.y.)

Tasarımcı İris Van Herpen fütüristik bakış açısı ve gelişmiş üç boyutlu tasarım tekniklerini tasarımlarına adapte ederken benimsediği yapışökümcü yaklaşımla son zamanların en başarılı sanatçılarından biri olarak anılmaktadır. Geçmişten beri süregelen giysi formlarını alt üt edip yeni kurgularla izleyiciye sunma girişimi tasarımcının yapışökümcü bakış açısının göstergesi olarak yorumlanabilir. Haute-couture alanına farklı bir vizyon sunan tasarımcı kumaş ve yüzeylerini çeşitli deneyler sonucunda kendisi tasarlamaktadır. Femeninliği, fütürizmin (gelecekçilik) vazgeçilmez ilhamı olan hareketle birleştirip inovatif tasarımlarını yeni kalıplar üzerinde sunmaktadır. 2018 yılında Sonbahar-Kış sezonunda sergilediği 'Syntophia' adlı koleksiyonun her bir parçasının, tasarımcının imzasını taşıyan hareketli fütüristik heykel imajını yarattığı söylenebilir (Şekil 56). Tasarımcının koleksiyonlarında her bir parça yeni beliren formlar ifadesiyle mankenler tarafından taşınırken hareketli heykeller imajı yaratmaktadır.



Şekil 57: Alexander Mc Queen 2010/2011 İlkbahar–Yaz Sezonu Defilesi (“Mc Queen 10/11”, t.y.)

Deneysel tasarımlarıyla tanınan Alexander Mc Queen sürrealizm(gerçeküstücülük) ve fütürizmden aldığı ilhamla giyilebilir sanat adına tasarımlar yaptığı bilinmektedir. Kurguladığı genel stil, deneysel yüzey arayışları, farklı kalıp ve formları ile sanat ve moda ifadelerinin birbirinden ayrılamadığını desteklemektedir. Giyilebilir sanat eserleri müzelerde sergilenmiş olup alanla ilgili kaynaklarda önemle yer almaktadır. 2010/2011 İlkbahar–Yaz Sezonu ‘Atlantis’ koleksiyonunda sürüngenler üzerine yaptığı araştırmalar sonucundaki verileri kendi sürreal bakış açısıyla yapı sökümüne uğratan tasarımcı; dijital baskı teknikleri, farklı drapaj uygulamalarıyla yeni heykelsi bir görünüm yaratmıştır (Şekil 57). Aynı koleksiyon için tasarladığı ayakkabılar sürreal formları ile günümüzde bile hayranlık uyandırmaktadır. 30 cm’lik ‘Armadillo’ ayakkabılar, birer giyilebilir sanat yorumu olarak algılanmış ve küçük boyutlarda da üretilerek sanat objesi olarak sunulmuştur.



Şekil 58: Comme des Garçons 1997/1998 İlkbahar-Yaz Koleksiyon Defilesi
("Garçons 97/98", t.y.)

Yapısöküm bakış açısı ve estetiği ile kurgulanan tasarımlara örnek olarak Comme des Garçons markasının imzası olan tasarımlarını verebiliriz. Markanın 1997-1998 İlkbahar /Yaz koleksiyonunda ideal güzellik algısının empoze edildiği kadın bedenine yapısöküm estetiği ile yaklaşan marka; elbiseler üzerinde farklı yerlere kuştüyü pedler yerleştirerek orantısı bozuk ve deforme yeni bir siluet yaratmıştır (Şekil 58). İdeal güzellik kavramının eleştirildiği bu tasarımlarda deneysel ve kavramsal yaklaşımlar yapısöküm merceğinden geçirilerek sunulduğu düşünülmektedir.

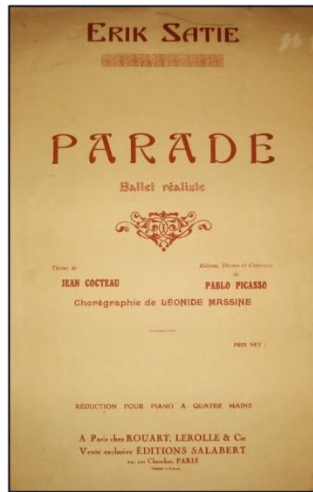


Şekil 59: Junya Watanabe'nin Comme des Garçons Koleksiyonu ("Watanbe", t.y.)

Uzun yıllar Comme des Garçons için tasarım yapan Junya Watanabe, markanın 2008/2009 yılı Sonbahar–Kış sezonu için tasarladığı koleksiyonda, Madeleine Vionnet’in pliselerinin yarattığı usta işçilik estetiğini yapısökümüne uğratarak kıvrık polyesterlere verdiği farklı formlar sayesinde tekno terzisi olarak anılmaktadır (Şekil 59). Genel olarak sürreal bir etki izlenen parçalardaki deneysel yaklaşımlar markanın ve tasarımcının giysi algısını açıkça hissettirmektedir.

4.2.2 Body Art- Performans Sanatı- Defile

Kavramsal sanat akımlarından biri olan performans sanatı 1970’lerin başında ortaya çıktığı alan ile ilgili kaynaklarda yer almaktadır. Beden Sanatı ve ‘Happening’ gibi akımlarla yakından ilgili olan sanat dalı Fütürizm, Sürrealizm ve Dadaizm (kualsızlık) gibi avangart akımlardan beslendiği bilinmektedir. “1970’li yılların gösterilerinde beden, sanatçının yegâne malzemesi olarak ön plana çıkmıştır” (Özayten, 1997, s.700). Bedenin sanatın alanına girmesi ile beden sanatı ve performans sanatının yakın ilişkisi gözlemlenmeye başlanmıştır. Diğer yandan bireyin giysileri ile bireysel ilişkilerine vurgu yapan giyilebilir sanat, performans sanatı ve beden sanatı ile yakın ilişki içindedir. Performans sanatçıları için tasarlanan giyilebilir sanat örnekleri, giyen ruhun karakterini edinen hareketli heykeller olarak yorumlanabilir. Bedenini sanatsal ifade aracı olarak kullanan sanatçılar disiplinlerarası ortamda sanatlarını icra etmeye başlamışlardır. Kavramsal alt yapısıyla kurgulanan moda defilelerin de Performans Sanatı niteliğinde sunulduğu düşünülmektedir.



Şekil 60: Parade (Geçit Töreni) İsimli Bale Afışı (“Parade”, t.y.)

Fransız yönetmen Jean Cocteau'nun 'Parade' (Şekil 60) isimli bale gösterisinin kostümleri Picasso tarafından tasarlanmıştır (Şekil 61). Picasso kübist bakış açısını bu defa tuval yerine kumaşların üzerindeki desenlere ve tablolarındaki detaylarının üç boyutlu olarak yapılandığı formlara yansıtmıştır. 1917 yılında sergilenen bale gösterisinin kostüm ve dekorlarındaki sanat boyutu dönemin sanatçıların disiplinlerarası bağları sayesinde gelişmiştir.



Şekil 61: Parade İsimli Bale Gösterisinde Picasso tasarımı kostümler ("Parade Picasso", 1917)

“Yakın dönemde dansçıları giydirmiş olan Issey Miyake, Rey Kawabuko, Fred Sathal gibi moda yaratıcılarının koreograflarla tam uyum içinde bir giysi ve beden görüşüne sahip olduklarını görmek şaşırtıcı değildir. Chanel bazı piyeslerin kostümleri için Cocteau'yla iş birliği yapmış ve Christian Lacroix Carmen gibi oyunlar için görkemli kostümler çizmiştir” (Waquet ve Laporte, 2011, s. 51). Lacroix'nın avangart stili kostüm tasarımına da yansımıştır (Şekil 62).



Şekil 62: Christian Lacroix Tasarımı Carmen Kostümü (“Carmen”, t.y.)



Şekil 63: Leon Bakst’ın Marchesa Casati İçin Tasarladığı Kostüm (“Bakst”, t.y.)

Modanın tüketim odaklı bir mekanizma olmadığını ve giysinin kavramsal boyutunu anlamlandırabilmek için kostüm tasarımlarını incelemenin etkili olacağı düşünülmektedir. Rus ressam, sahne ve dekor tasarımcısı Leon Bakst’ın, Marchesa Casati için tasarladığı kostüm heykelsi görünümü, ustalıkla kurgulanmış detayları ile bir giyilebilir sanat örneği olarak görülmektedir (Şekil 63).



Şekil 64: Performans Sanatçısı Leigh Bowery (“Bowery”, t.y.)

Bazı tasarımcılar bedeni heykelmişçesine kullanarak çalışmalar yapar daha abartılı ifadelerde bulunmayı tercih eder. Avusturyalı performans sanatçısı, moda tasarımcısı ve ikonu Leigh Bowery (Şekil 64) kendi silüetini balenler, dolgu malzemeleri ve hatta yapışkanlı bez bantlarla büyüterek ya da daraltarak deneyler yapmıştır. Kendi etini yerinden oynatmış ve böylece geçici beden modifikasyonu ile giysi arasındaki sınırı belirsizleştirmiştir. Kurguladığı kostümler ile bir deformasyondan çok inovatif bir adım attığını sıklıkla dile getiren Bowery'nin, tasarım ve performansları günümüzde dahi dikkat çekmektedir. Bu çalışmasıyla ilgili Bowery, “Bedeni deforme etmekten çok reform yaptığımı düşünmeyi seviyorum demiştir” (aktaran Sorger ve Udale, 2013, s. 46).



Şekil 65: Charles Frederic Worth'ün Atölyesindeki Defile Sunumu (“Worth”, t.y.)

En etkili giysi sunum tekniklerinden olan defile, ilk olarak Charles Frederic Worth'un modellerini müşterilerine sunmak amacıyla sergilenmiştir (Şekil 65). Yıllar boyunca değişen moda eğilimlerinin habercisi olacak satış odaklı bir sunum tekniği gibi algılanan defile günümüzde performans sanatı ve beden sanatı örneklerinin arasında yer alabilecek karaktere büründüğü gözlemlenmektedir.



Şekil 66: Paul Poiret Defilesi (“Poiret Defile”, 1925)

Modanın bir sanat yorumu olduğu savını en nitelikli biçimde destekleyen göstergelerden biri defileler olarak görölmektedir. Sahne düzenleri, temaya uygun müzik seçimleri ve mizansenleri ile bir performans sanatı biçimi olarak görölen defilelerin sanatsal yönlerinin oldukça kuvvetli olduğu görölmektedir. Charles Worth'ten sonra Paul Poiret defileleri incelendiğinde bu fikri destekler nitelikler gözlemlenmiştir (Şekil 66).1970'lerin başında belirmiş olan performans sanatının ilerleyen zamanda gelişmesine paralel olarak defileler de dönemlerin sanat algılarıyla bütünleşmiştir. Sahne dekor tasarımları, mankenlerin elbiselerle podyumda yürürken ya bir tiyatro sahnesi, bir kısa film ya da bir dans gösterisinden farksız sunumları ile defilelerin artık birer kavramsal sanat yorumları halini aldığına şüphe ile yaklaşılmadığı gözlemlenmektedir. Kavramsal ifadeleri ile ön plana çıkan defile sunumlarına John Galliano ve Alexander Mc Queen verilebilir. Fransız tasarımcı John Galliano'nun teatral koleksiyonları, temaları dâhilinde tasarlanan genel stilini güçlü haute-couture işçiliği ile yansıtmaktadır. Tasarımcının 1997/1998 Sonbahar-Kış koleksiyon defilesinin ana teması olan Antik Mısır'ın görkemi ve karakteristik detayları Galliano'nun avangart stili ile birleşmiştir (Şekil 67). Podyumda yürüyen mankenler modern Kleopatra imajlarını mizansenler ile etkili bir biçimde sunarken; dekor kurgusu ise izleyiciyi bir tiyatro sahnesine götürmektedir.



Şekil 67: John Galliano 1997/1998 Sonbahar–Kış Koleksiyon Defilesi (“Galliano”, t.y.)



Şekil 68: Alexander Mc Queen 2001/2002 İlkbahar-Yaz Koleksiyon Defilesi (“Mc Queen 01/02”, t.y.)

Aynalarla kaplı bir küpün içerisinde giysileri teatral bir ruhla taşıyan mankenlerin tavırları ve giysilerin teması ile uyum içerisinde olan 2001-2002 ilkbahar yaz Alexander Mc Queen defilesi genel kurgusuyla son derece yankı uyandırmıştır (Şekil 68). Bir akıl hastanesinin nezarethanesi etkisini yaratmak amacıyla kurgulanan sahnede şovun sonunda ortaya çıkan performans sanatçısı Leigh Bowery, Sigmund Freud’un tablolarından birini canlandırmaktadır. Giysilerin tasarım özellikleri, dramatik stilin şov ile uyumu sadece bir defile sunumu olmakla kalmayıp çok etkili bir performans sanatı yorumu olarak g r lmektedir



Şekil 69: Gucci 2018/2019 Sonbahar Kış Koleksiyon Defilesi (“Gucci Defile”, t.y.)



Şekil 70: Gucci 2018/2019 Sonbahar Kış Koleksiyon Defile Mekân Kurgusu (“Gucci Mekan”, t.y.)

Son zamanlarda post-modern sanat yorumu olarak modayı en etkili bir şekilde sunan tasarımcının Alessandro Michele olduğu birçok yazılı ve görsel kaynaktan geçmektedir. Tasarımcı yarattığı eklektik stilini deneysel ve kavramsal defile sunumlarıyla birleştirerek son derece etkili performans sanatı örnekleri sergilemektedir. 2018/ 2019 koleksiyonunda podyumda yürüyen mankenlerin tavırları, saç ve aksesuarları ortamın genel havasıyla bir bütün oluşturmaktadır. Mankenlerin eklektik kombinleri sunarken ellerinde taşıdıkları bal mumu büst kopyaları ile yürürken sundukları görsel şölen son derece etkili olduğu

düşünülmektedir (Şekil 69). Her defilesinde sahne ve dekor kurgusuyla da adından söz ettiren tasarımcının ameliyathane olarak kurguladığı podyum ile psikolojik bir etki yaratmayı hedeflediği söylenebilir (Şekil 70). Tasarımcı modanın görünen yüzünün ardındaki güçlü olguya, insanların ne oldukları değil ne olmak istedikleri fikirleri üzerine yoğunlaştığı koleksiyonunda bu psikolojik etkileri izleyiciye geçirebilmek adına bir hikâye, bir film karesi yarattığı yorumu yapılabilir. Bu da tasarımcının moda bakış açısını net bir şekilde iletmektedir.



Şekil 71: Chanel 2014 İlkbahar-Yaz Defilesi (“Chanel”, t.y.)

Coco Chanel’in ikonik tasarımlarından sonra Karl Lagerfeld’in Pop sanatının etkisinde gelişen yorumları ile güncel Chanel stili modern kadının beğenisine sunulmaktadır. Karl Lagerfeld markanın stilisti ile birlikte her sezon başka bir defile kurgusu hazırlamaktadır. sunumu hazırlamaktadır. Kimi zaman postmodern sanat eserleriyle bir müze ortamı yaratıp kimi zaman ise tüketim kültürünün estetiğini tasarımlarıyla bir araya getirmektedir. 2014/2015 İlkbahar-Yaz defilesinde koleksiyon tonları ve stilleriyle uyumlu postmodern heykel yorumaları tercih edilmiştir (Şekil 71). Her bir defilenin ortak noktası postmodern bir sanat ifadesi olmasıdır.

4.3 Moda İllüstrasyonunun Sanatsal Karakteri

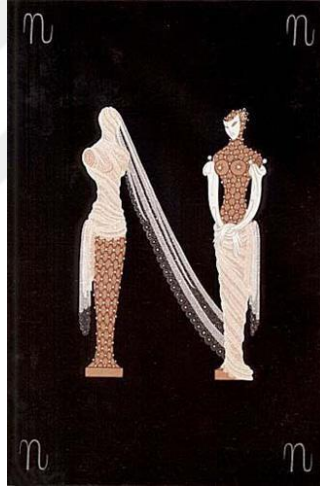
“Çizmek, tasarım düşüncelerinizle iletişim kuracak bir araçtır; kelime anlamıyla kafanızdakilerin kâğıt üzerine dökülmesidir” (Sorger ve Udale, 2013, s. 58).

“Moda deseni yaratım ile yeniden üretim arasında gidip gelmektedir. İlk moda illüstrasyonları, saray kostümlerini çizmek için bir hükümdara bağlı desinatörlerin ürünüdür. On dördüncü yüzyılda kostüm kreasyonları kraliyet olaylarına bağlı olarak çeşitlenecektir. 1850’ye doğru dekoratif stil ortaya çıkar ve sanatçı desinatörler ile kreasyonları fabrikalarda imal edilecek sanayi desinatörler birbirinden ayrılır. 20.yüzyılın başında Poiret, Patou ve Schiaparelli’nin etrafına, tekstil fikirlerini, az çok soyut çizgilerini şekillendirebilmek isteyen desinatörler doldu. Terzi, kendi krokilerinin icrasını stüdyodaki yardımcılara bırakarak sanatçı halini aldı” (Waquet ve Laporte, 2011, s. 46).

Sanatçı ve tasarımcı arasındaki ayrımın belirsizleştiği dönemlerin başında gelen 1920’li yıllarda disiplinlerarası sanat ortamının hâkim olduğu ilgili kaynaklarda belirtilmektedir. Arts and Crafts ve Weiner Werkstate’ten miras kalan tüm sanat fikrinin sürdürüldüğü bu dönemde yaratılan eserler dönemin estetik algısını etkili bir biçimde yansıtmaktadır. Art Neauvou’nun floral formları ve sanayi devrimi sonrasında oluşan geometrik motifleri ile adını Dekoratif Sanatlar ve Modern Endüstri Sergisinden alan Art Deco stilinin akımının etkisi oluşan eserlerin stilini en etkili biçimde yansıtan Rus sanatçı Erte’nin illüstrasyonlarının olduğu söylenilebilir. Turani’nin (2011) karakteri kaybolmadan basitleştirerek tezyini ve şematik hale sokulmuş biçim ya da motif olarak tanımladığı stilizasyon veya üsluplaştırma eylemini moda unsurlarıyla birleştiren sanatçının kostüm tasarımları ve heykel çalışmaları da mevcuttur. Moda illüstrasyonu, tasarlanan moda unsurlarının kreatif yöntemlerle kağıda aktarılarak yorumlanan sanat biçimi olarak da yorumlanabilir.

Endüstri kültürünün etkisinde gelişen fütürizm akımının, Uzakdoğu ve Yakındoğu kültürlerinin detaylarıyla harmanlanan tasarımlara geometrik ve yalın çizgilerin hakim olduğu gözlemlenmektedir. İkonik ‘A la garçon’ saç stiline sahip, parlak ve ihtişamın etkisinde tasarlanmış düşük basen çizgisiyle ve diz altını elbiselerini etkili bir biçimde taşıyan ‘Flapper’ (caz dönem stili) stili dönemin kadın stili olarak sanatçının

illüstrasyonlarının esin kaynağı olmuştur. Var olan kadın stillerini gerçekçi bir üslupla resmetmek yerine, karakteristik çizgileriyle kurgulayan sanatçının işlerinin tasarım gücü göz ardı edilemez niteliktedir. Tasarladığı elbiseler kitle üretiminden uzakta giyilebilir sanat ifadesiyle kurgulanmış tasarımlardır. Sanat ve moda arasındaki sembiyotik ilişki etkisi ile sanatçıların tuvale aktardıkları modellerine kendi estetik beğenileri dâhilinde yeni stiller kurguladıkları fikri Erte'nin eserleriyle bir kez daha kanıtlandığı düşünülmektedir. Kostüm ve dekor tasarımları da yapan Erte 'costume collectif' (toplu kostüm) adı verilen yeni sanat yorumları geliştirmiştir. Yaratıcı gücü üslubundan etkilenen Paul Poiret ile birlikte haute-couture tasarımlar yapan Erte stili ile döneme damgasını vurduğu gözlemlenmiştir. Sahne dekorlarının yanı sıra litografi çalışmalarında kadın figürlerinin harf formlarıyla şekillendirerek soyut ve kavramsal yorumlar yaratmayı amaçladığı düşünülmektedir (Şekil 72). Bazı kaynaklarda bu çalışmanın kadınlara soyutluğu ödünç verdiği fikri geçmektedir.



Şekil 72: Erte Tipografisi ("Erte Tipografi", t.y.)



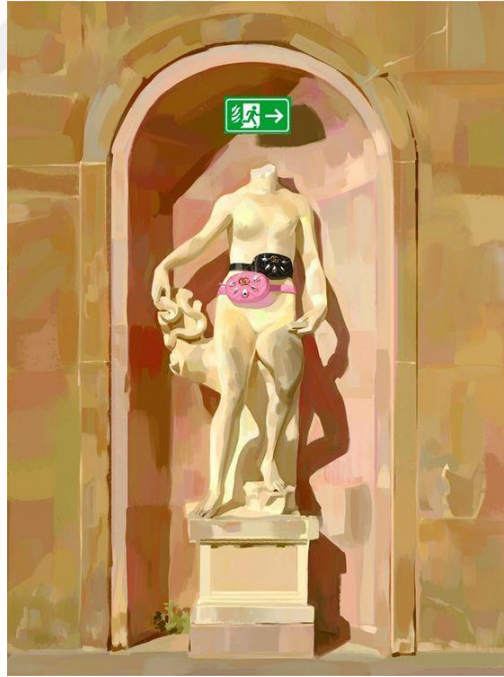
Şekil 73: Erte İllüstrasyonu (“Erte İllüstrasyon”, t.y.)

İllüstartör kimliğinin yanı sıra tasarımcı kimliği edinmesine en büyük etken çizimlerinde kurguladığı ifadelerdir. Giyilebilir sanat olarak yorumlanabilecek kostüm tasarımları Erte'nin alanında yetkin hale gelmesini sağlamıştır (Şekil 73). Heykelsi yapıda kurguladığı sürreal stili ile hem çizim karakteri hem de tasarım gücü bakımından etkili bulunmaktadır.

Birçok illüstratör kendi çizgisel karakterini yaratarak çizimlerini bir sanat yorumu olarak kurgulamaktadır. Gucci markasının tasarımcısı Alessandro Michelle ve İspanyol sanatçı Ignasi Monreal ile işbirliğinde tasarlanan İlkbahar-Yaz 2018 reklam kampanyası moda illüstrasyonun sanatsal ifadesine örnek verilebilir (Şekil 74). ‘Ütopik Fantezi’ başlıklı kampanya, Rönesans sanatı, Viktoryen dönem stili gibi klasik nüansların sürreal bir sunumu olarak yorumlanabilir (Şekil 75). Klasik dönem tablolarını yeniden yorumlanarak, kadraj içerisinde yer alan figürlerin Gucci tasarımları ile kurgulanması; moda ve sanatın ortak bir noktada buluştuğunda çıkan eserlerin güçlü niteliğini yansıtmaktadır.



Şekil 74: Ignasi Monreal'in Gucci İçin Kurguladığı İllüstrasyon Örneği, 2018
(“Monreal Gucci 1”, 2018)



Şekil 75: Ignasi Monreal'in Gucci İçin Kurguladığı İllüstrasyon Örneği, 2018
(“Monreal Gucci 2”, t.y.)

Markanın sezona damgasını vuran tasarımlarının klasik sanat ifadeleriyle birlikte yorumlanması illüstratörün postmodern sanat dokunuşlarının dışavurumu olarak ifade

edilebilir. Alessandro Michelle'in koleksiyonlarının özüne yansıttığı bu postmodern estetik aynı kurgudaki illüstrasyonlarla bir arada etkili bir sanat yorumu oluşturmuştur (Şekil 76).



Şekil 76: Ignasi Monreal'in Gucci İçin Kurguladığı İllüstrasyon Örneği, 2018
(“Monreal Gucci 3”, 2018)

“İllüstrasyon ve moda fotoğrafı 1910'lu yıllara dek işbirliği içinde ilerler. Sonrasında fotoğraf ön plana çıkar. Giysilerin fotoğrafını çekme tarzındaki gelişme fotoğraf sanatındaki değişimleri açıklamaktan başka, modayı bir görüntü kaydından çıkarıp yaratım nesnesi durumuna geçirir” (Waquet ve Laporte, 2011, s. 46).

4.4 Moda Fotoğrafçılığının Sanatsal Karakteri

Moda Fotoğrafçılığı modanın ticari ayağında reklam kampanyaları ile başlamış olsa da geçirdiği değişim ile zamanla sanatsal ifadelere bürünmüştür. Sanatsal içeriğinin gözlemlendiği fotoğraflarda gerçeküstü yaklaşım gözlemlenmektedir. Sanatçı Durst (Şekil 77) ve George Platt Lynes (Şekil 78) moda çerçevesinde kurguladıkları kadrajlarında fantastik evrenler yaratırlar. Sanatçılar giyim ve giyim aksesuarlarını sanatsal fotoğraf algısıyla birleştirerek başkalaştırdıkları yorumu yapılabilir. Fotoğraf karesinde görülen detaylar meta ürünü olmaktan çok uzakta bir niteliktedir.



Şekil 77: George Platt Lynes'in Karesi ("Lynes 1", t.y.)



Şekil 78: George Platt Lynes'in Karesi,1939 ("Lynes 2", 1939)

Fotoğraf sanatçısı Man Ray eserlerinde giysiyi kadranda kimi zaman fondaki sanat eserleri ile bir araya getirerek kimi zaman da soyut ifadelerle birleştirerek sürreal görüntülerle sanatsal yorumlar yaratmıştır (Şekil 79). Man Ray fotoğraf kısmen negatife çevirerek geliştirdiği tekniğiyle fotoğrafa resimsel etki katmıştır (Şekil 80).



Şekil 79: Man Ray'in Elizabeth Arden İçin Çektiği Bir kare ("Man Ray 1", 1932)



Şekil 80: Man Ray'in Bir Moda Çekimi ("Man Ray 2", 1936)

Çektiği her karede yegâne kaygısı sanat ifadesi yaratmak olan Cecil Beaton'ın fotoğrafları modadan aldığı vizyonu yarattığı kurguyla harmanlayarak 1930'lu yıllardan bugüne adından söz ettirmektedir. Beaton'un 1936 yılında moda dergisi Vogue için kurguladığı karesi leke, düzen ve kompozisyon bakımından güçlü bulunmaktadır (Şekil 81).



Şekil 81: Cecil Beaton'ın Vogue Dergisi Çekimi ("Beaton", 1936)

1930'lu yıllarda klasik sanat unsurlarının arka planda kullanarak kurguladığı kareleriyle G. Hoyningen-Huene'nin moda unsurlarına kattığı etki sanatsal niteliklere sahip olarak yorumlanabilir (Şekil 82). Giysinin estetiğini destekleyecek unsurları özenle seçen sanatçının karelerinde yaratmak istediği algı bir bütün olarak hissedilmektedir.



Şekil 82: G.Hoyningen-Huene Moda Çekimi ("Hoyningen-Huene", t.y.)

“... Munkasci ise poz verilmiş fotoğrafı terk ederek hareketi seçer. Böylelikle fotoğrafçı giysiyle ilişki içindeki dinamik tutum ve ifadeler yakalar” (Waquet ve Laporte, 2011, s. 48). Şekil 83’te gözlemlenen hareket etkisi, fotoğrafın genel ifadesinin önüne geçmemektedir. Sanatçı giysi unsurlarını kendi stili ile yorumlayarak dengeli bir yorumla sunmaktadır.



Şekil 83: Munkasci Moda Çekimi (“Munkasci”, t.y.)

Moda fotoğrafçısı Tim Walker fütüristik ve sürreal tarzını masalsi ifadelerle birleştirerek kendi stilini yaratmıştır. Walker, Vogue dergisi için yaptığı çekimde, 15.yy ressamlarından Hieronymus Bosh’tan aldığı ilhamı kendi stili ile yorumladığı gözlemlenmektedir (Şekil 84). Karamasar ve sürreal ifadelerin içerisinde barındırdığı Walker tarzı romantik etkiler izleyicide merak uyandırmaktadır. Ünlü markaların koleksiyonlarını taşımak üzere ilham perisi Cate Blanchet’i seçmesi aktrisin androjen güzelliğiyle fotoğrafçının ütöpik kareleri daha da etkili kıldığı söylenebilir (Şekil 85). Giysi parçaları ister haute-couture ister hazır giyim olsun Tim Walker’ın kadrajına girdikten sonra giyilebilir sanat yorumları olarak algılanmaktadır.



Şekil 84: Tim Walker'ın Fotoğraf Çekimi (“Walker”, t.y.)



Şekil 85: Tim Walker'ın Cate Blanchett'li Moda Çekimi (“Walker Blanchett”, t.y.)

4.5 Stil Kurgusunun Sanatsal Karakteri

Dönemlerin karakteristik giyim stillerinin en nitelikli göstergelerinin ustalıkla resmedilmiş olan porte resimleri olduğu düşünülmektedir. İlk zamanlardan itibaren toplumsal, ekonomik ve kültürel her türlü gelişmeden etkilenen giyim stilleri sanat

tarihi ile paralel bir gelişme gösterdiği bilinmektedir. İçerisinde bulunduğu dönem sanatının estetik algılarıyla beslenen giysi stillerinin çoğu kez gerçeğini yansıttığı düşünülse de birçok kaynakta sanatçının modelin saç stilini, giysi ve aksesuarlarını resmederken kendi kurgusu olan detaylar kullandığı ifadesi geçmektedir. Bu yorum ile yola çıkıldığında ressamların aslında tasarımcı kimliğine de sahip oldukları söylenebilir

İlk olarak 18.yy da güzel sanatlar alanında kullanılan stil ifadesi Latince yazı kalemi anlamına gelen ‘stilus’ sözcüğünden alınmıştır. Turani'nin (2011) sanatçının eserlerindeki müşterek anlatım ve biçimleme tarzı olarak yorumladığı bu kavram moda tasarımı için önemli bir adımdır. Sanat ve moda tasarım arasındaki sembiyotik ilişkinin etkisi ile sanatçıların tuvale aktardıkları modellerine kendi estetik beğenileri dâhilinde yeni stiller kurguladıkları söylenebilir.

“Resamların giysiyle ilişkisi çok eskiye dayanmaktadır. Giysinin resme, resmin de giysiye esin kaynağı olduğuna hiç kuşku yoktur. Giysi tuval üzerindeki istisnai yerini, modelin ifadesinin tamamlayıcısı olarak, birey portresinde bulacaktır. Le Tintoret ve Franz Hals'tan Winterhalter'e dek hükümdarın, soylunun ya da zengin burjuvanın portresi öncelikle bir siparişinin ürünü olduğundan, dekorun tamamladığı giysi bu modelin mevkii ve statüsünü ifade etmelidir. Gerçekçi ya da stilize de olsa giysi resmi sanatçının damgasını taşır. Degas'nın bir dansöz, Greco'nun bir keşişi, Picasso'nun ütücü kadını, öncelikle ressamın modelinden esinini ifade etseler de, giysinin insanlık durumunu açıkladığını ve duygu ürettiğini de kanıtlarlar” (Waquet ve Laporte, 2011, s. 45).

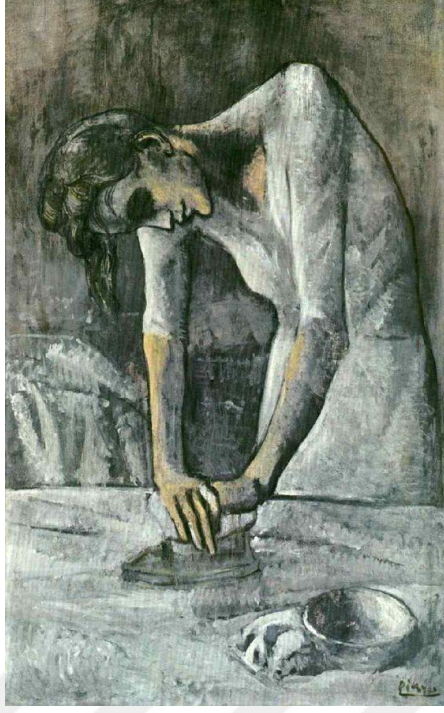


Şekil 86: Le Tintoret'in Eseri ("Le Tintoret", t.y.)

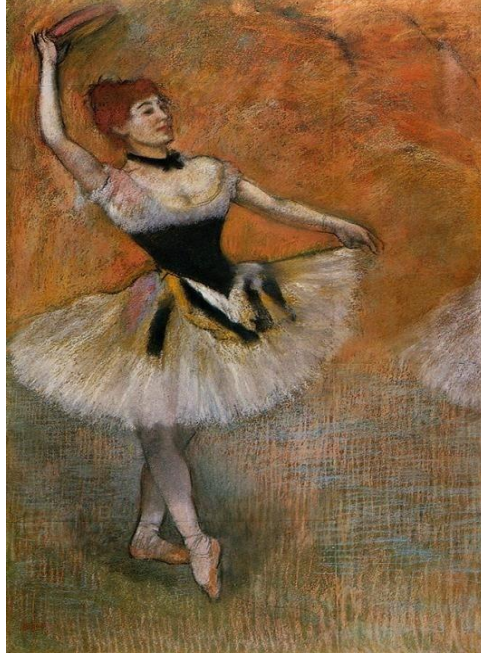
Rönesans ressamlarından Le Tintoret'nin Şekil 86'da görülen eserinde dönemin giyim alışkanlıkları ve stili yansıtılmıştır. 'Ruff yaka' ve geniş omuzlarla detaylandırılmış olan giysi, modelin gerçek ifadesini yansıtıyor olsa bile Tintoret tarafından resmedilmiş olmasının sanatsal niteliğinin etkisi önemli görülmektedir. Ressam Franz Hals'ın tablosundan alınmış detayda, materyal ve işlemlerin estetiği ve ressamın bu kadrajda kurguladığı görüntünün onun stilizasyonu niteliğinde görülmektedir (Şekil 87).



Şekil 87: Franz Hals Tablosu ("Franz Halz", t.y.)



Şekil 88: Picasso İmzalı 'Ütücü Kadın' Tablosu ("Ütücü Kadın", t.y.)



Şekil 89: Degas'nın Dansöz isimli tablosu ("Degas", t.y.)

Picasso'nun 'Ütücü Kadın' isimli eserinde ressamın genel olarak yaratmayı amaçladığı hissi destekleyen giysi unsuru ve sanatçının onu kurgulayış biçimi bir bütün olarak görülmektedir. Sanatçı kendini ifade biçimi olarak takındığı tavrını hem figürün portresine, hem genel kadraja, renk dağılımına ve giysi formuna bütünsel olarak aktardığı düşünülmektedir (Şekil 88).

Empresyonist ressam Degas'nın sıklıkla resmettiği balerin görselleri sanatçının imzası haline gelmiştir. 'Dansöz' isimli tablosunda (Şekil 89) görüldüğü gibi ressam figürünün üzerine kendi stiliyle bir giysi tasarlamıştır. Var olan bale kostümlerine benziyor olsa da renk seçimi, figürün bedenine oturan formu ile sanatçının tasarımı haline geldiği yorumu yapılabilir.

Sanat tarihi dönemleri boyunca incelenen eserlerde her dönemin kendi estetik ilkeleri çerçevesinde yorumlanmış stiller ile sanatçıların tasarımcı yönlerini gözlemlemek mümkündür. Klasik dönem sanatçıların tabloları, flaman sanatçıların barok yorumları o dönemlerin giysi alışkanlıklarının sanatçıların beğenisiyle harmanlanmış yorumları olarak günümüze taşınmıştır. Amacı tüm sanat üretmek olan Wiener Werkstate sanat topluluğunun misyonu ile yaratılan eserlerde yer alan figürlerin genel görüntüsü dönemin belirli estetik ilkelerine göre tasarlandığı düşünülmektedir. Bu dönemde faaliyet gösteren sanatçı Gustav Klimt'in ilham perisi olduğu düşünülen Emile Flöge için yarattığı stiller ve bunun yansıması olan tabloların en tanınır olanı 'Öpücük' bu fikre örnek olarak gösterilebilir (Şekil 90).



Şekil 90: Gustav Klimt'in Kiss (Öpücük) İsimli Tablosu ("Kiss", t.y.)



Şekil 91: Emilie Flöge Attersee'de, 1913 ("Flöge", 1913)

Ressam Gustav Klimt'in hayat arkadaşı olduğu bilinen tasarımcı Emilie Flöge, (Şekil 91) Viyana'daki ünlü Schwestern Modaevi'ni kreatif yönetmeni olarak görev

almaktaydı. Wertstate'in mimarları tarafından inşa edilen modaevi, gerek mimarisi gerek avangart stili ile sanat çevrelerindeki kadınların gözde mekanları arasında görülmektedir. Yukarıda belirtilen resimdeki elbisenin de Klimt tarafından tasarlanmış olabileceği de öngörülmektedir. Emilie Flöge'nin boynunda görülen kolye de Wertstate tasarımcılarından Kolomon Moser tarafından tasarlanmıştır.

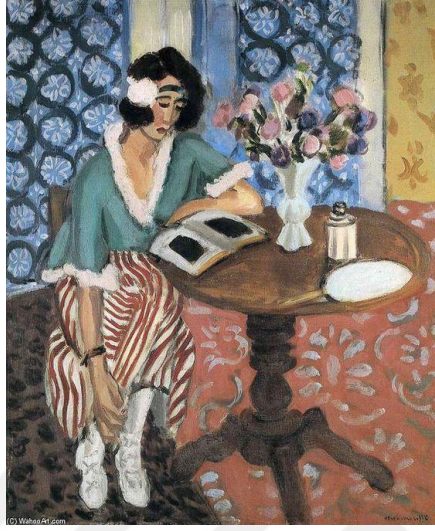
“1916 yılında Gustav Klimt tarafından resmedilen Friedericke-Maria Beer tablosunun kahramanı Beer'in Viyana Atölyesi sanatçı topluluğu patronlarından biri olduğu belirtilmiştir. Tabloda Klimt, Beer'i kuğu tüyüyle işlenmiş bir pantolonun içinde resmetmiştir” (Blackman, 2012, s. 45). Klimt kendi üslubundan vazgeçmeden giysiye adapte ettiği desenlerini yarattığı figürlerin stiline uygun bir tavırla resmederken tasarımcı kimliğini ön plana çıkardığı yorumu yapılabilir. Şekil 92'de yer alan 'Maria Beer' tablosundaki etkiler bu yoruma örnek olarak sunulabilir.



Şekil 92: Gustav Klimt Maria Beer Tablosu (“Maria Beer”, t.y.)

Henri Matisse'in tablolarında resmettiği kadın figürlerinin giysi formları ve desenlerinin etkileyici görüntüleri (Şekil 93) ve Modern sanatçı Fahrelnisa Zeyd'in portrelerinde figürlerin karakteristik giysi yorumları (Şekil 94) ve aksesuarlarında kullandığı etkili detaylar sanatçının tasarımcı gözüyle yaklaştığını doğrular

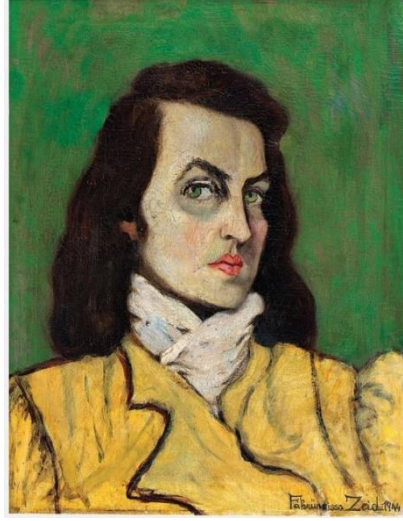
niteliktedir. Zeyd'in otoportrelerinde yansıttığı kadın imajının izleyicide bıraktığı genel his konusunda, kurguladığı giysi stillerinin etkili olduğu gözlemlenmektedir (Şekil 95).



Şekil 93: Henri Matisse Tablosu (“Matisse Tablo”, t.y.)



Şekil 94: Fahrelnisa Zeyd Otoportresi (“Zeyd Portre”, t.y.)



Şekil 95: Fahrenisa Zeyd Tablosu (“Zeyd Tablo”, t.y.)



Şekil 96: Rose Bertin ve Marie Antoniette (“Marie Antoniette”, t.y.)

Tasarımcıların, moda tasarım sürecinde tasarımlarını geliştirirken, imgelerinin ruhunu taşıyacak bir figür kurgulama çabası içinde oldukları gözlemlenmiştir. ‘Muse’, (ilham perisi) olarak ifade edilen; yol gösterici olan bu figürün yaşadığı yüzyıl, o dönemin sanat, estetik, moda ve beğeni algısını düşünerek yeni bir kurgu oluşturulmaktadır. Tasarım gücü ile etkili giysiler üreten terzi Rose Betin’in ilham perisinin Kraliçe Marie

Antoniette olduğu birçok yazılı ve görsel kaynakta geçmektedir (Şekil 96). Bertin'in sadece giysi tasarımları yapmakla kalmamış Antoniette'nin genel stilini yorumlamış olduğu gözlemlenmiştir. Günümüzde de moda tasarımı açısından imajın son derece önemli bir yer tuttuğu düşünülmektedir. Yeni form arayışı ya da yeni bir giysi parçası icat etmek yerine yeni bir imaj kurgulamanın daha etkili bir yol olduğu düşünülmektedir. İmaj, tasarımcının izleyicide uyandırmak istediği his ya da mesajın beğenileri dâhilinde görsele aktarılma aşamasında beliren dışavurum şekli olarak düşünülebilir. Stil kurguları tasarımcı ve tasarımın karakterini okuyabilmek adına en etkili göstergelerdir. İmaj, stil olarak adlandırılabilir. Stilller, konunun parçalı doğasını bir tarafa bırakırsak, modayla ilgili genellikle sezgisel görüşlerini açıklayan stilistlerin düşünceleridir. İlk olarak 1980'lerde faaliyet göstermeye başlayan stil yaratıcılarının imge yaratmaktaki amacı çoğu zaman bir moda fikri, akımı ya da temayı iletme veya bir ürünün reklamını yapmak olarak görülmektedir. Moda ve sanatın sınırlarının ortadan kalkmasının ardından stil yaratıcıları trend raporları hazırlayıp, kelime ve imgelerle moda hikayeleri kurgularken küratör bakış açısıyla yaklaşırlar var olan modasal süreçleri yapı söküm ve ortaya yeni bir fikir koymak üzere çalışmaktadırlar. Stil yaratıcıları bir nevi kurgulanan bu figürün giysi dolabının küratörü rolünü üstlendikleri söylenebilir. Postmodern dönemde sanatsal imgelerin yaratılış sürecinin sanat olarak nitelendirildiği bir düzende, stil kurgulama sürecinin sanatsallığının konuşulabileceği düşünülmektedir.



Şekil 97: Alessandro Michele'in Gucci İçin Kurguladığı Styling Çalışması ("Michele Gucci", t.y.)

Gucci markasının tasarımcısı Alessandro Michele markanın başına geçtiği günden itibaren yarattığı eklektik stil ile her sezon giyilebilir sanat ifadeleri yaratmaktadır (Şekil 97). İngiliz ve doğu kültüründen esinlendiği unsurları mistik detaylarla birleştirerek yarattığı amorf silüetler podyumda daha önce hiç görülmemiş eklektik olarak adlandırdığımız karma bir stili yansıtmaktadır. Kumaş seçimleri, işlemleri, giysi kalıp ve formları bakımından da inovatif bir özelliğe sahip olan marka stili ile sanatsal bir nitelik kazanmıştır. Öncesinde tüketim kültürüne hitap eden basmakalıp bir stile sahip olan Gucci markası, tasarımcının getirdiği vizyonla haute-couture parçalarının müzelerde sergilenir hale geldiği gözlemlenmiştir. Bu özellikleriyle Gucci markasının stil çıktıları; stil yaratma sürecinin bir film karesi, bir kadraj ya da bir enstalasyon yaratma sürecinde farklı olmadığı bir göstergesi olarak düşünülebilir.



Şekil 98: Andy Warhol, 1960 (“Warhol”, 1960)

Pop art akımının sanatçılarından Andy Warhol (Şekil 98) çoğu kez sadece eserlerinin değil kendisinin sanat olduğunu dile getirmiştir. Warhol stil yaratmanın niteliği hakkında verilebilecek en anlamlı rol model olarak adlandırılabilir. Günlük hayatı konu ettiği baskılarındaki seri üretim etkisi, beyaz saçları, giysi seçimleriyle başlı başına bir stil örneği olan Warhol, ‘Dudaklar’ eserine verdiği emek ve önemin aynısını popüler kültüre ikonik bir izlenim olarak bıraktığı stiline de vermiştir. Sanatçının kendi kimliğini ve eserleri aynı stilin yansıması olarak yorumlanabilir.



Şekil 99: Stil Danışmanı İris Apfel (“Apfel”, t.y.)

‘Old World Weavers’ isimli bir tekstil firmasının sahibi ve stil danışmanı olan İris Apfel (Şekil 99), en yaşlı moda ikonu, ilham perisi olarak adlandırılmaktadır. 90 yaşında olan Apfel imzası haline gelen eklektik stili ile tüm moda dünyasınca bilinmektedir. Yeni bir stil yaratmanın farklı estetik algılar içerisinde bir ya da birkaçını seçip bir araya getirmek ve bunu özümseyerek taşımının en güzel örneklerinden olan stil danışmanı seçkileriyle bugün dahi tasarımcılara ilham vermektedir.

4.6 Moda Tasarımlarının Müzelerde Sergilenmesi

“Çağdaş sanat modadan sadece estetik bir model olarak değil, aynı zamanda modern hayat mücadelelerinin ve risklerinin göz alıcı bir biçimde sonuna kadar harcandığı bir referans alanı olarak alıntı yapmaktadır. Çağdaş sanatta modayla olan bağlılık aynı zamanda küratöryeldir. Bu, giysilerin, çoğunlukla deneysel olarak, müze ve galerilerde sergilenmesi, sanat ve giysinin, materyal nesnelere veya güzellik kavramıyla ilgili olarak sergilerde eşleştirilmesi veya moda endüstrisinin, sanat projeleri fonundan çalışması şeklinde çeşitlenebilir” (Şenel ve Karoğlu, 2017, s. 316).

Yirminci yüzyılın sonlarına doğru giysinin kültürel mirasa katkısının farkına varılması ile moda üzerine gerçek tarihsel araştırmalar yoğunlaşmıştır. 1852 yılında kurulmuş olan Victoria ve Albert müzesi bünyesine sonradan eklenmiş olan bir tekstil departmanına sahiptir. 1986 yılında Louvre’da Marsan pavyonunda, Dekoratif Sanatlar’ın yanında Moda Sanatları Müzesinin (şekil 100) kurulması bir moda müzesinin eklenmesi genel olarak modanın tarihini daha meşru kılmaya katkıda bulunmuştur



şekil 100: Dekoratif Sanatlar’ın Moda Sanatları Müzesi, Louvre Müzesi (“Moda Sanatları Müzesi”, t.y.)

“1970’li yıllardan itibaren güzel sanatlar ve dekoratif sanatlarla ilgili uluslararası büyük müzeler kendilerine özgü kültür mirası meşrutiyetine ve dolayısıyla kendi tekstil ve kostüm koleksiyonlarının özerkliğine kavuşurlar. Fransa’da yalnızca tekstilin müze bakımından geçmişe uzanan bir özerkliği vardır, çünkü Lyon Tarihi Kumaş Müzesi 1890’da Lyon’lu imalatçılarının bağışlarıyla ve ticaret odasının teşvikiyle açılmış ve burası ipekçilikte istisnai yerel becerilerin vitrini olmuştur” (Waquet ve Laporte, 2011, s. 41).

Örnekleri verilen bu erken girişimlerin çoğu kostüm sergileri niteliğinde olmasına rağmen tekstil ve giyim unsurlarının müzelerde yer almaya başlaması modanın sanata yaklaştığının habercisi olarak değerlendirilebilir. Devam eden süreçte çağdaş sanat müzelerine özgün ve kavramsal eserleriyle katılan moda tasarımcıları kendilerine sanat mecrasında yer edinmeye başlamıştır. “Çağdaş sanat müzeleri gibi kurumların, sıradan nesnelere sanata dönüştürmek konusunda sihirli yetenekleri vardır” (Şenel ve Karoğlu, 2017, s. 320).



Şekil 101: Yves Saint Laurent retrospektifi, New York (“YSL”, t.y.)

Moda tasarımlarının sanat galerileri ve müzelerde sergilenme girişiminin ilk örnekleri 1980’li yıllarda izleyiciye sunulmuştur. Buna örnek olarak Yves Saint Laurent retrospektifi gösterilebilir (Şekil 101). “1983-84’te New York Metropolitan Sanat Müzesi’nde düzenlenen Yves Saint Laurent retrospektifi; 1985’te, avlusunda hazır giyim defilelerine ev sahipliği yapan Louvre Müzesi’nin açtığı Musée de la Mode et du Textile bu akımın ilk örnekleri arasında yer almıştır” (Şenel ve Karoğlu, 2017, s. 320). Müze ve galeri estetiğinden yararlanma çabası ileride tek bir disiplin olarak anılacak olan moda ve sanat birlikteliği için önemli bir adım olarak görülmektedir.

Daha önceleri tekstil ürünlerinin moda eğilimleri dâhilinde sahip olduğu geçicilik ve kalıcılık diyalektiği ile sanattan ayrılan yönleri olduğu düşünülse de meta toplumunda tüketim algısının zamanla değişerek aldığı halin aradaki farkı ortadan kaldırdığına dair postmodern yorumlar bulunmaktadır. Günümüzde sanatçılar tarafından tasarlanan moda mağazalarının hem görsel hem de içeriye girenlerde uyandırdığı his açısından sanat galerilerine gittikçe yaklaşması bu fikre verilebilecek örneklerdendir.

“Bir sanat galerisindeki harici gösterge sistemleri, açılış zamanlarının duyurulması, resim, heykel vb. sanat eserlerinin sergilenme düzeneklerinin oluşturulması, salonların, koridorların ve galeriye özgü olan diğer elemanların düzenlenişlerinden oluşur. Bu tür elemanlar kişiye, sanatın içinde olduğunu hissettirir; belirli bir sırada ilerlemesi ve eserlere çok yaklaşmaması gerektiğini ifade eder. Aslında bu birçok açıdan lüks mağazalardaki durumdan pek farklı değildir. Bazı ünlü sanatçılar tarafından tasarlanmış tasarımları satan ve birçok modern tasarım müzesinden ufak nüanslarla ayırt edilen mağazalar vardır” (Şenel ve Karoğlu, 2017, s. 319).

Burada oluşturulmak istenen algı müze estetiğinden faydalanarak moda ürünleri ile sanat eserleri arasında postmodern ortamda kurulabilen ilişkiyi kuvvetlendirmektir. Bu anlamda ünlü İtalyan Prada markasının ‘New York Epicenter’ isimli mağaza kurgusu bir öncü sayılabilir. Müze ve galeri estetiği çerçevesinde düzenlenen mağazanın kabinleri şeffaf cam ile tasarlanmıştır. Giysileri denek isteyen müşteri kabinlerden içeri girdiğinde camlar kendiliğinden kararırken yine kabin içerisinde bulunan aynalara yerleştirilmiş olan kameralar ile müşteriler kendi fotoğraflarını çekerek sonrasında ekranlarda bu fotoğrafları görüntüleyebilmektedirler. Çekilen fotoğraflar talep eden müşteriler için elektronik ortamda arşivlenerek saklanmaktadır. Son derece gelişmiş teknolojilerle donatılan mağaza alanında bir ilk olarak görülmektedir.



Şekil 102: Prada'nın New York Epic Center Mağazası ("Epic Center", t.y.)

Epic Center mağazasının müze estetiğinde kurgulanmış olduğunu kanıtlayan diğer bir uygulama ise koleksiyondan parçaların mağaza tavanına asılı büyük cam kafeslerin ziyaretçilerde bıraktığı enstalasyon etkisi olarak örneklenebilir (Şekil 102). Ürünlerin sergilendiği raflar ve askılıkların estetik kurgusu, mağazanın ışık düzeni, ses sistemi ve mağazanın mimarisi her anlamda müze estetiğini barındırmaktadır.



Şekil 103: Prada'nın New York Epic Center Mağaza Mimarisi ("Epic Center Mimari", t.y.)

Mağaza son derece modern bir tarzla tasarlanmış olan mimarisi ile de dikkat çekmektedir (Şekil 103). İç dekorasyonunda görülen tüm detayların sanatsal etkisi dış

yapıda da gözlemlenebilir. Günümüz modern müze algısına uygun yapısının yanında kendi yapısında kültürel bir merkez oluşturup sergilere ev sahipliği yapılan mağaza ile Prada'nın marka kimliğinde yaratılmak istenen algı için son derece önemli görülmektedir.



Şekil 104: New York Epic Center Mağazası'nda Atlas Sergisi ("Atlas Sergisi", t.y.)

Moda unsurlarının müzelerde sergilenmesi ve mağaza kurgularında müze estetiğinden ilham alınması gibi adımların moda ifadesini sanat alanına yaklaştırdığı düşünülmektedir. Diğer yandan sanat eserlerinin günümüzde moda alanlarında sergileniyor olması durumu ile moda ve sanat alanlarının birbiri içerisinde eridiği yorumuna ulaşılabilir. New York Epic Center Mağazası'nda gerçekleştirilen Atlas Sergisi bu yoruma bir örnektir (Şekil 104). Bünyesinde bir sanat galerisi bulunduran Prada markasının yarattığı algı yine sanat ve modanın tek bir alan haline geldiği fikrini destekler niteliktedir.



Şekil 105: Salvador Dali'nin Bonwit Teller Mağazası Vitrin Tasarımı ("Bonwit Teller", t.y.)

Daha eski zamanlarda modayı sanat alanında görmeyi kabul etmeyen zihniyetin ardından bu iki alanın ortak bir disiplin haline gelme fikri kabul edilmiştir. Modanın bir sanat yorumu olarak görülmesine ön ayak olan tasarımlara ek olarak sanatçılar da moda dünyasında sık sık faaliyet göstermektedir. 1936 yılında New York'taki Bonwit Teller mağazalarında Dali (Şekil 105), Picasso, Braque gibi sanatçıların kurguladıkları vitrin tasarımları kendi tarzlarının modaaya yansımış göstergeleri olarak ifade edilebilir. Bu örnekler, birbirinden ayrılamayacak hale gelen bu iki disiplinin artık birlikte çalışır olduğunun kanıtı olarak yorumlanabilir.



Şekil 106: Victoria Beckham Londra Mağazası Old Masters Sergisi (“Victoria Beckham”, t.y.)

Moda tasarımcısı Victoria Beckham, 2018 Haziran ayında Londra’daki mağazasında sanata dair etkinlik ve müzayedeler düzenleyen Sotheby’s firması ile işbirliği içerisinde ‘Old Masters’ isimli sergiye ev sahipliği yapmıştır (Şekil 106). Aralarında Peter Paul Rubens ve Lucas Cranach the Elder gibi Hollandalı Rönesans dönemi sanatçıları ve 18.yy İngiliz sanatçıların da bulunduğu sergi büyük yankı uyandırmıştır. 16 adet eserin tasarımcının koleksiyonları ile birlikte sunulduğu etkinlikte eserlerin etkileyici ustalık ve renk dağılımları, markanın rafine ruhunu etkileyici bir şekilde desteklemiştir. Mağazanın müze estetiği ve güçlü enstalasyon düzeni ile eserleri izleyiciye kaliteli bir nitelikte sunulduğu gözlemlenmektedir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

V. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

5.1 Postmodern Bakış Açısıyla Tasarlanmış Giyilebilir Sanat Yorumlarına İlişkin Sonuç Ve Tartışma

Moda tasarımlarının bir sanat yorumu olarak ifade edilmesi üzerine yapılan bu araştırmada, sanat ve modanın günümüz postmodern çizgileri dâhilindeki örnekler üzerinde durulmuştur. Tasarlama güdüsüne kökten bağlı olan bu iki alanın aynı çerçevede yer alabileceğinin birçok göstergesi olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

“Sanatın sözlük tanımına bakıldığında, sanatla moda arasındaki ilişkilerin kaynağını anlamamızı sağlayacak önemli ipuçları da ortaya çıkıyor; ‘Sanat belirli bir becerideki ustalık; bir yapıt aracılığıyla belirli bir estetik ideali dile getiren yaratıcı etkinliktir’ şeklinde ifade edilirken moda/moda tasarımcısı da bu tanımın geniş anlamı içinde yer alabilir. Bir ürünün sanatsallaşması, bir sanatçı eliyle tasarlanmış olması nedeniyle, üstüne de imza konduğu anda düpedüz bir eser haline gelmektedir” (Aktepe, 2012, s. 58).

İlk olarak ilkel çağlarda karşılaşılan giyinme olgusunu önceleri bir gereksinim olarak adlandırılrsa da, o dönemde bile insanların şartlar dâhilinde belirli estetik algılara sahip olduğu söylenilebilir. Arkeolojik kazılarda çıkan giysi ve aksesuar kalıntılarında görülen süsleme ve detaylar giyinme olgusunun sadece bir gereksinimden ibaret olmadığı yorumunu kanıtlar niteliktedir. Bu yargıyı doğrulayan örnekler sanatın niteliğinin oluşmasını sağlayan estetik terimi ışığında sanat tarihi süresince izlenebilmektedir. Giyim stilleri, moda teriminin genel çerçevesinin Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi sonrasında oluşan koşullar ile çizilmesinden önceki süreçte, sanat tarihi ile paralel bir gelişim süreci geçirmiştir. Dönemlerin sanat karakterleri giyim alışkanlıklarını etkileyerek gelişmelerini sağladığı bilinmektedir. Sanat eserlerinin estetik ifadeleri giyim unsurlarına yansımış ve karakteristik giyim stilleri oluşmuştur. Gotik dönem mimarisinin sivri formdaki yapılarının dönemin aksesuarlarına yansımaları, sanat ve giysi arasındaki sembiyotik ilişkiye örnek verilebilir. Klasik sanatın ruhundan esinlenen terziler, dönemin güçlü yapısal görüntülerini özel dikim

elbiselere adapte etmişlerdir. Terzilerinin müşterileri için özel hazırladıkları elbiselerle, moda tasarımcısı kimliğinin ilk adımlarını atmaya başladıklarını söylenebilir. Sanayi öncesi toplumlarda bireylerin toplumsal yapıdaki konumunun göstergesi olarak yorumlanan giyim kuşam biçimleri, alt sınıfların üst sınıfları taklidi olarak ilerleyen hiyerarşik düzene göre gelişmekte olduğu bilinmektedir. Fransız ihtilali ile oluşan refah ve eşitlik düzeni sonrasında, her sınıfın kendi giyim alışkanlıklarını oluşturabilme özgürlükleri ile moda terimi belirmiştir. İlerleyen zamanda sanayi inkılabı sonrasında oluşan modern toplumun yaşamdan beklentisi ve tüketim odaklı moda algısı dengeleri değiştirmiştir. Modern toplum sanatının değişen estetik beğenileri ile şekillenen moda kavramı devrim öncesinde gelişmiş haute-couture teriminin sanatsal karakterinin yerini hazır giyimin mekanik görüntüleri almıştır. Sanayi toplumu değişen algıları ile sanat ve zanaat ayrımını doğurmuştur. Bir takım düşünürler tarafından haute-couture ile sanat mertebesine ulaşıp moda kavramının ticari karakterine vurgu yapılmasını ve bir zanaat ya da meta ürünü olarak sanattan ayrılmasını öngörmüşlerdir. Ancak döneme damgasını Arts and Crafts akımı sanatçıları bu sığ düşünceden sıyrılabilme adına düşüncelerini sunmak üzere faaliyete geçmişlerdir. William Morris ve aynı düşünce ile ilerleyen sanatçılar disiplinlerarası bir tasarım ortamı yaratmak üzere çalışırken bir yandan da endüstrileşmenin getirdiği tek düze yüzeysel ve mekanik çıktılarına direnememişlerdir. Bir makine estetiği yaratan Morris ve arkadaşları sanat ve zanaat ayrımını büyük anlamda zedelemiş oldukları düşünülmektedir. Orta Çağ'dan aldıkları ilham ile tasarladıkları doğal görünümleri kumaş, duvar kâğıdı, tekstil ürünü gibi araçlarla tüm tüketimin gerisinde ortak düşünsel bir estetiğe ışık yakmışlardır. “Andy Warhol’un Brillo kutuları William Morris’in duvar kâğıtları kadar felsefidir. Morris gündelik hayatın çirkinliğinin üstünü bir tür Orta Çağ güzelliğiyle örterek onu telafi etmek istemiştir” (Danto, 2015, s. 53). Modern sanatın ilk adımlarından sayılan Arts and Crafts akımı, tüketim toplumundan beslenen yaratıcı gücüyle Bauhaus’u etkilemiştir. 1910 yılında Almanya’da ortaya çıkan Bauhaus’un zanaat-sanat ayrımına indirilen en kesin darbe olduğu düşünülmektedir. Teknik ve sanat arasındaki keskin çizgiyi ortadan kaldırmak adına sanatsal alanda bulunan girişimlerden biri de Bauhaus akımıdır. Arts and Crafts’tan aldığı öze endüstrinin getirilerine kendini kapamak yerine metalaşan değerlere estetik bir ruh katmayı amaçlamıştır. Oluşan disiplinlerarası ortamda sanat ve tasarım ayrımı yapılmaksızın yaratıcı eserler üretilmekteydi. Terim olarak anılmaya

1960'larda başlayan giyilebilir sanat akımı, ilk örneklerini Paul Poiret isimli tasarımcı ile bu dönemlerde vermiştir. Doğu kültüründen esinlenen sanatçı, tasarımcı yüzey genişliği açısından kadraja benzerliği ile kaftan ve kimono formları üzerinde sunulduğu görülmüştür. Oldukça verimli ve karşılıklı etkileşimle ve ortak çalışmalarla yaratılan tasarımların sanatsal karakterleri her geçen gün artmakta olduğu gözlemlenmiştir. İlerleyen zamanda ilk örneklerini, lif sanatı başlığı altında veren giyilebilir sanat akımı moda ve sanatın aynı kulvarda koşmasının en önemli adımlarından biri olarak görülmektedir. Çağdaş sanatın esneklemeye başlayan yapısı ile harmanlanan giyilebilir sanat eserleri ilk çağlardan beri sürekli değişen giyinme olgusunun tanımlarına en son halini vermiştir. Giyilebilir Sanat eserleri bedeni giydirmekle kalmayıp, bir yandan da insan ruhunu besleyen ve ruhun göstergesi haline gelen değer ifadesi ile tanımlanmaktadır. Zamanla kavramsallaşan giyinme olgusu ve postmodern estetik çerçevesinde şekillenen eserlerin karakterleri moda ve sanatın ayırımına noktayı koyar niteliktedir.

Postmodern dönemde esneyen kurallar sayesinde sanatçının kendini anlatabildiği her detayın sanatın malzemesi olabileceği fikri doğmuştur.

“Bugün her şey sanatın malzemesi olabilir, herhangi bir fikri sunmak amacıyla her tür malzemededen faydalanılabilir. Bu gelişme, aklındaki fikri ortaya koymak amacıyla sanatçının ruhunun nasıl bir yol izlediğinin kavranması için yorumlama baskını izleyiciye yüklemiştir. Sanatın ne olduğuna dair felsefi bir teori için ihtiyacımız olan belki de sadece fikirlerin, ya da bana göre anlamların cisimleştirilmesidir” (Danto, 2015, s. 127).

5.1.1 Kavramsal Moda Tasarımlarına İlişkin Sonuç Ve Tartışma

Asıl amacı izleyiciye düşüncesini aktarabilmek olan kavramsal sanatçıların, alışlagelmiş estetik algıların dışına çıkarak; konu ve malzeme seçimlerini farklılaştırma girişimleri giyilebilir sanat ifadelerine ortam hazırladığı birçok kaynakta geçmektedir. Meta olgularının sanatın alanında yer alması, ticari bir nesne olarak görülen giysinin farklı anlamlar taşıyabilmesini mümkün kılmıştır. Önce Marcel Duchamp R.Mutt ile sonrasında Andy Warhol, Brillo Kutusu ile sanattaki dinamiklerin değişmesinde son derece etkili olmuştur.

“Brillo kutusu 1964’te böyle bir kavram olmasa da, bir kavramsal sanat eseri idi. O aynı zamanda bir temellük sanatı eseridir; gerçi bu terim de ancak 1980’lerde kullanılmaya başlanmıştır. Warhol’un kutusu bir Pop art eseridir. Pop art’a bu adın verilmiş olmasının nedeni onun popüler kültür imgeleriyle ilgili olmasıdır. Harvey’in kutusu popüler kültürün parçasıdır, ama hiçbir şekilde popüler kültürle ilgili olmadığı için bir Pop art eseri değildir. Harvey belli ki popüler duyarlılıklara hitap eden bir tasarım yaratmıştır. Warhol ise bu duyarlılıkların bilincine varılmasını sağlamıştır” (Danto, 2015, s. 144).

Moda tasarımları bir tasarımcının elinden çıkan ürünler iken postmodern sanat algısı ile ya kendi tasarımcısı ya da başka bir sanatçı tarafından tıpkı Brillo kutusunda olduğu gibi sanat ifadesine dönüştürülmektedir. Böylelikle giyinme olgusu ve moda kavramı tüketimden uzaklaşarak kavramsallaşmaktadır. Kipöz’ün (2015) “moda; idealize bedenler olmaksızın yalnızca tasarım nesnelerinin sergilenmesiyle üstü parlatılmış estetik anlayışından uzaklaştırılıyor ve konvansiyonel sistemin yaratmaya çalıştığı tüketim teşvik eden ilüzyon duvarını yıkıyor” (s.15) söylemi kavramsal moda ifadesini desteklemektedir.

5.1.2 Body Art- Performans Sanatı- Defile Kurgularına İlişkin Sonuç Ve Tartışma

Bedenin sanatın alanına girmesi; değişen moda ve giysi algıları body art, performans sanatı ve defile ifadelerini birbirine yaklaştırmıştır. Birey ve giysi arasındaki ilişki ihtiyaçtan öte kavramsal bir hal almıştır. Body art ile bedeni sanat aracı olarak kullanan sanatçı ile giyilebilir sanat yorumuna sahip defilelerde bir giysiyi sunan mankenin performansının birbirinden ayıramayacak nitelikte olduğu düşünülmektedir. Örnekleri incelenen giyilebilir sanat ifadesinde kurgulanan moda tasarım sunumları bu üç alanın özelliğini taşımaktadır. Önceleri ticari bir aktivite olarak planlanan defilelerin günümüzdeki yorumları kimi zaman kısa bir film karesi, kimi zaman bir performans sanatı bölümü olarak algılanmaktadır. Mekân tasarımları, müzik seçimleri ve yaratılan mizansenlerin her birinde hissedilen ortak algı sanatsal arayışlardır. Postmodern sanatın paylaşımcı ruhunu özümseyen sanatçı ve tasarımcılar ortak sanat yorumlarında bir araya gelmektedir. Ünlü performans sanatçısı Marina Abramoviç sanatını icra ederken kendisi için özel olarak tasarlanan giyilebilir sanat parçalarını giymeyi tercih ettiği gözlemlenmiştir. Aynı zamanda Abramoviç, Gucci markası ile işbirlikleri

yaparak moda ve sanatın sembiyotik ilişkisi desteklemektedir. Sanatçı kimliğiyle moda alanında faaliyet göstermesi o alanın özünde var olan sanat ifadelerine dikkat çekmektedir.

5.2 Moda İllüstrasyonunun Sanatsal Karakterine İlişkin Sonuç Ve Tartışma

İlk örneklerine 20.yy başlarında rastladığımız moda illüstrasyonlarının sanat mertebesinde görülmesinin yine içerisinde barındırdığı estetik ve tasarım olgularından geçtiği fikrine ulaşılmıştır. Moda illüstrasyonları yapan Erte, Leon Bakst gibi sanatçıların çizim ve tasarımları incelediğinde Art Nouveau ve Art Deco dönem giyim stillerinin, 20.yy estetik anlayışına göre sanatçının karakteristik çizgileriyle resmedildiği görülmüştür. İllüstratörler moda unsurlarını kendi kurgusuyla izleyiciye sunarken diğer dönem sanatçılarından ayıramayacak nitelikte eserler ortaya koymuşlardır. Klasik dönem sanat eserleriyle karşılaştırıldığında sanata yaklaştığı düşünülen bu kurgular post-modern dönemdeki sanat algısı ile boyut değiştirmiştir. Günümüzde gelişen teknoloji ve sanat dinamikleri ile planlanan moda illüstrasyonları önceleri grafik tasarım alanının icraları olarak anılan bir alanken, şimdilerde sanat galeri ve müzelerde yer almaktadır. Arts ve Crafts akımının öncülerinden William Morris'in desenlerinin sanatsal özelliğinin kumaşa basıldığı anda kaybolacağını düşünen zihniyetlere ait düşünce yapılarının; günümüzde sanatçı ve tasarımcılar tarafından kimi zaman tuvale, kimi zaman kumaşa kimi zaman bir duvara aktarılması ile kırıldığı düşünülmektedir. Üzerindeki ustalıkla kurgulanmış desenin sanata ait özü o elbiseyi müzeye taşıırken, meta estetiğine göz kırparak başkalaşmaktadır. Çağdaş sanatçı ve tasarımcıların kurguladığı illüstrasyonların sanat dünyasına ait karakterleri ile illüstrasyon yöntemini bir sanat yorumu olarak görülmesini sağlayarak geliştirmektedir.

5.3 Moda Fotoğrafçılığının Sanatsal Karakterine İlişkin Sonuç Ve Tartışma

Modanın tüketim kültürünün bir çıktısı olarak görüldüğü zamanlarda, ürünlerin reklam çekimleri amacıyla faaliyete geçen moda fotoğrafı günümüzde oldukça geniş bir alana hükmetmektedir. Fotoğrafın sanat olarak adlandırılmaya başladığı dönemden bugüne gittikçe kavramsallaşan moda fotoğrafını kavramsal moda yorumlarının en etkili çıktısı olarak görülmektedir. Ressamın tuvaline yansıttığı fikirleri moda fotoğrafçısı kadrajına moda unsurları ile aktarmaktadır. Önceleri sanattan etkilenen moda fotoğrafçıları kurgularına sanat eserlerini dâhil etmekteydi. Zamanla değişen algılar

sonucunda moda fotoğrafçılarının sektöre hizmet eden, dergilerde tanıtım, reklam amaçlı planladığı karelerinin bile sanat ifadesine ulaştığı gözlemlenmiştir. 1930'lu yıllardaki fotoğraf sanatçılarının modayı kadrajlarına alması ile gelişen moda fotoğrafçılığının örnekleri bu fikri destekler niteliktedir. İlerleyen zamanda kitle üretim nesnelere dahi sanat kurgusuyla yansıtan moda fotoğrafçıları belirli konularda dönemlerin stillerini yansıtmaktadırlar. Günümüzde teatral düzenlemeleri ile moda dergilerinin sayfalarını bile müzelere taşıyan fotoğraf sanatçıları disiplinlerarası ortamdaki beslenmektedir. Tim Walker'ın tasarımcıların koleksiyonlarından seçtiği parçalarla kurguladığı kadrajlar her defasında sanatçının stiline farklı yansımaları olarak izleyiciyle buluşmaktadır. Moda unsurları sanatçının filtresinde geçerek ona ait ütopya tüketimden uzakta bir algıyla sürreal sanat çıktılarına haline geldiği düşünülmektedir. Fotoğraf sanatçılarının figürlerini yerleştirdikleri arka plan ve mekan seçimlerinde hissedilen sanatsal arayışlar enstalasyon kurgularından farksız görülmektedir.

5.4 Stil Kurgusunun Sanatsal Karakterine İlişkin Sonuç Ve Tartışma

Birçok kaynaktan Rönesans döneminde gelişmiş olan porte resimlerini izlerken, ressamın modellerini birebir resmetmek yerine dönemin giyim alışkanlıklarını kendi bakış açısına göre kurguladıkları ifadesine rastlanmıştır. Devam eden dönemlerde içerisinde bulunan zamanın estetiğinin bir yansıması olan porte resimlerinde de aynı kaygıya rastlanmıştır. Ressamların stil kurgulama çabaları ilerleyen sanat algılarıyla gelişmiştir. İlk moda tasarımcısı unvanına sahip Charles Frederik Worth'ün müşterileri için tasarladığı elbiselerle yetinmeyip aksesuar, saç ve makyajına odaklanmasının, stil yaratma kurgusunun ilk göstergeleri olduğuna rastlanmıştır. Bu bilgiden yola çıkılarak tasarımcıların stil kurgulama aşamasında bir küratör seçkisiyle davrandıkları fikrine ulaşılmıştır. Postmodern dönemde stil yaratıcıları tarafından moda çekimleri, filmler ya da defileler için kurgulanan stiller bu fikri destekler niteliktedir. Moda alanında inovatif çözümler üretmek adına yapılacak çalışmalar belirli sınırlara sahiptir. Günümüz teknolojileri ve tasarım gücüyle tasarlanan giysi parçalarının çeşitliliği son derece geniştir. Var olan formları yapı sökümleyerek yeniden yorumlayan tasarımcılar yeni parçaları ortaya koymaktadırlar. Ancak bu girişimler beden yapısı ile sınırlıdır. Yeni bir pantolon formu üretme aşamasında belirli bir noktaya ulaşmış tasarımcılar artık tasarlayacakları

koleksiyonlarda giysi olgusuna daha geniş bir açıdan bakmaktadır. Giyecek kişinin ruhuna uygun genel görüntüsü ile ilgilenmenin moda tasarım alanında daha önemli hale geldiği günümüz moda yorumlarında tasarımcılar yarattıkları stilleri ile kendilerini ifade etmektedirler. Daha önceleri sanatçılar için kullanılan üslup ifadesi bugün tasarımcıların stili olarak adlandırılan yorum ile eş değerde görülmektedir. Stilini yaratmak isteyen tasarımcı, hangi alana hitap ederse etsin seçkilerini yaparken özüne dönerek ortaya bir yorum çıkarmak üzere çalıştığı örneklerde görülmektedir. Tasarımcının geçirdiği bu süreç bir sanatçının kurgu sürecinden farklı olarak değerlendirilmemektedir. Aynı zamanda tasarımcı, kendi çalışmasının küratörü rolünü de üstlenerek tasarımına bir sanat niteliği yüklediği düşünülmektedir.

5.5 Moda Tasarımlarının Müzelerde Sergilenmesine İlişkin Sonuç Ve Tartışma

Klasik dönem eserlerinde ve modern toplumlardaki sanat ve giyinme algısı postmodern dönem ile değişmiştir. Modanın tüketim kültürünün bir yansıması olduğu düşüncesinden çıkılmış olduğu söylemi birçok kaynakta yer almaktadır. Moda tasarımlarının avangart sergileme biçimleri ile sanat alanında sıkça boy göstermeye başladığı gözlemlenmiştir. Zamanla bu iki terimin tanımlarına birbirinden ayıramaz hale geldiği düşünülmektedir. Önceleri moda ya da giyim tarihinin bir ifadesi olan tekstil odaklı sergiler zamanla kavramsallaşan moda teriminin etkisi ve sanatın başkalaşımıyla gelişmiştir. Giyilebilir sanat ifadesiyle kurgulanan tasarımlar, izleyiciye geçirmek istenen konu, içerik çerçevesinde küratörler tarafından sergilenmektedir. Bir imgenin sanat olarak algılanmasındaki en etkili mekân olarak ifade edilen müzeler moda tasarımlarını bünyelerinde birer post-modern sanat yorumu sıfatıyla barındırmaktadır. Sergilenen yerin müze olması gerçeği o tasarım meta ürünü bile olsa sanatsallaşmasına neden olarak algılanabileceği fikrine ulaşılmıştır. Bu düşünceden yola çıkan kimi marklar mağazalarını müze estetiğinde kurgulayarak tasarımlarında sanat eseri algısını yaratmayı amaçlamaktadırlar. Bu estetik kaygı modanın bir sanat yorumu olarak ifade edilmesinde çok önemli bir unsur olarak görülmektedir. Buna ek olarak son zamanlarda moda severler ve alıcılarında oluşan sanat algısına güvenen sanat dünyası, sanat eserlerinin modaya ait mekânlarda sergilenmesi adımını atmıştır. Tüm bu sonuçlar bu iki alanın sınırlarının ortadan kalkmış olduğunu kanıtlamaktadır.

5.6 Öneriler

Sanat ve zanaat alanlarının birbirlerine yaklaşıp; ayrımlarının son bulduğu dönemlerde oluşmaya başlayan disiplinlerarası ortam, sanatı geliştirmektedir. Sanat ve modanın farklı disiplinler olduğunu savunan düşüncelerin postmodern dönemde yok olduğu fikrine birçok kaynakta rastlanmaktadır. İçerisinde bulunulan sanat ortamı esnek sınırlara sahip olsa da kavramsal birtakım gerekçelere sahip olduğu düşünülmektedir. Beden ve giysi arasındaki kuvvetli kavramsal ilişkiden yola çıkılarak planlanan giyilebilir sanat terimi postmodern sanat ortamında etkili olabilecek bir karaktere sahiptir. Tuvale benzerliği ile giyilebilir sanatın malzemesi olan geniş alana sahip kaftanlar ve kimonolarla ilk girişimlerini yapan giyilebilir sanat tasarımcıları bu alanın bir sanat yorumu olduğunu yansıtmak amacıyla çalışmışlardır. Ancak gitgide artan ve önlenemez hale gelen tüketim döngüsü, giyilebilir sanat tasarımlarını geri planda bırakmayı hedeflemiştir. Kitle kültüründe beliren hazır giyim baskın rolü, giyinme olgusunun özüne kavramsal bir nitelik kazandıran giyilebilir sanat ifadesini geri planda bırakmaya çalışmaktadır. Bunu önlemek adına tasarımcı ve sanatçılara önemli bir rol düşmektedir. Başlarda lif sanatı ile beliren giyilebilir sanat tasarımlarının, gelişen teknoloji ve sanat dinamikleri ile gelişen yeni materyal ve içerikler yardımıyla geliştirilmesi önemli görülmektedir. Modanın tüketim kültüründen uzakta bir ifade biçimi olduğunu kavramsal eserlerin tasarlanması ve sunulması ile izleyiciye aktarılması tasarımcıların ve sanatçıların elinde olduğu düşünülmektedir. Her olgunun sanatın kadrajında olduğu düzende birçok açıdan kanıtlanmış sanatsal ifadesiyle moda; etkili bir yapı olarak yorumlanmaktadır. Her insan bir bedene ve kendini ifade edip yansıtmak istediği düşüncelere sahip olduğu genel bir ifadedir. Bu nedenle bireyin giysiyle kurduğu bağ diğer sanat araçlarından önde görülebilir. Bu ifadenin geliştirilmesi ise giyilebilir sanat alanında tasarlanacak inovatif eserlere bağlıdır.

Müze ve galeri estetiğinin tasarımlara katacağı sanatsal nitelik konusunda müze yöneticileri ve galeri sahiplerine anlamlı bir rol düşmektedir. Disiplinler arası sergilerin gelişerek arttığı bu dönemde giysi ve modayı temel unsur olarak belirlemiş tasarımların müze ve galerilerde kabul görmesi fikrinin sanatın gelişimine katkısı olacağı düşünülmektedir. Giyilebilir sanat eserlerinin izleyiciye ulaşabilmesi adına bu tür sergilerin artırılması önem taşımaktadır.

İçerisinde yaşanan coğrafya, gelenekler, örf ve adetler, kültürel zenginliği ile ilham alınabilecek birçok detaya sahip olan ülkemizde giyilebilir sanat faaliyetlerinin daha aktif ilerlemesi ulusal tasarımcıların liderliğinde gerçekleşecek bir hareket olarak görülmektedir. Doku, yüzey tasarımları, renk paleti, form ve tema arayışı gibi aşamalarda kültürümüzdeki zenginlik, tasarımcılara geniş bir çalışma alanı sunmaktadır. Anadolu kültürünün zarif işleme ve nakışları, primitif karakterde desen uygulamaları ve her yöreye has giysi formları giyilebilir sanat alanını ileriye götürecek nitelikte görülmektedir. Bunun yanında uluslararası birçok tasarımcı ve sanatçıya ilham olan karakteristik Osmanlı ve Türk müziği ve mimari yapılarıyla da tasarım kurgularını besleyen özelliklere sahip olduğu birçok kaynaktan geçmektedir. Osmanlı sanatının en zarif ve etkileyici biçimde giyim unsuru ile yollarının kesiştiği formların kaftanlar olduğu düşünülmektedir. Araştırmalar sonucunda kaftanların işçiliği, desen ve yüzey kurguları kendi başına bir sanat eseri etkisine sahipken giyilebilir sanat alanında kimonolar kadar ön planda olmadığı fikrine varılmıştır. Giyilebilir sanatın icra edilmesi adına geniş yüzey ve zengin detay arayışını karşılayan bu özel formların sanat alanında daha etkin hale gelebilmesi adına yine kendi kültürünü özümseyen tasarımcılara önemli bir rol düşmektedir.

Sanat ve modanın gelişmesi, vizyoner bakış açısını her geçen gün yenileyebilmesindeki en büyük etken sanatçı ve tasarımcıların yetiştiği sanat ve tasarım okullarının olduğu düşünülmektedir. Okulların misyon ve vizyonu ile yetişen sanatçı ve tasarımcılar geleceğin söz sahibi bireyleri haline gelene kadar belirli ekoller çerçevesinde donanımlı hale gelebilmek adına çalışırlar. Sanat ve zanaat ayrımının yapıldığı dönemlerde bu keskin sınırları ortadan kaldıran Bauhaus okulunun sanat alanındaki etkisi inkâr edilemeyecek niteliktedir. Bauhaus ekolüyle yetişen disiplinlerarası bakış açısını edinmiş sanatçı ve tasarımcıların ortaya koyduğu eserler giyilebilir sanat alanının önünü açmış olduğu gözlemlenmiştir. Moda ve tasarım alanlarının güzel sanatların çatısı altına girmesi tek bir disiplin haline gelebilmesinde etkili olmuştur. Bazı çevrelerce teknik yönü daha önde görülen moda tasarımının yüksekokullar ve teknik liselerle sınırlandırılmasının, giyilebilir sanatın gelişmesini engelleyeceği düşünülmektedir. Sanat ve tasarım eğitiminin ortak bir disiplinle aktarıldığı eğitim programlarında yetişecek sanatçı ve tasarımcıların günümüz sanatında var olma ve bugünkü sanatsal algıları daha da ileriye taşıyabilmeleri adına

desteklenmesi gerekmektedir. Tümsanat ve Bauhaus ekollerini misyon edinmiş, günümüz sanat yapısına uygun üniversitelerin niteliklerinin geliştirilmesi, eğitim programlarının bu düşünceler bağlamında düzenlenmesi ve bu tür okulların sayıca artırılması moda ve sanatın birlikteliğini yukarılara taşıyacağı düşünülmektedir.



KAYNAKÇA

- A Poc. (1976). Erişim Adresi: <http://thrillsofthechase.tumblr.com/post/30460288046/piece-of-mind-issey-miyake-a-poc-a-piece-of>
- Afrodit. (t.y.). Erişim Adresi: <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/aphrodite-known-venus-de-milo>
- Akarsu, B. (1998). *Felsefe terimleri sözlüğü*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Aktepe, Ş. (2012). Moda ve tekstil tasarımı sürecinde sanat / sanatçı ilişkisi. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 4(7), 55-58. Erişim Adresi: <http://dergipark.gov.tr>
- Antik Mısır Kostüm. (t.y.). Erişim Adresi: <http://fashion-era.co.uk/ancient-egypt/ancient-egypt-clothing-jewelry/>
- Antik Mısır. (t.y.). Erişim Adresi: <http://www.crystalinks.com/egyptart.html>
- Antik Yunan Kostüm. (t.y.). Erişim Adresi: <https://www.flickr.com/photos/henmagonza/sets/72157625740792811>
- Apfel. (t.y.). Erişim Adresi: <https://howtospentit.ft.com/womens-style/102683-iris-apfel>
- Aristoteles. (2007). *Fikir mimarları-13*. İstanbul: Say Yayınları.
- Atlas Sergisi. (t.y.). Erişim Adresi: <https://gagosian.com/news/museum-exhibitions/2018/04/20/atlas/>
- Bakst. (t.y.). Erişim Adresi: https://www.theguardian.com/stage/dance-blog/2014/dec/10/birds-of-paradise-costume-art-marchesa-casati-lady-gaga?CMP=share_btn_fb
- Balenciaga. (1950). Erişim Adresi: <http://tammy17tummy.tumblr.com/page/>
- Barok Kostüm. (t.y.). Erişim Adresi: <https://twitter.com/Investigart/status/527155926193938433/photo/1>
- Barrett, T. (2015). *Neden bu sanat*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Bauhaus İllüstrasyon. (t.y.). Erişim Adresi: <http://hurdygurdygroup.blogspot.com/2013/04/staatliches-bauhaus-school.html>
- Bauhaus Poster. (t.y.). Erişim Adresi: <https://i.pinimg.com/originals/4b/c5/38/4bc538e1768bfef9e850cbd387d9e95b.jpg>
- Beaton. (1936). Erişim Adresi: <https://i.pinimg.com/originals/ec/42/3b/ec423b70e633fca51b77c036009c25a2.jpg>
- Berman, M. (1992). Modernlik: Dün, bugün ve yarın. *Birikim Dergisi*, 44.

- Bizans Kostüm. (t.y.). Erişim Adresi: <https://www.flickr.com/photos/henmagonza/sets/72157625740792811>
- Blackman, C. (2012). *1900'den bugüne modanın tarihi*. İstanbul: Kerasus Kitap.
- Bonwitt Teller. (t.y.). Erişim Adresi: <https://collections.mcny.org/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=24UAYW5Z673IT&SMLS=1&RW=1366&RH=577>
- Boşluk. (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe Sözlük* içinde. Erişim Adresi: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&view=gts
- Bowery. (t.y.). Erişim Adresi: <https://www.timeout.com/london/things-to-do/101-things-to-do-in-london>
- Bozkurt, N. (1992). *Sanat ve estetik kuramları*. İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Brillo Kutusu. (1964). Erişim Adresi: <https://www.moma.org/collection/works/81384>
- Burke, P. (2007). *Rönesans*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Carmen. (t.y.). Erişim Adresi: <https://www.lacroix.com/bundles/lacroixsite/images/pix.png>
- Castelli, P. (2013). *Rönesans estetiği*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Chanel. (t.y.). Erişim Adresi: <https://i.pinimg.com/originals/63/f9/7b/63f97ba8d09910c6a27cadf783ba16da.jpg>
- Cihan, M. (2006). John Locke ve eğitim. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(1), 173-178. Erişim Adresi: <http://dergipark.gov.tr/ataunisobil/issue/2817/37933>
- Danto, A. (2015). *Sanat nedir*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Degas. (t.y.). Erişim Adresi: <https://i.pinimg.com/originals/b9/00/26/b90026b8afb3f81f6c881328c1fd1eb5>
- Delphos. (1918). Erişim Adresi: <http://charlestonmuseum.tumblr.com/post/4023326458>
- Delunay. (t.y.). Erişim Adresi: <https://i.pinimg.com/originals/e2/07/57/e20757fcafa25c680e68151b55803f0f.jpg>
- Diñçelli, D. (2016). Sanat ve tasarım etiği. *İdil*, 6(30), 585-617. Erişim Adresi: <http://www.idildergisi.com>
- Dufy. (1920). Erişim Adresi: https://www.augusta-auction.com/list-of-upcoming-sales?view=lot&id=16074&auction_file_id=38

- Egtved. (t.y.). Erişim Adresi: http://www.historybookreviews.com/book_reviews/europe_between_the_oceans.html
- Electric Dress. (1959). Erişim Adresi: <https://www.guggenheim.org/audio/track/tanaka-atsuko-electric-dress-1956>
- Epic Center Mimari. (t.y.). Erişim Adresi: <https://www.crfashionbook.com/fashion/g20126164/miuccia-prada-birthday-architecture-buildings/>
- Epic Center. (t.y.). Erişim Adresi: <https://www.glassdoor.com/Photos/Prada-USA-Office-Photos-IMG1976453.htm>
- Erte İllüstrasyon. (t.y.). Erişim Adresi: https://luellasays.files.wordpress.com/2011/01/erte_arcticsea.jpg
- Erte Tipografi. (t.y.). Erişim Adresi: <https://i.pinimg.com/originals/54/cf/64/54cf6433eca7d0de2fdda907acf69c99.jpg>
- Ertürk, N. (2011). Moda kavramı, moda kuramları ve güncel moda eğilimi çalışmaları. *ART-E(7)*, 1-32. Erişim Adresi: <http://dergipark.gov.tr>
- Erzen, J. N. (2012). *Çoğul estetik*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Farago, F. (2011). *Sanat*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Fisher, E. (1995). *Sanatın gerekliliği*. İstanbul: Payel Yayıncılık.
- Flige. (1913). Erişim Adresi: <http://sillysupper.blogspot.com/2011/10/female-lover.html?m=1>
- Fortuny. (t.y.). Erişim Adresi: <https://www.e-venise.com/art-peintres/mariano-fortuny-atelier-boutique-magasin-14.html>
- Franz Halz. (t.y.). Erişim Adresi: <https://i.pinimg.com/originals/8e/68/6c/8e686c41b19ae72dab1acbd58195b385.png>
- Galliano. (t.y.). Erişim Adresi: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-1997-ready-to-wear/john-galliano/slideshow/collection#32>
- Garçons. (1980). Erişim Adresi: <http://adamsmithfashion.blogspot.com/2011/03/rei-kawakubo.html>
- Garçons 97/98. (t.y.). Erişim Adresi: <http://www.anothermag.com/fashion-beauty/8174/lumps-and-bumps-at-comme-des-garcons-s-s97>
- Giymek. (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük* içinde. Erişim Adresi: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&view=gts
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Gucci Defile. (t.y.). Erişim Adresi: <https://zsasnotes.blogspot.com/2018/02/gucci-fall-201819ready-to-wear.html?m=1>
- Gucci Mekan. (t.y.). Erişim Adresi: <https://www.wallpaper.com/fashion/gucci-aw-2018-venue-exclusive-milan>
- Günay, A. (2014). Giyside sanatsal yaklaşım. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 4(7), 51-54. Erişim Adresi: <http://dergipark.gov.tr>
- Gürsoy, T. A. (2010). *Giyim kültürü ve moda*. İstanbul: Türkiye Tekstil Sanayi İşverenleri.
- Hakko, C. (1983). *Moda olgusu*. İstanbul: Vakko Yayınları.
- Hammons. (t.y.). Erişim Adresi: <http://artfcity.com/2017/07/26/highlights-from-the-marciano-collection/>
- Hançerlioğlu, O. (2010). *Düşünce tarihi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Harrison, C., & Wood, P. (2011). *Sanat ve kuram*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Haute-couture. (t.y.). *Türk Dil Kurumu Türkçede batı kökenli kelimeler sözlüğü* içinde. Erişim Adresi: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bati&view=bati
- Hedges. (t.y.). Erişim Adresi: https://www.flickr.com/photos/holographic_universe/6832658537/in/album-72157629207833179/
- Hoyningen-Huene. (t.y.). Erişim Adresi: http://www.artnet.com/usernet/awc/awc_workdetail.asp?aid=425932732&gid=425932732&cid=209730&wid=426090738&page=8
- Hüseyin Çağlayan. (t.y.). Erişim Adresi: <http://koulltsa.tumblr.com/post/5876520570/diafano-hussein-chalayan-ss-2001-ventriloquy>
- Issey Miyake. (t.y.). Erişim Adresi: <https://smolderingfashion.wordpress.com/2015/10/28/issey-miyake-ss85/>
- Kaftan Duvar. (t.y.). Erişim Adresi: <https://belginyucelen.com/art-blog/>
- Kaftan. (t.y.). Erişim Adresi: http://bikemibrahimoglu.blogspot.com/2010/04/caftans-ottoman-imperial-robess_22.html
- Kant, İ. (2015). *Seçilmiş yazılar*. Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Kavuran, T., & Dede, B. (2013). Platon ve Aristoteles'in sanat etiği, estetik kavramı ve yansımaları. *Sanat Dergisi*(23), 47-64. Erişim Adresi: <http://dergipark.gov.tr>
- Kawakubo. (1980). Erişim Adresi: <https://wewastetime.com/2012/09/14/rei-of-light/>
- Kawakubo. (1982). Erişim Adresi: <http://m.vam.ac.uk/collections/cis/enlarge/id/2006AP3500>

- Kawamura, Y. (2016). *Moda-loji*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Keçe Elbise. (1970). Erişim Adresi: <https://www.tate.org.uk/art/artists/joseph-beuys-747>
- Kipöz, Ş. (2015). *Sürdürülebilir moda*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Kiss. (t.y.). Erişim Adresi: <https://www.belvedere.at/gustav-klimt>
- Kıyar, N. (2012). İlkel us ve sanat algısı bağlamında Tabula Rasa kurgusu. *Sanat Dergisi*(22), 22-136. Erişim Adresi: <http://dergipark.gov.tr>
- Kostüm, A. Y. (t.y.). Erişim Adresi: http://members.ozemail.com.au/~chrisandpeter/radical_romans/snorri/greek_clothing.htm
- Le Tintoret. (t.y.). Erişim Adresi: <http://menportraits.blogspot.com/search?updated-max=2016-06-30T06:11:00%2B01:00&max-results=100&start=806&by-date=false>
- Leventon, M. (2005). *Artwear: Fashion and anti-fashion*. Londra: Thames & Hudson.
- Locke, J. (1992). *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Locke, J. (1996). *İnsan anlığı üzerine bir deneme*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Lynes 1. (t.y.). Erişim Adresi: <https://www.mutualart.com/Artwork/Pauline-de-Rothschild/B6B44A880E14EB4F>
- Lynes 2. (1939). Erişim Adresi: <https://dantebea.files.wordpress.com/2014/01/george-platt-lynes-ruth-ford-with-hummingbird-1939-via-keithdelellisgallery.jpg>
- Madonna. (1990). Erişim Adresi: <http://www.anothermag.com/fashion-beauty/10742/the-subversive-power-of-the-jean-paul-gaultier-corset>
- Maholy Nagy. (t.y.). Erişim Adresi: <http://anemte.tumblr.com/post/8586282093/laszlo-moholy-nagy>
- Man Ray 1. (1932). Erişim Adresi: <http://chagalov.tumblr.com/tagged/man+ray/page/4>
- Man Ray 2. (1936). Erişim Adresi: <https://i.pining.com/originals/53/89/ff/5389ff9f916d1a7b6b87c241c7f633da.jpg>
- Maria Beer. (t.y.). Erişim Adresi: <https://www.wikiart.org/en/gustav-klimt/fredericke-maria-beer>
- Marie Antoniette. (t.y.). Erişim Adresi: <https://sombrosogreycat.wordpress.com/2015/11/25/rose-bertin/>
- Mary Quant. (t.y.). Erişim Adresi: <https://www.vam.ac.uk/articles/introducing-mary-quant>

- Matisse Kostüm. (1920). Erişim Adresi: <https://www.artribune.com/report/2011/10/aria-di-ville-lumiere-in-quel-di-ferrara/>
- Matisse Tablo. (t.y.). Erişim Adresi: <http://www.wikipaintings.org/en/henri-matisse/woman-reading-1>
- Mc Queen 01/02. (t.y.). Erişim Adresi: <https://www.flickr.com/photos/synaes/5722493534/in/album-72157616010090946/lightbox/>
- Mc Queen 10/11. (t.y.). Erişim Adresi: http://www.puretrend.com/media/alexander-mcqueen-plato-s-atlantis_m520556
- Mc Queen 99/00. (t.y.). Erişim Adresi: <https://i.pinimg.com/originals/cc/3d/bf/cc3dbf56339c7d4c985abc961ae1dea9.jpg>
- Mexican Shadows. (1987). Erişim Adresi: <https://www surfacedesign.org/archiving-obiko-muse-of-artwear-movement-2/>
- Michele Gucci. (t.y.). Erişim Adresi: <https://i.pinimg.com/originals/92/93/8d/92938ddbcd8a07d59b36cffb26ad1bfa.jpg>
- Mod. (t.y.). *Türk Dil Kurumu Türkçede batı kökenli kelimeler sözlüğü* içinde. Erişim Adresi: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bati&view=batı
- Moda Sanatları Müzesi. (t.y.). Erişim Adresi: <https://bonjourparis.com/museums/paris-fashion-museums-louvre-galliera-ysl-cardin/>
- Moda. (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük* içinde. Erişim Adresi: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&view=gts
- Monreal Gucci 1. (2018). Erişim Adresi: <https://i.pinimg.com/originals/3a/fd/e5/3afde5e48a41391966b99bd5fadd35a9.jpg>
- Monreal Gucci 2. (t.y.). Erişim Adresi: <https://www.gucci.com/jp/ja/st/stories/inspirations-and-codes/article/cruise-2018-gifts-places-shoppable>
- Monreal Gucci 3. (2018). Erişim Adresi: <http://springsummer.gucci.com/>
- Munkasci. (t.y.). Erişim Adresi: <https://i.pinimg.com/originals/ff/d8/58/ffd858c3b9165253f39292c35ab27448.jpg>
- Ok, M. (2016). Giyilebilir sanat bağlamında ‘Ruff Yaka’. *Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*(16), 65-73. Erişim Adresi: <http://dergipark.gov.tr>

- Ortaçağ Kostüm. (t.y.). Erişim Adresi: http://www.kimberly-club.ru/forum/index.php?PAGE_NAME=read&FID=54&TID=2328
- Özayten, N. (1997). Gösteri sanatı. *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi 2* (s. 700-701). içinde İstanbul: Yapı Endüstri Merkez Yayınları.
- Paco Robane Materyal. (t.y.). Erişim Adresi: <https://www.etsy.com/listing/213129671/vintage-paco-rabanne-gold-rhoid-disc>
- Paco Robanne. (1960). Erişim Adresi: <https://www.flickr.com/photos/confetta/3759660862/in/photostream>
- Parade Picasso. (1917). Erişim Adresi: <http://gisellepadoin.blogspot.com/2013/06/a-danca-e-arte.html>
- Parade. (t.y.). Erişim Adresi: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Erik_Satie_Parade.jpg
- Picasso. (1963). Erişim Adresi: https://www.augusta-auction.com/component/auctions/?view=lot&id=8967&auction_file_id=10
- Picasso Rus Balesi. (1917). Erişim Adresi: <https://www.nga.gov/exhibitions/2013/diaghilev.html>
- Pleats Please. (1993). Erişim Adresi: <https://www.flickr.com/photos/confetta/3759660862/in/photostream>
- Poiret Defile. (1925). Erişim Adresi: <http://david-toms.blogspot.com/2010/07/couture-savoir-faire.html>
- Poiret Kaftan. (t.y.). Erişim Adresi: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Evening_coat_MET_1980.86back.jpg
- Poiret Kimono. (1925). Erişim Adresi: <http://omgthatdress.tumblr.com/post/23247521556/cape-paul-poiret-1925-the-kyoto-costume>
- Poiret Kostüm. (1922). Erişim Adresi: http://66.media.tumblr.com/tumblr_ljnwywPRDx1qidnqfo1_1280.jpg
- R.Mutt. (1917). Erişim Adresi: <https://www.artedguru.com/home/a-day-of-dada>
- Rokoko Kostüm. (t.y.). Erişim Adresi: <http://vintagecandydoll.tumblr.com/post/44006179504/my-place-of-recovery-the-garden-of-delights>
- Rouffignac. (t.y.). Erişim Adresi: <http://www.memo.fr>
- Rönesans Kostüm. (t.y.). Erişim Adresi: <https://i.pining.com/originals/51/42/4e/51424e4e4cffc945b842461ffd9fdf8f.jpg>

- Sorger, R., & Udale, J. (2013). *Moda tasarımının temelleri*. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Sönmez, V., & Alacapınar, F. (2011). *Örneklendirilmiş bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (2012). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Strawberry Thief. (t.y.). Erişim Adresi: https://www.finestwallpaper.com/store/p675/Morris_%26_Co_-_Strawberry_Thief_Wallpaper.html
- Syntophia. (t.y.). Erişim Adresi: <https://www.thisiscolossal.com/2018/07/pleated-garments-inspired-by-birds-in-flight-by-iris-van-herpen/>
- Şaylan, G. (2009). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Şenel, E., & Karoğlu, H. (2017). Postmodern dönemde estetik ve tüketim kavramları açısından sanat ve moda etkileşimi. *Ulakbilge*, 5(10), 303-329. Erişim Adresi: <http://www.ulakbilge.com>
- Şeriati, A. (1997). *Sanat*. İstanbul: Şura Yayınları.
- Tunalı, İ. (2010). *Estetik beğeni*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2012). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2011). *Sanat terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ütücü Kadın. (t.y.). Erişim Adresi: <https://www.guggenheim.org/conservation/picassos-woman-ironing>
- Victor Rolf 02/03. (t.y.). Erişim Adresi: <https://www.vanityfair.com/style/photos/2014/09/fashion-show-stunts#3>
- Victor Rolf 07/08. (t.y.). Erişim Adresi: <http://chanelresort.tumblr.com/post/175615170596/magdalena-frackowiak-at-viktor-rolf-fw-2007>
- Victoria Beckham. (t.y.). Erişim Adresi: <https://www.irishexaminer.com/breakingnews/entertainment/victoria-beckham-welcomes-old-masters-at-her-london-store-850647.html>
- Vionnet. (1937). Erişim Adresi: <https://i.pinimg.com/originals/1c/9b/e5/1c9be541008a0bdcfdd10ddf1f1a8a22.jpg>
- Vitruvius. (1492).
- von Busch, O. (2015). *Tasarlanacak ne kaldı*. İstanbul: Puan Yayın.
- Walker Swindon. (t.y.). Erişim Adresi: <http://www.midnight-charm.com/post/133339498242/a-rose-without-thorns-cate-blanchett>

- Walker. (t.y.). Erişim Adresi: <http://bvlgaria.tumblr.com/post/170852755148/anna-cierra-and-grace-in-hieronimus-bosch>
- Waquet, D., & Laporte, M. (2011). *Moda*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Warhol. (1960). Erişim Adresi: https://iphotochannel.com.br/index.php/ultimas_noticias/livro-mostra-colecao-de-polaroids-de-andy-warhol/
- Watanbe. (t.y.). Erişim Adresi: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2008-ready-to-wear/junya-watanabe/slideshow/collection#33>
- Wiener Werkstatte. (t.y.). Erişim Adresi: <http://www.robertaonthearts.com/id746.html>
- Wilhelm, F., & Von Scheling, J. (2016). *Plastik sanatlar, güzellik ve doğa*. İstanbul: Janus Yayıncılık.
- William Morris. (t.y.). Erişim Adresi: <https://williammorrissociety.org/about-william-morris/>
- Worth. (t.y.). Erişim Adresi: <http://ctgpublishing.com/worth-fashion-house-shop-images-1910/>
- Yamamoto. (1988). Erişim Adresi: <http://dotsandmoons.tumblr.com/post/122845026752>
- Yamamoto Döpiyes. (1983). Erişim Adresi: <http://www.stylezeitgeist.com/forums/showthread.php?2539-The-Comme-des-Gar%E7ons-quot-Universe-quot/page9>
- Yetmen, G. (2012). Giyilebilir sanat. *Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 5(1), 76-93. Erişim Adresi: <http://www.ethosfelsefe.com>
- Yılmaz, E. (2010). Sanayi toplumunda sanatın işlevselliği. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(33), 334-347. Erişim Adresi: <http://dergipark.gov.tr>
- YSL. (t.y.). Erişim Adresi: <https://museeyslparis.com/en/biography/exposition-au-met>
- Zeyd Portre. (t.y.). Erişim Adresi: http://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-480/public/c_38_option_1.jpg
- Zeyd Tablo. (t.y.). Erişim Adresi: http://www.bozluartproject.com/image/upload/bozlu-1_5601_7.jpg
- Zeytinoğlu, E. (2012). Güzel kavramı 18. yüzyılda mı keşfedilmişti. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(3), 51-53. Erişim Adresi: <http://dspace.marmara.edu.tr>